

Concrete Allegories

NURIA ENGUITA MAYO

In the work Yto Barrada has made in the last decade in Tangier—the city that, along with Paris, witnessed her growth and training as an artist—photography is used as an instrument of experience and exploration. Meaning emerges from the confrontation between form and concept, contact and distance, imagination and reason in this precise space and historical moment. For Barrada, Tangier is not simply a storied site within the modernist imaginary but the place of a complex experience that vacillates between two irreconcilable situations: emigration and mass tourism. The city is at once a waiting room for the endlessly longed-for departure to the European paradise and a coveted location for real-estate investors who seek to turn it into a tourist resort (or at least did so until the current economic crisis). These are the extremes between which a relentless transformation of the city takes place, a compulsive movement that the artist attempts to represent in dense and meaningful—but not decisive—moments. These instants propose

NURIA ENGUITA MAYO is a freelance curator and writer based in Spain.

some sort of truce, a calm in the fall, and a possibility to understand the historical, social, and cultural density of an over-mythologized city.

In an age when millions of images circulate—and are ceaselessly reappropriated and resignified—on the internet, Barrada undertakes a mode of operation that restores the photographic image as an enduring composition, an instrument of reflection, and a way of reading the configuration of the world. “To make the order of the reality external to the image visible through the order of the image” was one of the aims put forth in the 1930s by photographers such as August Sander, Walker Evans, and Albert Renger-Patzsch, who wanted to go beyond “objectivity” to find a more active form of legibility in the presentation of the world.¹⁾ Barrada indisputably partakes of that tradition although she tends to show us the disorder of life in images that confront us with a less exoticized vision of reality than that provided by television or advertising. *COLLINE DU CHARF*, *LIEU-DIT DU TOMBEAU DU GÉANT ANTÉE* (Site of the Tomb of the Giant Antaeus, 2000), *ROUTE DE LA UNITÉ* (Unity Road, 2001/2002), and *BRIQUES* (Bricks,



YTO BARRADA, *BRIQUES (BRICKS)*, 2003/2011, C-print, 59 x 59" / *ZIEGELSTEINE*, C-Print, 150 x 150 cm.



YTO BARRADA, PAPIER PAINT, TANGIER (WALL PAPER, TANGIER), 2001,
C-print, 23 5/8 x 23 5/8" / PLAKATWAND, C-Print, 60 x 60 cm.

2003/2011) bring to mind images by Renger-Patzsch or Evans, although in Barrada's work the motley and industrial landscape of the 1930s Ruhr valley or the American South has become the ravished landscape of late capitalism. As the photograph PALISSADE DE CHANTIER (Building Site Wall, 2009/2011) seems to suggest, the recent economic debacle has turned many former tourist sites, and even the advertisements for them, into premature ruins.

In these photographs with barely a human trace or civic interaction, the city comes apart; it ceases to be a place of confrontation and exchange and begins to look more and more like a model—one not very different, for that matter, from Barrada's motorized sculpture GRAN ROYAL TURISMO (2003), in which a procession of official vehicles crosses a city that is transformed in their wake: Enormous colorfully

painted walls and palm trees emerge as if by magic, blocking sight of the fragile lives that take place behind them and creating a hygienized landscape. The work's elevated point of view, medium distance, and close horizon flatten the image and heighten the claustrophobic effect despite the landscape's open forms.

Barrada's images reflect an understanding that landscape is, as a German geographer wrote in 1930, "the most responsive and objective expression of a society, one that reacts like an instrument sensitive to each transformation in the state of culture."²⁾ Because landscape takes shape in almost "unconscious" fashion, its effect is all the more deep and enduring. The palm tree, a veritable leitmotif in the artist's work, is a symbol of Tangier's self-exoticism and folklorization: Actually a foreign import, the tree has

been planted throughout the city, homogenizing the urban space. In numerous photographs, such as VISITE OFFICIELLE, GÉRANIUMS ROUGES (Official Visit, Red Geraniums, 2007), Barrada deals with how native plants such as the iris are replaced by others that serve a more postcard-like vision of the folkloric.

The palm tree also ensures the survival of certain unconstructed sites in the city, because a municipal ordinance in Tangier prohibits building on any plot

of land with a tree. In recent years, Barrada has photographed a great many empty lots. While the unbridled urbanization of the past decade in southern Europe and northern Africa has meant the disappearance of the non-urban outskirts of cities, once the home of vagrancy and the forbidden—as in the films of Michelangelo Antonioni and Pier Paolo Pasolini—the downtown areas of these cities have grown increasingly deserted. Buildings are torn down, people

YTO BARRADA, VISITE OFFICIELLE, GÉRANIUMS ROUGES TANGIER (OFFICIAL VISIT, RED GERANIUM, TANGIER), 2007,
C-print, 23 5/8 x 23 5/8" / OFFIZIELLER BESUCH ROTE GERANIEN, C-Print, 60 x 60 cm.





YTO BARRADA, *TERRAIN VAGUE N°2 (VACANT LOT NO 2)*, 2009, C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / *BRACHLAND*, C-Print, 80 x 80 cm.

are displaced, and another empty lot lies like an open wound, awaiting another speculator.

In these empty spaces, in the luxury buildings and hotels for tourists, in the Rif mountain landscapes, the views of the Strait, and the abandoned fields of Calamocarro, Barrada formulates an inventory of the places that delimit the space where life ensues. When people do appear in her photographs, they are kept at a close but firm distance; but while their backs may be turned to us, they seem to know they are being photographed. *TROU DANS LE GRILLAGE* (Hole in the Fence, 2003) is complex in terms of composition and layers of meaning. The photograph shows an urban soccer game, in a field in front of a group of buildings. In the upper left corner is a small stretch of sky, the image's only vanishing point. In the foreground, a teenager wearing a blue, red, and white tracksuit jacket stands with his head turned toward the interior of the photograph; he marks the vertex of a triangle defined by the players in the field and a linesman at the far end. Out of this classic composition, two other figures emerge: a boy who is crawling through a hole in a fence and the threatening shadow of the tree on the right, which is cast on the empty space. Everyone in the image looks to the left, but the action, the play, takes place off-camera. In photographs such as this, Barrada forges a synthesis between a conscious documentary vision and a meaningful fiction that underscores the presence of her characters. These moments rendered on the flat surface of the image "seem to ensue in the present time of the frame," as art historian Jean-François Chevrier has said of Jeff Wall's work.³⁾

Time is a complex aspect of Barrada's images. While her views of the city often seem to show a future past—that is, a vision of what will very likely disappear—they also capture a sense of anticipation, of a time to come. The city of Tangier, so often characterized by a feeling of stasis and waiting, is here the site of a clash between a past that never fully disappears and a future that does not belong to it, between a desire held back and a premature ruin. This is evident in the photographs of *RESTAURANT, VILLA HARRIS* (2010), a Club Med in a state of decay that still maintains vestiges of its past splendor. *EMBALLAGES À LA FRONTIÈRE* (Boxes at the Border, 1999/2001)

is another example of this collision of times, spaces, and even cross-border economies: It shows the "staging" of a heap of empty boxes next to a dilapidated stairway. Although we don't know where they lead, we imagine that the stairs provide access to a progress that awaits above while leaving a heap of detritus in its wake.

Barrada has long photographed such unconscious distributions, residues, and tracks. She often trains her lens on posters and painted pieces of paper, still lifes, facades, blackboards, and walls. These frontal and flat compositions seem to show crude facts, slices of the real without explanation or predetermined meaning.⁴⁾ But they are meaningful moments salvaged by an eye used to seeing tears in the quotidian. A crease in a paper tableau depicting an idyllic mountain landscape (*PAPIER PEINT* [Wallpaper, 2001]) is a gesture of insubordination, an acknowledgment that paradise is only a mirage. These symbols of rupture are everywhere in Barrada's work: hollows in the landscape, pavements in ruin, stairs that lead nowhere, fences torn open. When life is lived restlessly at the border, the only thing left is action, rupture with accepted behavior, the possibility to survive differently. The title character in Barrada's video *LA CONTREBANDIÈRE* (The Smuggler, 2006) is a metaphor for a world that deploys strategies of resistance, subversive tactics, or forms of sabotage that, although precarious, suggest other ways of inhabiting the scenes of life.

(Translated from the Spanish by Jane Brodie)

1) Franz Seiwert, founder of the "Cologne Progressives" in a letter to Pol Michels. Quoted in Olivier Lugon, *El Estilo Documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945* (Salamanca, Spain: Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 11, 2010), p. 197.

2) Nikolaus Creutzburg, quoted in Olivier Lugon, *El Estilo Documental*, p. 234.

3) Jean-François Chevrier, "Jeff Wall: Los espectros de lo cotidiano" in *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Barcelona: Serie FotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili, 2006), p. 337.

4) Eric De Chassey, *Planitudes. Historia de la fotografía plana* (Salamanca, Spain: Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 10, 2009), p. 211.

Konkrete Allegorien

NURIA ENGUITA MAYO

In den Arbeiten Yto Barradas, die in den vergangenen zehn Jahren in Tanger entstanden sind – der Stadt, die mit Paris ihre Jugend und ihre Ausbildung zur Künstlerin teilt – wird die Photographie als Instrument der Erfahrung und Erforschung eingesetzt. Bedeutung erwächst aus der Konfrontation von Form und Konzept, Nähe und Distanz, von Vorstellung und Vernunft, an diesem präzisen Ort, in einem historischen Augenblick. Für Barrada ist Tanger nicht nur der geschichtliche Ort einer modernen Schwärmerei, sondern eine Stadt im Spannungsfeld von zwei unvereinbaren Zuständen: Emigration und Massentourismus. Sie ist Warteraum für den ersehnten Aufbruch ins Paradies Europa; und ein begehrter Ort von Immobilieninvestoren, die danach stre-

NURIA ENGUITA MAYO ist freie Kuratorin und Autorin; sie lebt in Spanien.

ben, die Stadt in ein Touristenresort zu verwandeln (das galt zumindest bis zum Ausbruch der aktuellen wirtschaftlichen Krise). Dies sind die Extreme, die sie fortwährend zu einem tief greifenden Wandel zwingen. Genau diese Bewegung will die Künstlerin in ihren dichten und bedeutungsvollen, aber nicht überspitzten Momentaufnahmen transportieren. Sie schlagen eine Art Waffenstillstand vor, ein Einhalten im freien Fall, um die historische, soziale und kulturelle Dichte einer über-mythologisierten Stadt zu verstehen.

In einem vom Bild beherrschten Zeitalter mit seinen Abermillionen im Netz zirkulierenden, stets aufs Neue umgewandelten und umgedeuteten Aufnahmen wendet Barrada Methoden an, die das photographische Bild wieder zu einer bleibenden Komposition machen, zu einem Instrument der Reflexion, auch über die Beschaffenheit dieser Welt. «Die Ord-



YTO BARRADA, ROUTE DE L'UNITÉ (UNITY ROAD), 2001, C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / STRASSE DER EINHEIT, C-Print, 80 x 80 cm.

YTO BARRADA, IMMEUBLE ROUGE (RED BUILDING), TANGER, 2008,
C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / ROTES GEBÄUDE, C-Print, 80 x 80 cm.



nung der äusseren Welt mittels der Bildanordnung im Bild sichtbar machen», lautete in den 30er-Jahren eines der Hauptziele von Photographen wie August Sander, Walker Evans und Albert Renger-Patzsch. Sie wollten die «Objektivität» hinter sich lassen, um ihren Darstellungen der Wirklichkeit eine aktivere Lesbarkeit zu verleihen¹⁾. Ohne jeden Zweifel knüpft Barrada an diese Tradition an, auch wenn sie uns lie-

ber die Unordnung der Realität vorführt, diese allerdings in sehr präzisen und konkreten Bildern, die uns mit einer echteren, weniger exotisch verzerrten Sicht auf die Wirklichkeit konfrontieren, als Fernsehbilder oder Werbeklischees es tun. COLLINE DU CHARF, LIEU-DIT DU TOMBEAU DU GÉANT ANTÉE (Vermutliche Grabstätte des Giganten Anteus, 2000), ROUTE DE LA UNITÉ (Strasse der Einheit, 2001/2002) und

BRIQUES (Ziegelsteine, 2003/2011) erinnern an die Bilder von Renger-Patzsch oder Evans, wiewohl an die Stelle der scheckigen Industrielandschaften des Ruhrgebiets und der USA der 30er-Jahre die trostlose Landschaft des Spätkapitalismus tritt. PALISSADE DE CHANTIER (Bauzaun, 2009/2011) scheint zu zeigen, wie das ökonomische Debakel der letzten Jahre Resorts und die Werbetafeln, mit denen für sie gewonnen wurde, zu frühzeitigen Ruinen verfallen liess.

Nahezu frei von menschlichen Spuren zeigen diese Bilder das Ausfasern der Stadt, sie hört auf, ein Ort der Gegensätze und des Austauschs zu sein, und gleicht zunehmend einem Modell. Ganz ähnlich der motorisierten Skulptur in Barradas GRAN ROYAL TURISMO (2003), in der ein Dienstwagenkonvoi eine Stadt durchquert, die sich laufend verändert, indem wie von Zauberhand riesige bunt bemalte Mauern und Palmen auftauchen und die Sicht auf die prekären Leben versperrern, die dahinter geführt werden.

Der erhöhte Blickwinkel, die mittlere Distanz und ein naher Horizont lassen das Bild flach erscheinen und betonen, trotz der offenen Formen der Landschaft, dessen klaustrophobische Wirkung.

Barradas Photos reflektieren ein Verständnis von Landschaft, wie es 1930 vom deutschen Geographen Nikolaus Creutzburg beschrieben wurde, «der sensibelste und objektivste Ausdruck einer Gesellschaft, der auf jede Veränderung des kulturellen Milieus wie ein empfindliches Instrument reagiert», und da sie sich nahezu «unbewusst» forme, seien die Auswirkungen auf sie tief greifender und dauerhafter.²⁾ Die Palme, ein Leitmotiv in Barradas Werk, ist das Symbol von Tangers Selbst-Exotisierung und Folklore: Ursprünglich dort nicht heimisch, wurde sie in der ganzen Stadt angepflanzt und hat das Erscheinungsbild des städtischen Raums homogenisiert. In zahlreichen Bildern, wie etwa VISITE OFFICIELLE, GÉRANIUMS ROUGES (Offizieller Besuch, rote Geranien,



YTO BARRADA, PALM SIGN, 2010, aluminum, steel,
color light bulbs, 99 x 59 9/8 x 20" / PALMEN-SIGNAL,
Aluminium, farbige Glühbirnen, 251,5 x 152 x 51 cm.



YTO BARRADA, RESTAURANT, VILLA HARRIS, FIG. 2, 2010, C-print, 49 1/4 x 49 1/4" / C-Print, 125 x 125 cm.



YTO BARRADA, RESTAURANT, VILLA HARRIS, FIG. 1, 2010, C-print, 49 1/4 x 49 1/4", diptych / C-Print, 125 x 125 cm, Diptychon.

2007), beschäftigt sich Barrada mit der Verdrängung einheimischer Pflanzen (wie etwa die Iris), damit das Stadtbild einer postkartenartigen Folklore genügt.

Andererseits ist die Palme Garant für das Fortbestehen städtischer Leerstellen, denn wo sie steht, verbietet ein kommunales Gesetz die Überbauung der Grundstücke. In den vergangenen Jahren hat die Künstlerin zahlreiche dieser Brachflächen fotografiert. Die rasende Ausbreitung zahlreicher Städte Südeuropas und Nordafrikas hat seit einigen Jahren das Brachland der Stadtränder verdrängt. Diese Areale des Vagabundierens und des Unerlaubten, wie man sie etwa aus den Filmen von Michelangelo Antonioni und Pier Paolo Pasolini kennt. Gleichzeitig haben sich die Innenstädte entvölkert.

Von den Leerstellen in der Innenstadt bis zu den Hochhäusern und Luxushotels für die Touristen, vorbei an der Gebirgslandschaft des Rif, dem Blick über die Meerenge und das Brachland von Calamocarro, liefert Barrada ein ganzes Inventar von Orten, die den Raum abstecken, wo das Leben verhandelt wird. Die Personen auf ihren Photos sind aus einer nahen, aber entschiedenen Distanz abgebildet. Auch wenn sie von hinten gezeigt werden, wirkt es, als wüssten sie, dass sie fotografiert werden, und würden posieren. Für die Komplexität der Komposition und die Auffächerung der Bedeutungsebenen steht die Arbeit TROU DANS LE GRILLAGE (Ein Loch im Zaun, 2003). Das Bild zeigt ein urbanes Fußballspiel auf einem Platz vor einigen Gebäuden. In der Ecke oben links erscheint ein winziges Stück Himmel – der einzige Fluchtpunkt des Bildes. Ein Jugendlicher im Vordergrund in einer blau-weiss-roten Sportjacke, aufrecht, im Profil, den Kopf vom Betrachter abgewandt, markiert den Scheitelpunkt eines Dreiecks, das von anderen Spielern auf dem Platz definiert und am anderen Ende von einem Linienrichter abgeschlossen wird. In dieser klassischen Komposition tauchen zwei weitere Elemente auf: ein Kind, das durch ein Loch im Zaun kriecht, und rechts der bedrohliche Schatten eines Baums, der auf den leeren Platz fällt. Alle schauen nach links, denn die Aktion, das Spiel, kann man nicht sehen, es findet ausserhalb des Platzes statt. In solchen Bildern schmiedet Barrada eine Synthese aus einer bewusst dokumentarischen Vision und einer bedeutungsvollen Fiktion, die die Präsenz

der Dargestellten unterstreicht. Diese Augenblicke auf der flachen Oberfläche des Bildes ergeben sich – wie Jean-François Chevrier über Jeff Wall schreibt – «in der Gegenwart des Bildfeldes»³⁾.

Die Zeitdimension in ihren Bildern ist ein komplexes Thema. Während ihre Stadtansichten eine zukünftige Vergangenheit zu zeigen scheinen, etwas das womöglich bald verschwunden sein wird, antizipieren sie gleichzeitig eine kommende Zeit. Die Stadt Tanger, schon oft charakterisiert durch einen Zustand aus Abwarten und Stillstand, wird hier zu einem Ort des Zusammenpralls einer Vergangenheit, die nie untergeht, und einer Zukunft, die ihr nicht gehört; zwischen unterdrücktem Wunsch und vorzeitigem Verfall. Dies wird evident in den Photos der VILLA HARRIS (2010), einem Club Med in Trümmern, der noch die Spuren seines einstigen Glanzes trägt. EMBALLAGES À LA FRONTIÈRE (Verpackungen an der Grenze, 1999/2001) ist ein weiteres Beispiel für diese Kollision von Zeiten, Räumen und sogar grenzüberschreitenden Ökonomien in Barradas Werk, dargestellt durch die «Inszenierung» leerer, aufeinander-gestapelter Kisten neben einer baufälligen Treppe, von der wir nicht wissen, wo sie hinführt, uns aber vorstellen, dass sie der Zugang zu einem noch ungewissen Fortschritt ist, der seinerseits einen Berg Schutt hinterlässt.

Lange Zeit hat Barrada solche unbewussten Verläufe, Hinterlassenschaften und Spuren fotografiert. Sie richtet ihre Linse auf Plakate, Stücke bemalten Papiers, Stilleben, Fassaden, Tafeln und Wände. Diese frontalen, flachen Kompositionen scheinen die rohen Tatsachen wiederzugeben, Ausschnitte aus der Wirklichkeit, ohne Erklärungen und ohne vorbestimmte Bedeutungen.⁴⁾ Sie sind Gestaltungen der Wirklichkeit, aufgedeckt von einem Auge, das es gewohnt ist, im Alltäglichen die Brüche und die bedeutungsvollen Momente zu erkennen. Eine Kerbe in einer Wandtapete mit der Darstellung einer idyllischen Gebirgslandschaft in PAPIER PEINT (Tapete, 2001) ist eine Geste der Ungehorsamkeit, ein Bekenntnis, dass das Paradies nur eine Fata Morgana ist. Überall sind diese Symbole des Bruchs in Barradas Werk: Leerstellen in der Landschaft, Gebäude im Verfall, Treppen, die nirgendwohin führen, aufgerissene Zäune. Wenn das Leben sich dau-

YTO BARRADA, CHASSE AUX MICROLITHES DANS LA FÔRET DIPLOMATIQUE, TANGER (LOOKING FOR MICROLITHS IN THE DIPLOMATIC FOREST, TANGIER), 2012, C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / SUCHE NACH FEUERSTEINWERKZEUGEN IM FÔRET DIPLOMATIQUE, C-Print, 80 x 80 cm.





YTO BARRADA, MURS ROUGES FIG. 4
(RED WALLS FIG. 4), 2006, C-print, 39 3/8 x 39 3/8" /
ROTE MAUERN, FIG. 4, C-Print, 100 x 100 cm.

YTO BARRADA, MURS ROUGES FIG. 5
(RED WALLS FIG. 5), 2006, C-print, 39 3/8 x 39 3/8" /
ROTE MAUERN, FIG. 5, C-Print, 100 x 100 cm.

ernd an einer Grenze abspielt, bleibt nur noch die Tat, der Bruch mit angestammtem Verhalten, die Möglichkeit, anders zu überleben. Die Protagonistin in Barradas Video THE SMUGGLER (Die Schmugglerin, 2006) ist eine Metapher für eine Welt, die Strategien des Widerstands, der Subversivität und Sabotage einsetzt, und so prekär diese auch sein mögen, sie suggerieren, dass andere Formen, dieses Leben zu bewohnen, möglich sind.

(Aus dem Spanischen von Elisabeth Müller)

- 1) Franz Seiwert, Gründer der Gruppe Progressiver Künstler in Köln, in einem Brief an Pol Michels. Zitiert von Olivier Lugon in *El Estilo Documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 11, Salamanca 2010, S. 197.
- 2) Nikolaus Creutzburg, zitiert von Olivier Lugon *El Estilo Documental*, S. 234.
- 3) Jean François Chevrier, «Jeff Wall: Los espectros de lo cotidiano», *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Serie FotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006, S. 337.
- 4) Eric De Chasse, *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 10, Salamanca 2009, S. 211.

YTO BARRADA, LE DÉTROIT – AVENUE D'ESPAGNE, TANGER, 2000/2003,
C-print, 23 3/8 x 23 5/8" / C-Print, 60 x 60 cm.

