

# Scripta Nova

REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA  
Y CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Barcelona.

ISSN: 1138-9788

Depósito Legal: B. 21.741-98

Vol. XIX, núm. 510-3

30 de mayo de 2015



## Identidad relacional y traslación: La subjetividad nómada desde el arte y el pensamiento contemporáneos

Mireia Feliu Fabra

Escola Superior de Disseny ESDi, Universitat Ramon Llull

[mfeliu@esdi.edu.es](mailto:mfeliu@esdi.edu.es)

[mireiafeliu@mireiafeliu.cat](mailto:mireiafeliu@mireiafeliu.cat)

### Identidad relacional y traslación. La subjetividad nómada desde el arte y el pensamiento contemporáneos

Ante la movilidad dominante en el proceso de globalización, el acceso a la cual funciona como eje de jerarquización social y homogeneización cultural, la subjetividad nómada actúa como figuración crítica que, desde la traslación, rompe con la organización centralizada, norma-tivizada y deslocalizada de la tradición moderna.

Desde el arte y el pensamiento contemporáneo, y desde una conciencia itinerante, la subjetividad nómada pone en movimiento cuestiones que se han querido universales. Así, entiende la propia identidad como *devenir*, como *otro*, como *periferia*: descentrada y multiestratificada, *línea de fuga* entre capas a menudo contradictorias (género, raza, preferencia sexual, opción política, religión...). Esta subjetividad *relacional* implica una responsabilidad política capaz de desplazarse entre códigos, entre diferencias; es *traslación*, devenir intransitivo, horizontal y a la vez *situado*. Huye, como la *deriva* en la ciudad *genérica*, del discurso hegemónico para asumir la complejidad y generar, desde la *traslación* y de manera afectiva y experiencial, espacios de encuentro, de relación y de significado.

**Palabras clave:** subjetividad nómada, identidad relacional, traslación, Braidotti, arte contemporáneo.

Recibido: 21 de Febrero de 2013

Devuelto para correcciones: 6 de septiembre de 2013

Aceptado: 30 de febrero de 2014

Última revisión: marzo 2015

### **Relational identity and displacement. Nomadic subjectivity from contemporary art and philosophy (Abstract)**

In the contemporary globalization process context, access to dominant mobility today acts as a mark of social hierarchy and cultural homogenization. Nomadic subjectivity is conceived as a critical strategy that proposes a mobility based on experience, breaking with the centralized, normative and no-situated organization of modern tradition.

From contemporary art and philosophy, as well as from an itinerant awareness, nomad subjectivity puts on movement certain concepts that were considered universal in the past. In this direction, nomadic subjectivity conceives identity as a *becoming*, as an *other*, as a *periphery*: decentralized and multistratified, a *line of flight* among layers often contradictory (gender, race, sexual orientation, politics options, religion, etc). This *relational* subjectivity implies a political responsibility able to move among codes and differences. Nomadic subjectivity means displacement, an intransitive, horizontal and also *situated* becoming. As the *derive* strategy in *generic* city, nomadic subjectivity avoids hegemonic discourses, because it assumes complexity and aims to generate, through a *displacement* experience, spaces for encounters, relationships and meaning.

**Keywords:** nomadic subjectivity, relational identity, displacement, Braidotti, contemporary art.

El concepto de movilidad ha demostrado tener un papel decisivo en la cultura occidental, especialmente a partir de la primera mitad del siglo XX, convirtiéndose en emblema de sus utopías: desde la velocidad de una ciudad-teatro moderna de tránsitos prediseñados, hasta la estrategia necesaria para entender la naturaleza compleja que resurge del *backstage periférico* en la contemporaneidad. La movilidad es, de hecho, uno de los factores clave para entender y actuar en nuestro presente. El sujeto en desplazamiento, el inmigrante, el turista, el viajero errante, los campos de refugiados, se han convertido en figuraciones puntales, caras contradictorias de una misma moneda global. Ante el tipo de movilidad dominante en el capitalismo occidental, de influencia indiscutible en la aceleración de los efectos de globalización económica con consecuencias sociales (mayor jerarquización), políticas (pérdida de poder de los Estados) y culturales (homogeneización progresiva de los territorios), la subjetividad nómada no puede sino asumir la heterogeneidad de la realidad contemporánea. Su sentido de responsabilidad surge de la conciencia crítica, asumiendo asimismo su propia contradicción.

En este sentido, una de las cuestiones claves de la subjetividad nómada es entender la "ruta", el "hacer camino", como estrategia de interrelación y, por tanto, de significación en la complejidad contemporánea. Por ello, el desplazamiento como *línea de fuga*, como *traslación* entre capas, como relación entre códigos, necesita de tiempo, de *velocidad controlada*. Tiempo para asumir la transformación que esta

*traslación* implica. Porque es, a través de los vínculos construidos con su recorrido, que el nómada territorializa un espacio y crea red, conectando rutas, relacionando encuentros, densidades y generando nuevas significaciones.

El presente artículo, realizado a través del lenguaje del arte y del pensamiento contemporáneos, pretende ser una reflexión en torno a la subjetividad nómada poniendo en relación diferentes experiencias de desplazamiento (físico y conceptual) y las vivencias de sus tiempos. Los desplazamientos se entienden como estrategias de creación de sentido, que ponen en permanente cuestión la organización epistemológica heredada.

### **In-Quietudes. Nomadismos Contemporáneos. Proyecto artístico.**

*In-Quietudes. Nomadismos Contemporáneos* es un proyecto artístico propio<sup>1</sup> que investiga precisamente el papel fundamental de la movilidad en la contemporaneidad desde la óptica de la subjetividad nómada. El proyecto se organiza en una serie de cinco obras de base videográfica. Estas parten, en primer lugar, de la propia experiencia de desplazamiento entre tres territorios: Barcelona, Nueva York y el Sahel de África Occidental, entre los años 2002 y 2009. En segundo lugar, se han desarrollado a lo largo del acompañar a diferentes comunidades nómadas, una en cada territorio: en el Sahel de África Occidental, familias africanas *peuls* de tradición ganadera y trashumante; en Barcelona, profesionales del mundo del circo en su paso por la ciudad; en Nueva York, habitantes *globales* de una de las mayores urbes *líquidas* –en términos de Zygmunt Bauman– de Occidente.

El nomadismo, en esta propuesta artística, no se reduce a una cuestión formal. Se trata de algo existencial que afecta a la forma de pensar y de vivir y, por lo tanto, deviene en el punto de vista desde el cual se habla y se genera cada una de las obras. *In-Quietudes* responde a un sistema de visiones que no son fijas, cerradas y unívocas, sino que se desplazan, se interrelacionan y no permanecen *quietas*. Puntos de vista que *devienen* líneas, *traslaciones*, puestas en marcha.

Las obras, aunque organizadas en serie, son de diferentes dimensiones y, en cada una de ellas, se concentran conceptos concretos desarrollados desde la itinerancia. La serie, más que la obra única, permite abrir sinergias, diálogos entre diferentes *líneas* y *densidades*, en términos deleuzianos. La misma creación de la serie es, de hecho, una ruta, un proceso a través del cual se han ido madurando pensamientos, de modo que cada obra ha devenido una *etapa*. La numeración de las obras sigue el orden cronológico de la finalización de cada una, pero no indica ningún orden jerárquico ni de significación.

A partir de aquí, este texto propone un análisis del concepto de *nomadismo* y de la *subjetividad nómada* en tanto que estrategia de *traslación*, *interrelación* y, por lo tanto, *significación*, entendida como proceso de devenir, partiendo precisamente de un

---

<sup>1</sup> El proyecto artístico *In-Quietudes. Nomadismos Contemporáneos* ha sido expuesto en el Centro de Arte Cal Massó de Reus (2010), en la Galería Safia de Barcelona (2010) y en la New Media Gallery de Oranim Art Institute en Tivon (Israel, 2011).

discurso interdisciplinario que lee, intercala y relaciona distintas fuentes: desde las propias vivencias de acompañamiento a comunidades nómadas vigentes y algunas de las obras del proyecto *In-Quietudes. Nomadismos Contemporáneos*, así como la selección de otras propuestas en el arte contemporáneo que parten de una conciencia itinerante, hasta el estudio de las categorías nómadas presentes en el pensamiento crítico occidental, basándonos sobre todo en Rosi Braidotti, Zygmunt Bauman, Nicolas Bourriaud y Gilles Deleuze y Félix Guattari.

## Movilidades

En la realidad contemporánea, la movilidad actúa como factor de definición jerárquica tanto a nivel social y económico como cultural. La posibilidad o no de acceso a la movilidad (de personas, financiera, de información, etc.) se ha convertido en eje de estratificación, dibujando mapas donde se recortan territorios, dominios, estrategias de desplazamiento, velocidades, controles e immediateces.

Dicho acceso, pues, define distintas realidades de movilidad. En primer lugar, un tipo de movilidad sin restricciones, sin barreras burocráticas, sin fronteras, ni físicas ni digitales. Una movilidad que responde al concepto de *globalidad*, esto es, a la inmediatez del capital y de la comunicación occidental que se desarrolla en un *todo* sin tiempo o, dicho de otro modo, en una *instantaneidad* pretendidamente *multilocal*. En este sentido, el uso de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación (TIC), además de favorecer la comprensión flagrante del espacio-tiempo, también ha acelerado exponencialmente los efectos contradictorios del proceso de globalización: se facilita el encuentro entre individuos separados por grandes distancias físicas, pero se disuelven los espacios públicos como lugares de generación de significado; se abren las fronteras entre los Estados modernos, pero se levantan muros infranqueables alrededor de la Europa continental.

Por otro lado, identificamos otro tipo de movilidad, esta vez considerada: el desplazamiento forzado por cuestiones políticas, económicas, sociales o culturales. Son migraciones, exilios, campos de refugiados, movilidades llenas de riesgos precisamente por proceder de la *periferia* y dirigirse al *centro*, esto es, de la *periferia local* al *centro global*.

Existe también una tercera movilidad: la movilidad nómada. Esta pretende, desde el mismo acto de desplazamiento, superar la dicotomía moderna que Europa había asumido como base de un origen identitario común y *natural*, así como poner en movimiento aquellas cuestiones que creíamos de significado *inamoviblemente seguro*: casa, familia, raíces, nacionalidad... El acto de andar implica en sí mismo un *proceso*, un *devenir*, un *ser intransitivo* que se desarrolla, se construye y se transforma al *hacer ruta*. La movilidad nómada asume, pues, la multiplicidad y la interrelación entre multiplicidades, pues solo de esta manera podemos actuar en nuestra complejidad.

## Globalización, poder y movilidad

El *sentido* y el *poder* son dos núcleos del proceso de globalización<sup>2</sup>. *Sentido* se refiere a la dirección hacia la cual se dirigen los esfuerzos y recursos, sobre todo a nivel tecnológico y económico. En la contemporaneidad, el *sentido* se identifica con la movilidad, y el acceso a ella depende precisamente del *poder*. La relación entre ambos es recíproca y se retroalimenta: a mayor poder, mayor movilidad. Y viceversa.

(...) La movilidad social (una relación entre personas) depende en gran medida de la movilidad del capital (que implica una relación entre las personas y las cosas), lo cual no es más que una prueba del carácter eminentemente capitalista de la "sociedad" global emergente.<sup>3</sup>

La movilidad social se relaciona, pues, con el poder adquisitivo. Esta dependencia define el sistema capitalista que rige el proceso de globalización, que de esta manera clasifica los individuos según su capacidad de desplazamiento. Así, en nuestro presente global, lo que jerarquiza y polariza la sociedad es la libertad de movimiento, esto es, recordémoslo, la capacidad de "movilidad por encima de cualquier tipo de restricciones políticas, culturales, sociales y ambientales"<sup>4</sup>.

Para los habitantes del primer mundo, el mundo más y más cosmopolita y extraterritorial de los hombres de negocios globales, los gestores de la cultura global o de los académicos globales, se han rebajado las fronteras estatales, al igual que se han desmontado para los productos de consumo, el capital y las finanzas. Para los habitantes del segundo mundo, los muros de los controles de inmigración, de las leyes de residencia y de las políticas de "calles limpias" y "tolerancia cero" se vuelven cada vez más altos. Los fosos que los separan de los puestos de la soñada redención, de los sitios que son su objeto de deseo, se hacen más y más profundos, y todos los puentes, cuando intentan cruzarlos, resultan ser levadizos. Los primeros viajan según su propia voluntad y disfrutan del viaje (...); hasta los halagan o sobornan para conseguir que viajen y, cuando lo hacen, les dan la bienvenida con sonrisas y con los brazos abiertos. Los segundos viajan clandestinamente, a menudo ilegalmente, y a veces pagan mucho más por una apretada tercera clase en un bote maloliente que no está en condiciones de navegar de lo que los demás pagan por los lujos superfluos de la *business class*; y al llegar, les niegan la autorización y, si tienen mala suerte, los arrestan y deportan inmediatamente.<sup>5</sup>

Bauman describe de una manera clara y sencilla la fractura social y económica actual, la polarización a partir del acceso selectivo a la movilidad. Señala la estratificación jerárquica que este acceso provoca y, por lo tanto, el valor de esta movilidad: turismo o falsa promesa de oportunidades. No podemos dar el mismo significado a todos los tipos de movilidad: la autocomplaciente, la del consumo de ciudades y viajes *low cost* frente a. la desesperada, la explotada, la que cobra víctimas, la prohibida...

Un grupo es móvil en una escala mundial, no tiene país ni hogar, pero tiene el mundo entero como su propiedad; el otro grupo ha perdido hasta la movilidad dentro del desarraigo, vive en campos de refugiados, en colonias de repoblación y en reservas.<sup>6</sup>

Bauman explica la doble cara de la movilidad a partir de las figuraciones del *turista* y el *vagabundo*<sup>7</sup>. El *turista* se mueve por voluntad propia, en la búsqueda de nuevos

<sup>2</sup> Véase: Bauman, 2001.

<sup>3</sup> Frade, 2001, p.13.

<sup>4</sup> Frade, 2001, p. 9.

<sup>5</sup> Bauman, 2001, p. 131.

<sup>6</sup> Mies; *et al.*, 1993, p. 98.

lugares para explorar. Lo que lo caracteriza, pues, es su libertad. La libertad de movimiento y de establecimiento. La libertad que da el ser bienvenido en todas partes, precisamente por su capacidad adquisitiva que le permite seleccionar, escoger y consumir. La libertad de sentirse en todas partes como “en casa”, en tanto que es él mismo viajero “global”. El *vagabundo*, en cambio, abandona la “casa”, un territorio que no le puede ofrecer promesas. Pero allí donde llega se encuentra con muros de espinas o leyes de inmigración, documentaciones que hay que rellenar previamente antes de la llegada pero con fecha de caducidad, de modo que la “legalidad” individual está sujeta a una constante atención hacia el visto bueno de las instituciones.

El ímpetu del *turista* de Bauman nos puede recordar el del viajero épico de Occidente que busca mundos desconocidos para descubrir, el aventurero conquistador de nuevas tierras exóticas, que se cree él mismo portador de lo que Braidotti llama “poder de la Mismidad” y de una ilusoria “sola raíz cultural y lingüística”<sup>8</sup> de naturaleza hegemónica, universal e ideal, y que, por lo tanto, hace falta expandir por todas partes. Como el viajero moderno, conquistador de tierras inexploradas y salvajes, las cuales habrá que ordenar, clasificar, civilizar y poner nombre, conservando, sin embargo, por propia complacencia de Occidente, aquella “originalidad” de postal que nos recuerda el origen virgen de las tierras conquistadas, el origen puro de una esencia definidora de la verdad original.

El *turista* es, también, buscador de nuevas emociones, empujado por una cultura social que lo tacha de cobarde y desgraciado si en su tiempo libre no sale de casa.

Los turistas se convierten en viajeros nómadas, y colocan los sueños amargos y a la vez dulces de la añoranza por delante de las comodidades del hogar porque es así como lo quieren, ya sea porque consideran que es la estrategia de vida más razonable “dadas las circunstancias”, o bien porque han sido seducidos por los placeres auténticos o imaginarios de la vida de un coleccionista de sensaciones. [...] Los vagabundos son viajeros privados del derecho de volverse turistas. No se les permite quedarse quietos (no hay lugar que garantice su permanencia, el fin de la movilidad indeseable) ni buscar un lugar mejor donde estar.<sup>9</sup>

Sin embargo, una de las críticas hechas a Bauman, y compartida por autoras feministas como Rosi Braidotti, es la falta de localización y, por lo tanto, de contexto, de las figuraciones del *turista* y el *vagabundo*. Según Braidotti<sup>10</sup>, la falta de concreción y de una visión más *situada* debilita la propuesta de Bauman, que cae en la generalización. Braidotti le reclama la conciencia de un sujeto *multiestratificado* y *localizado*, que deviene en la relación entre su contexto espacio-temporal y el género, la identidad sexual, la raza, la clase social, la edad... “(...) en el horizonte de la postmodernidad, van surgiendo figuras más significativas de la movilidad: la joven *au pair*; la novia encargada por correo; el inmigrante ilegal; la prostituta que trabaja en la frontera, e incluso la niñera. (...) Las figuraciones no son meras metáforas, sino que señalan posiciones históricas situadas muy concretamente”<sup>11</sup>. Comparto con Braidotti que la localización de la subjetividad es necesaria para la responsabilidad política que acompaña el pensamiento nómada. No obstante, considero que la aportación de Bauman en la concienciación sobre los efectos contradictorios del proceso de

---

<sup>7</sup> Bauman, 2001, p. 133-135.

<sup>8</sup> Braidotti, 2009, p. 102.

<sup>9</sup> Bauman, 2001, p.134-135.

<sup>10</sup> Braidotti, 2009, p. 129-131.

<sup>11</sup> Braidotti, 2009, p. 130.

globalización a través de la movilidad, no se puede en absoluto menospreciar. Creo que es injusto considerar la distancia que permite la evaluación de Bauman sobre la movilidad y la jerarquización social como mera generalización de subjetividades. Bauman identifica los parámetros, tendencias y efectos políticos, sociales, económicos y culturales contradictorios, presentes y futuros, de la globalización económica y el capitalismo avanzado. Un marco compartido por las investigaciones localizadas que Braidotti propone y que, por lo tanto, ayuda a comprender mucho mejor la magnitud de los efectos de la globalización. De hecho, ambos autores coinciden en que *vagabundo* y *turista*, *campos de refugiados* y *ciudades globales*, son efectos del mismo sistema económico global actual.

Lo que pretende la subjetividad nómada es identificar una línea de fuga, algo que equivale a decir un espacio alternativo creativo de devenir que no caiga entre lo móvil/inmóvil, entre el residente/extranjero, sino dentro de estas categorías. La cuestión estriba en no desdeñar ni glorificar la condición del marginal, de los otros ajenos, y encontrar, en cambio, una localización más precisa y compleja para una transformación de los términos de esta acción política.<sup>12</sup>

Braidotti, pues, desde la subjetividad nómada, da un paso más allá en el análisis de estos efectos. La localización es una responsabilidad política necesaria para no idealizar ni desprestigiar la precariedad. De hecho, la localización de un sujeto que se reconoce él mismo relacional y multiestratificado resulta imprescindible para combatir un discurso dualista y dogmático que lleva a la mercantilización de la llamada *hibridación cultural*. Se trata de crear espacios de tangencias, espacios de discusión productiva y efectiva a nivel global, a partir de acciones locales en contextos localizados<sup>13</sup>.

## Diálogos

### *El yo y el otro*

De acuerdo con Víctor Segalen<sup>14</sup>, con la colonización se inició un proceso de estandarización del espacio/tiempo según un punto de vista occidental, por lo que se fueron eliminando todas las conexiones y generaciones de relaciones posibles entre puntos de vista diversos y, así, un potencial enriquecimiento cultural y de pensamiento. Nicolas Bourriaud, de la mano de Slavoj Žižek, plantea como la utopía

---

<sup>12</sup> Braidotti, 2009, p. 92.

<sup>13</sup> Saskia Sassen propone dejar de separar y excluir de los estudios y análisis económicos nacionales la aportación que hace la población inmigrante de las ciudades contemporáneas. La propuesta procede de la observación crítica sobre cómo aquellos elementos considerados minoritarios y heterogéneos, y a menudo racializados, se eliminan de los análisis sobre las economías globales, cuando precisamente conforman aspectos significativos y efectivos para el desarrollo de estas en las grandes ciudades contemporáneas. Véase: Sassen, 1994.

<sup>14</sup> Victor Segalen (Brest, 1878 – Huelgoat, 1919). Arqueólogo, etnógrafo, doctor naval, escritor y poeta. Su obra destaca por la crítica a la idea de exotismo, explotada sobre todo durante la colonización. Asimismo, intentó contrarrestar la eliminación de la memoria histórica y cultural de diferentes pueblos, especialmente en el Lejano Oriente, durante este periodo colonial, a través de una obra literaria en la que apostó por una aproximación hacia “el otro” basada en el acercamiento sensorial y el respeto hacia sus palabras y imaginaria.

moderna ha seguido presente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, y sobre todo a lo largo de la década de 1990, a través del capitalismo liberal. A partir del atentado del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York, se vuelve a hacer evidente otra vez la falacia del discurso universalista tras la celebración de un mundo “global”. Bourriaud denuncia cómo la postmodernidad, a pesar y, de hecho, a través de su crítica al discurso colonial, ha mantenido la dualidad eurocentrista del pensamiento moderno. Y es que la crítica postmoderna asume y no discute las figuras del colonizador y el colonizado, de tal modo que ambas figuraciones se mantienen inmóviles en sus significados. La crítica postmoderna, según Bourriaud, se basa en *sustituir* la voz dominante por la del dominado. No hay aproximación ni conexión que disuelva la dicotomía, no hay *traslación* que arrastre los polos, los desplace y los ponga en *diálogo*.

(...) la famosa “hibridación cultural”, noción típicamente postmoderna, fue en realidad una máquina de disolver cualquier singularidad verdadera bajo la máscara de una ideología “multiculturalista”; máquina de borrar el origen de los elementos “típicos” y “auténticos” que ella injerta en el tronco de la tecnoesfera occidental. (...) cuantos más vocabularios plásticos heterogéneos de tradiciones visuales múltiples no-occidentales integran el arte contemporáneo, más claramente aparecen rasgos distintivos de una cultura única y globalizada.<sup>15</sup>

Bourriaud critica la falsedad del multiculturalismo defendido en la postmodernidad en tanto que, en nombre de un proceso de globalización que “nos debe unir a todos” y facilitar la movilidad entre territorios, lo que termina haciendo es crear un gran paraguas de Estado moderno occidental bajo el cual se anula la singularidad de cada uno de estos territorios, convirtiéndolos en atracciones de un parque temático.

Negación doble, sorderas repetidas: la escena postmoderna vuelve a representar incesantemente el hiato entre el colono y el colonizado, entre el amo y el esclavo, inmóvil en esa frontera que constituye su objeto de estudio (...). La deconstrucción colonial contribuyó de esta forma a reemplazar un idioma por otro, limitándose el uno a subtítular al otro, sin empezar nunca el proceso de *traducción* que fundaría un posible diálogo entre lo pasado y lo presente, lo universal y el mundo de las diferencias.<sup>16</sup>

Así pues, por un lado, se defiende una multiculturalidad que resulta superficial en tanto que se basa en la imagen de multiplicidad, especialmente de grupos y comunidades considerados minoritarios, señalando, en este sentido, la responsabilidad del mundo artístico de representarlos y hacerlos visibles, así como de ofrecer una lectura crítica “de acuerdo”<sup>17</sup> con sus códigos y singularidades históricas y culturales. Sin embargo, por otro lado, se celebra el fin de las diferencias en pro a un objetivo común: la riqueza y la efectividad económica. El valor social se mide por el valor del capital y, en este sentido, se anulan las diversidades (culturales, históricas, raciales...) que no confluyan en la dirección de la eficiencia económica global.

La diferencia, lo local, lo múltiple, es asumible solamente si entra dentro de la lógica del mercado global: “las diferencias proliferan a favor de su mercantilización y, en

<sup>15</sup> Bourriaud, 2009, p. 11-12.

<sup>16</sup> Bourriaud, 2009, p. 13.

<sup>17</sup> Nicolas Bourriaud destaca la diferencia entre la palabra “de acuerdo” respecto a “según”, en tanto que la primera implica precisamente una negociación entre códigos, entre culturas, la engendradora y la lectora. En cambio, “según” implica una exclusividad que encierra, aísla y reduce una obra u objeto a una cultura considerada original, relegada a un pasado originario en extinción, sin capacidad de diálogo con otros códigos culturales contemporáneos. Véase: Bourriaud, 2009, p. 31.



última instancia, del lucro. Este proceso afecta sin duda a las identidades tanto como a las mercancías”<sup>18</sup>. Hablamos de una *multiculturalidad corporativa*, la cual necesita de nombres propios que devengan marcas. Es el caso, por ejemplo, de la clase media norteamericana de raza negra: se han necesitado nombres de actores sociales y líderes emergentes, que se diferenciaron de las minorías miserables anónimas.

(...) la aparición de una nueva clase de empresarios y líderes negros representados por Spike Lee y Colin Powell, que son emblemas de una clase media negra que ha pasado a ser parte integrante del funcionamiento de la economía global. Los cuerpos de las mujeres negras de clase media, como Condoleezza Rice o Naomi Campbell, gozan del mismo privilegio de alto perfil combinado con una visibilidad extrema. Junto a ellas, las imágenes de hombres, mujeres y niños africanos que sufren el sida corporiza, una vez más, la marginación anónima de la fragilidad humana en su expresión más intensa, es decir, en su nivel más mortal.<sup>19</sup>

En el año 2011, distintos líderes políticos europeos reconocieron el fracaso de la política multiculturalista en Europa. David Cameron argumentó su nueva política antiterrorista a partir del fracaso de treinta años de intentos de conseguir dicha sociedad multicultural en el Reino Unido, puesto que el resultado había sido el surgimiento de comunidades segregadas, sobre todo musulmanas, contrarias a los valores británicos. Cameron tituló su discurso “*My war on multiculturalism*”<sup>20</sup>. Así mismo, Sarkozy también denunció el fracaso del multiculturalismo en Francia. En este caso se trataba, además, del fracaso de un intento de “asimiliacionismo estatal”<sup>21</sup>, esto es, una política que pretendía la asimilación por parte de la población migrante de la “identidad” francesa y laica. En la misma dirección, líderes de países como Bélgica y Holanda reconocían que aquella convivencia entre el *yo* europeo y el *otro* no había sido posible. Además, un año antes, Angela Merkel ya había anunciado también dicho fracaso en Alemania. En su caso, la canciller alemana vinculó el “problema” de la inmigración y la multiculturalidad a la crisis económica, a los bajos niveles de la educación y, tal y como lo haría posteriormente Cameron, a la inseguridad en el país.

Las anteriores evaluaciones políticas se basaron sobre todo en la concepción del *multiculturalismo* en términos de *integración*, esto es, en políticas de adaptación a una cultura dominante, pretendidamente *ejemplar*, promoviendo una *homogeneización* que terminaría alimentado la creación de guetos, especialmente en antiguos barrios periféricos y de bajo poder adquisitivo.

En este sentido, uno de los errores de dichas políticas fue basarlas únicamente en el concepto de *multiculturalidad* en vez de *interculturalidad*. Esto es, en concebir el *yo* y el *otro* como entidades esenciales y contrapuestas, construyendo un binomio falso y, de este modo, marcando distancias unidireccionales, en vez de rutas y desplazamientos múltiples que dibujaran caminos de diálogo y redes de intercambio. El acercamiento entre códigos necesita de la negociación, y esta solo es posible si hay un acercamiento y, por lo tanto, un desplazamiento. Y es que el recorrido des-esencializa el sujeto, lo *sitúa* y lo pone en evidencia en tanto que *devenir*. En este sentido, muestra su naturaleza multiestratificada, esto es, su complejidad. Al mismo tiempo, debemos ser

---

<sup>18</sup> Braidotti, 2009, p. 100.

<sup>19</sup> Braidotti, 2009, p. 99.

<sup>20</sup> Stallaert, 2012.

<sup>21</sup> Stallaert, 2012.

conscientes de que esta complejidad no implica necesariamente la falta absoluta de límites: “por el mero hecho de que no haya un único centro, no cabe suponer que todo está en un estado de caos relativista”<sup>22</sup>. El saber escuchar, dialogar, negociar, moverse en el margen de la equidistancia respetuosa del que no invade sino que espera a ser invitado, necesitan tiempo para ser aprendidos, y aún más para ser asumidos como hábitos. Porque estos márgenes no tienen nada que ver con un relativismo arbitrario, sino con la conciencia de localización, esto es, de un contexto en un momento determinado, y de su relación con el encuentro de sujetos múltiples.

Cultivar un enfoque (...) requiere cierta capacidad de escuchar, cierto respeto profundo por el texto y sus efectos. Tiene que ver con la duración, la repetición y, en última instancia, con el movimiento.<sup>23</sup>

Por otro lado, no hay que olvidar toda la tradición de pensamiento en la cual se basa el eurocentrismo europeo, esencializando y, en este sentido, neutralizando su identidad.

De ahí que la Subjetividad se equipare con la ciencia, la racionalidad y la conducta ética autorregulada. Esta perspectiva implica una dialéctica de los Otros, definidos en términos de diferencia negativa (...). Estos son los otros sexualizados, racializados y naturalizados.<sup>24</sup>

Hombre, blanco, heterosexual: esta es la “definición de la norma, es decir, la visión normal, norma-tiva del sujeto”<sup>25</sup>. Cualquier “variación estructural”, de sexo, raza o contexto natural, es considerado accidente y, por lo tanto, en sentido peyorativo. Precisamente de ahí el vacío de las identidades de Estado *puras* definidas con discursos neoliberales imperialistas.

## Identidad nómada: traslación entre capas

Ser un sujeto europeo nómada (sic) significa estar en tránsito, pero lo suficientemente anclado a una posición histórica para aceptar la responsabilidad por dicha posición.<sup>26</sup>

Desde la teoría feminista, Rosi Braidotti llama a la responsabilidad histórica, como herederos que somos de la Ilustración, para hacer frente a las contradicciones de la postmodernidad eurocentrista. El primer paso es entender, comprender y asumir nuestra identidad, esto es, cómo se ha construido, bajo qué procesos, qué pensamientos y qué ideales. Braidotti rechaza el concepto de identidad como algo esencialista y fundacional. La identidad es algo que ocurre conforme se construye en un contexto y con unos objetivos determinados. La autora utiliza la figuración de la *subjetividad nómada* como discurso políticamente justificado que evoca subjetividades alternativas a aquella falocéntrica y etnocéntrica, para superar el dualismo tradicional clásico, proponiendo la *desnaturalización* y la *nomadización* de la identidad europea y rompiendo el mito de su homogeneidad.

Braidotti defiende, pues, una *subjetividad nómada* en tanto que multiestratificada, porque es, en sí misma, la relación de múltiples variables (género, raza, edad,

<sup>22</sup> Braidotti, 2009, p. 39.

<sup>23</sup> Braidotti, 2009, p. 39.

<sup>24</sup> Braidotti, 2009, p. 40.

<sup>25</sup> Braidotti, 2009, p. 54.

<sup>26</sup> Braidotti, 2004, p. 213.

preferencia sexual, opción política, filosofía de vida, etc.), las cuales se interconectan y difieren según los contextos o según las *propias localizaciones* (de tiempo, espacio, sociales, históricas, etc.), de modo que en esta subjetividad conviven simultáneamente ejes cambiantes de conexión entre variables diferenciales que configuran identidades complejas. Se trata de identidades descentradas, no porque no estén organizadas, sino porque la organización de estas admite su contradicción intrínseca, así como el papel de la imaginación, más allá del logos, como estrategia con una flexibilidad y adaptabilidad necesaria para salir de la crisis del pensamiento político contemporáneo.

Si pretendemos avanzar más allá de la sociología de viajes y de los pensadores críticos que se rasgan las vestiduras abrumados por la culpa blanca, (...) es importante la relocalización de las identidades sobre nuevas bases que adviertan sobre los devenires múltiples, es decir, la visión no unitaria de un sujeto.<sup>27</sup>

Así pues, asumir la propia identidad como *devenir* implica asimismo la asunción de la propia contradicción. El sujeto localizado, situado, toma conciencia de las múltiples capas de su identidad y, en este sentido, acepta la responsabilidad de herencias complejas (históricas, culturales, familiares...) que conforman la subjetividad. En el caso de las culturas europeas, Rosi Braidotti cita a Donna Haraway, la cual sintetiza perfectamente este cúmulo y mezcla de contradicciones:

Moldeada como parte integrante y como parte foránea del poder hegemónico y los discursos de mis herencias europeas y estadounidense, recuerdo que el antisemitismo y la misoginia se intensificaron durante el Renacimiento y la revolución científica de la Europa moderna temprana, que el racismo y el colonialismo florecieron con los hábitos viajeros de la Ilustración cosmopolita y que la desdicha intensificada de billones de hombres y mujeres parece orgánicamente enraizada en las libertades del capitalismo transnacional y la tecnociencia. Pero también recuerdo los sueños y los logros de las libertades contingentes, los conocimientos localizados y el alivio del sufrimiento que están inextricablemente ligados a esta triple herencia histórica contaminada. Continúo siendo una hija de la revolución científica, la Ilustración y la tecnociencia.<sup>28</sup>

El film *The Women of the Twelve Borders*<sup>29</sup> (Figuras 1, 2 y 3) es testigo documental de un viaje a pie de 3.000 kilómetros que tuvo lugar entre mayo y junio del año 2002, a través de los territorios de la antigua Yugoslavia y Albania. Se trata del peregrinaje de cuarenta y siete mujeres procedentes de distintos puntos de dichos territorios, cruzando doce fronteras y atravesando juntas aquellos lugares víctimas de la guerra. El libro *Balkan Women for Peace: Itineraries of Cross-border Activism*<sup>30</sup> documenta asimismo los diálogos y las emociones surgidas a lo largo de la travesía. El recorrido es una llamada a la reconciliación, a la negociación, a pesar de las pocas esperanzas de sus protagonistas, dado el marco de la política patriarcal en la que se encuentran, la cual ha trazado fronteras a través del resentimiento y del conflicto bélico.

./.

---

<sup>27</sup> Braidotti, 2009, p. 103.

<sup>28</sup> Haraway, 1997, p. 3.

<sup>29</sup> Bories, 2003.

<sup>30</sup> Deschaumes *et al.*, 2002.



**Figuras 1, 2 y 3**  
***The Women of the Twelve Borders* (2003)**  
 Imágenes del film dirigido por Claudine Bories.

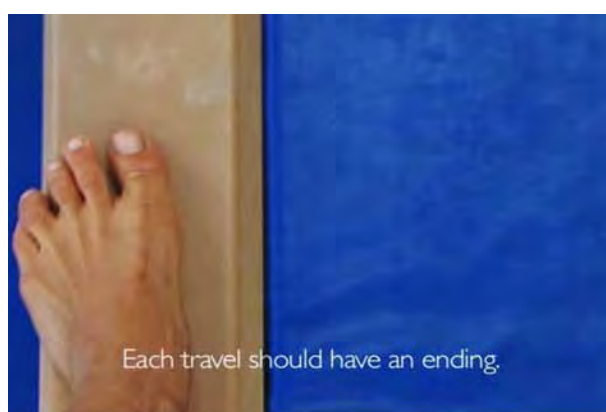
El valor de esta acción está en el mismo desplazamiento a pie, en el intercambio emocional entre estas mujeres, puesto que implica una subjetividad nómada: atravesar físicamente los límites, superar fronteras impuestas. La fuerza política de la acción reside en su “corporeidad”, en el acto mismo de la *traslación*, de modo que el territorio mismo es en tanto que es andado, en tanto que es cruzado, sentido, llorado y compartido. Así, dicho viaje supone, para estas mujeres, enfrentarse y gestionar sus propios sentimientos de dolor y de rabia, para convertirlos en perdón y reconciliación. El viaje significa *desplazar* las emociones y transformarlas, sobre todo por lo que respecta a sentimientos nacionalistas extremos y xenófobos. Implica saber convertir la negatividad en positividad a través del diálogo, de la escucha y del silencio: “afirmar vínculos, no *a pesar* de las heridas y el dolor, sino *a través* de ellos”.

Subjetividad nómada significa desplazamiento, esto es, recorrido, *líneas de fuga* que nos muestran la interrelación de nuestras capas. La subjetividad nómada nos recuerda que las distancias, esto es, la lejanía o la cercanía, son construcciones humanas, de

modo que su significado dependerá de nuestra experiencia y nuestra propia complejidad entre capas.

Si reconocemos la contradicción como parte integrante de la realidad social, es decir, de la presencia “de lo político”, entendido como el espacio “donde el conflicto ‘ocurre’” –utilizando términos de Mieke Bal<sup>31</sup>–, como presencia de *antagonismos*, se puede empezar a trabajar para que esta sea fructífera, sacando provecho positivo de los argumentos que en un principio pueden parecer antagónicos, a través de márgenes de relación donde estos se contaminen y creen nuevos matices. Se trata de poner en movimiento puntos de vista, creando rutas abiertas a posibles encuentros. Se trata, pues, de evitar una confrontación directa de muros, así como de evitar una disolución integradora de rutas, eliminadora de singularidades, con el objetivo de formar una sola de ellas. Poner en movimiento implica desplazamiento de argumentos y afectos. Significa diálogo, traslación, traducción.

### **In-Quietud #1. Barcelona – Circo**



**Figuras 4 y 5**  
***In-Quietud #1. Barcelona – Circ (2005)***  
Imágenes de la obra videográfica de Mireia Feliu Fabra.

---

<sup>31</sup> Bal, 2010, p. 42-43.

*In-Quietud #1. Barcelona – Circo*<sup>32</sup> (Figuras 4 y 5) es la primera obra de la serie *In-Quietudes. Nomadismos Contemporáneos*. A partir de reflexiones realizadas por profesionales del mundo del circo a su paso por Barcelona, la obra cuestiona elementos vitales condicionados por el desplazamiento continuado de sus protagonistas: *casa, raíces, viaje, pasado y futuro, destino, familia, amigos...* A lo largo del vídeo, pues, se manifiestan cuestiones como la imposibilidad de tener un punto de vista único y la necesidad de desplazamiento para descubrir perspectivas alternativas; el compromiso del nómada, que “debe tener siempre algo para dar a los demás”; las *raíces*, que no pueden cambiar el origen de cada uno, pero sí pueden multiplicarse y, de esta manera, es el individuo quien decide su destino; la libertad que produce el no tener deseo de *casa*; la conciencia de las *etapas*: “cada viaje debe tener su final. Y allí tienes que pensar qué es lo que vas a hacer desde entonces hacia adelante”, recuerda al final de la obra Sergei Sylko, profesional del circo y entrenador personal.

### **Tiempos de travesías: exiliado, emigrante y nómada**

La “errancia”, que implica la conciencia de una identidad multiestratificada y en construcción constante, supone, asimismo, romper con la linealidad de la vivencia del tiempo. De acuerdo con Braidotti, la diferencia entre exiliado, emigrante y nómada corresponde también a estilos y géneros diferentes, así como a distintas experiencias de relación de tiempos según las condiciones que conducen el sujeto al desplazamiento.

#### ***El exiliado***

El modo y el tiempo del exiliado se basan en un sentido de la propia condición de extranjero y, en muchos casos, en una percepción hostil del país que lo acoge. En el exiliado hay un fuerte sentimiento de pérdida y de separación respecto al país de origen. Por eso, la memoria y las canciones de recuerdo de la lengua materna tienen un papel fundamental en su literatura. Braidotti sitúa este sentir del exiliado en un futuro perfecto: “Aquello habrá sido así...”<sup>33</sup>. Este recuerdo del pasado, al mismo tiempo, desestabiliza su presente porque no favorece su asimilación, de manera que queda en estado de suspensión. La literatura del exiliado “tiene que ver con pérdidas, nostalgia y horizontes cerrados”<sup>34</sup>.

./.

<sup>32</sup> *In-Quietud #1. Barcelona – Circo*. Autora: Mireia Feliu Fabra. Vídeo, 2006. Duración: 6min 20s.

<sup>33</sup> Braidotti, 2000, p. 61.

<sup>34</sup> Braidotti, 2000, p. 61.



**Figura 6**  
***Mobile Home II* (2006)**

Instalación de la artista Mona Hatoum.

La artista Mona Hatoum, de padres palestinos, nació en Beirut, Líbano. Ni ella ni sus padres, como tantos otros palestinos exiliados después de 1948, consiguieron nunca la nacionalidad libanesa. Mona Hatoum nació con pasaporte británico. Nació, pues, ya bajo la condición de exiliada. Posteriormente, en 1975, coincidiendo con una visita de la artista en Londres, estalló la guerra civil en el Líbano y Hatoum se vio forzada a exiliarse en la capital inglesa, separada esta vez de su familia. Este doble exilio marca el trasfondo de su obra, caracterizada por un pensamiento comprometido políticamente y por un discurso crítico en torno a la cuestión del género y la diferencia. Objetos flotantes que no encuentran suelo se organizan precariamente, arrastrándose y buscando un espacio donde descansar e instalarse. Pero no lo encuentran. Como en *Mobile Home II* (2006; Figura 6), donde los objetos cotidianos que conforman la casa-instalación tienen solo el marco sólido de vallas precarias, mientras se deslizan constantemente como si flotaran en arenas movedizas. Es un movimiento perpetuo en la búsqueda de un hogar arrancado a la fuerza y al que no se puede volver. Un flujo que no encuentra descanso. Un flujo, sin embargo, estancado entre barreras bloqueando horizontes. Un sentimiento de “dislocación” y “disyunción”<sup>35</sup>.

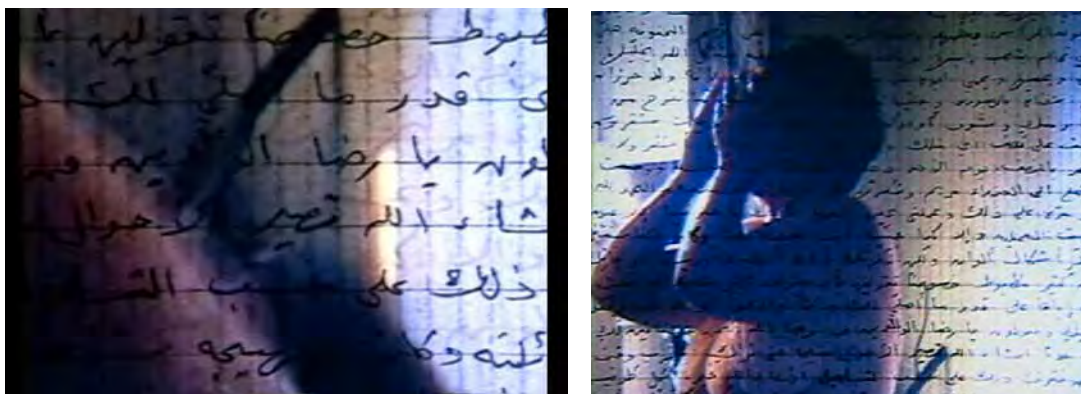
Hatoum traslada este sentimiento a un contexto occidental donde las estructuras institucionales representan un poder que controla el comportamiento social bajo una vigilancia permanente. Este tipo de régimen provoca la *dislocación* del sujeto europeo, en tanto que convierte su espacio en un lugar abstracto, aislado y vacío de las relaciones necesarias para la construcción de su identidad. Es lo que Hatoum llama “violencia institucional”. La misma violencia que actúa sobre la diferencia, el género o en las relaciones entre Occidente y el Tercer Mundo. Las esculturas/instalaciones de Hatoum buscan, después de un primer encuentro estéticamente agradable, la asociación de conceptos que lleven a una cierta incomodidad, relacionada con esta realidad social desplazada que se resiste a la lógica del capitalismo *global*.

<sup>35</sup> Véase: Antoni, 1998.



*Measures of Distance* (1988; Figuras 7 y 8), de la misma artista, muestra la contradicción vivida desde el exilio. En esta obra videográfica, se sobreponen imágenes de su madre donde se sugiere su desnudez, imágenes que denotan un espacio íntimo femenino compartido entre madre e hija. Superpuestas, aparecen las cartas de la madre enviadas a la artista exiliada. Las líneas horizontales del papel de carta en combinación con la caligrafía árabe sugieren rejas espinosas, acentuando la distancia forzada entre ambas mujeres. Son cartas traducidas al inglés por la nostálgica voz en *off* de la artista. De fondo, sin embargo, se oyen las risas y conversaciones en árabe entre madre e hija.

Yo quería explorar las complejidades a través de la yuxtaposición de diversos elementos formales y visuales que crearan capas de significado paradójicas. Quería que cada imagen hablase de proximidad y de distancia. Tienes los primeros planos del cuerpo desnudo de mi madre, los cuales sugieren la intimidad en el intercambio entre nosotras, cubiertos por sus cartas que se supone son signos de comunicación pero que, al mismo tiempo, obstaculizan una visualización completa de la imagen”<sup>36</sup>. La obra habla de distancias: físicas, de confianza, de añoranza, de tiempo, de complicidad, distancias íntimas, distancias políticas, distancias impuestas... Son distancias de exilio, complejas, ambiguas, que hablan, asimismo, de la complejidad y la ambigüedad de la propia identidad. “A menudo me hacen la misma pregunta: ¿en tu obra, qué es lo que proviene de tu cultura? Como si yo tuviera una receta y pudiera realmente separar el ingrediente árabe, el ingrediente mujer, el ingrediente palestino. La gente a menudo espera definiciones precisas de la otredad, como si la identidad fuera algo fijo y fácilmente definible”<sup>37</sup>.



### Figuras 7 y 8

#### *Measures of Distance* (1988)

Imágenes de la obra videográfica de Mona Hatoum.

<sup>36</sup> Antoni, 1998. La traducción es mía. Texto original en inglés: “I wanted to explore the complexities through the juxtaposition of several formal and visual elements that create paradoxical layers of meaning. I wanted every frame to speak of closeness and distance. You have the close-up images of my mother’s naked body, which echo the intimacy of the exchange between us, overlaid by her letters which are supposed to be a means of communication, yet at the same time, they prevent complete access to the image”.

<sup>37</sup> Antoni, 1998. La traducción es mía. Texto original en inglés: “I’m often asked the same question: What in your work comes from your own culture? As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable”.



### *El emigrante*

El emigrante, por otra parte, siempre *otro* para la mirada europea, deambula por los límites, *entre* los muros infranqueables de una legalidad sospechosa que estrecha cada vez más el camino. El emigrante arrastra el pasado, un pasado que se acumula y que le pesa en el presente, donde se mantiene intacto. Según Rosi Braidotti, su tiempo verbal es el presente perfecto<sup>38</sup>.

Sin embargo, el tiempo del emigrante es también el de la espera de un futuro que no llega. El presente también pesa, y ese peso retrasa la llegada del futuro. La espera. La espera de una legalidad: la espera de documentos que deben pasar institución tras institución, autoridad tras autoridad, para ser firmados y sellados, una y otra vez. La espera para tener un permiso de libre circulación. Y, mientras tanto, durante esta demora legal, en un presente que parece arrastrarse, se camina entre las grietas del sistema Estatal.

La publicación *Tipografías políticas. Ensayos visuales en los márgenes de Europa*<sup>39</sup> se configura como conclusión de un trabajo de investigación iniciado en el 2003 por tres artistas –Ursula Biemann, Angela Melitopoulos y Lisa Parks– sobre un espacio geográfico concreto: aquel delimitado por los Balcanes, Turquía y el Cáucaso. Un espacio que las autoras denominan zona B, situado en los márgenes liminares de la Unión Europea, “un espacio de tránsito, de transición y de experimentación de la zona A, la Europa Unida”<sup>40</sup>. La publicación, de hecho, representa la ampliación de los resultados obtenidos en una investigación artística visual desarrollada hacia distintas direcciones. Una de ellas, *Contained Mobility* (2004; Figuras 9 y 10), vídeo-ensayo de la artista suiza Ursula Biemann, es una reflexión crítica sobre las estructuras de poder transnacional que controlan la legislación internacional relacionada con la inmigración y que generan un número ingente de desarraigados suspendidos siempre en la periferia de un sistema centralizador, el del Estado-nación, donde se les veta la entrada. El proyecto se centra en la figura de Anatol Zimmermann:

Anatol es un bielorruso nacido en el Gulag bajo Stalin. A mediados de los años noventa, trabajó en Polonia y entró por primera vez en Europa, cruzando a nado el río helado Neisse hasta Alemania. En el vídeo se presenta como un ser humano muy educado, vestido con pulcritud, que utiliza con habilidad las nuevas tecnologías para buscar resquicios legales en el sistema de Schengenland. Las imágenes de *webcam* muestran a Anatol en un contenedor, mientras en pantalla va pasando la narración objetiva de su “Odisea” de cruces ilegales de fronteras para entrar en territorios Schengen, así como su detención, internamiento y huida.<sup>41</sup>

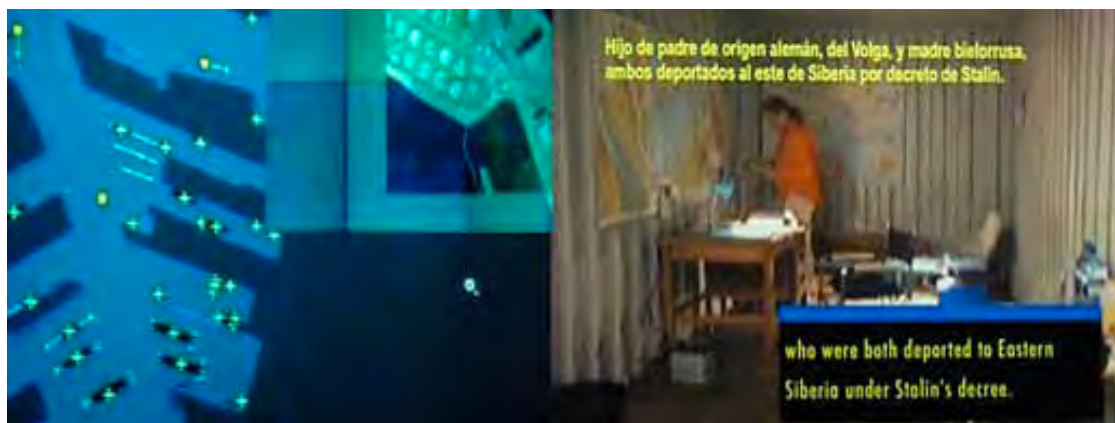
---

<sup>38</sup> Braidotti, 2000, p. 61.

<sup>39</sup> Biemann *et al.*, 2007.

<sup>40</sup> Enguita, 2007, p. 7.

<sup>41</sup> Biemann *et al.*, 2007, p. 30-31.



**Figura 9**  
***Contained Mobility* (2004)**

Imágenes del vídeo de 2 canales de la artista suiza Ursula Biemann.

Biemann evita convertir el dramático itinerario errante de Anatol en un espectáculo mediático. Denuncia cómo la imagen documental sirve a menudo al interés del Estado-nación, en tanto que estrategia de dominio para “identificar, reconocer, saber, controlar”<sup>42</sup>. Por eso, rechaza la filmación documental de la realidad deambulante de Anatol y decide visualizarla de manera metafórica: lo sitúa dentro de un contenedor de transporte marítimo, mientras cuenta su “odisea” mediante una narración textual y una representación cartográfica. Ninguna de las imágenes mostradas en *Contained Mobility* (Figuras 9 y 10) corresponde a la realidad. Todas forman parte de un montaje artificial de la artista a favor de una propuesta crítica conceptual sobre “una manera de estar en el mundo”. El texto, sin embargo, sí que actúa como documental basado en numerosas entrevistas realizadas por la artista a Anatol. La metáfora del contenedor le sirve como una narración que deviene entre las grietas del ojo-definición estatal: al mostrarse a través de una *webcam*, no llega a todos sus ángulos, de manera que hay momentos en que, según se sitúe Anatol, este no se ve. Como el emigrante refugiado, que debe andar entre los huecos de los sistemas, moviéndose entre sus ángulos ciegos.

El emigrante refugiado, sin representación política en tanto que ciudadano sin Estado, deviene individuo translocal en un espacio extrajudicial donde el respeto por los derechos humanos carece de sentido porque estos están vinculados solo a los territorios del Estado-nación. *Contained Mobility* implica, pues, también, una crítica a la identidad cultural inmóvil y estática, entendida solo en relación a este Estado-nación. Situando a Anatol dentro de un contenedor de transporte marítimo, Biemann yuxtapone dos realidades: la movilidad de un sistema de transporte comercial global, abierto y sin fronteras, y la movilidad de una migración humana ilegal *contenida* “como movimiento puro”<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Biemann *et al.*, 2007, p. 32.

<sup>43</sup> Biemann *et al.*, 2007, p. 31.



**Figura 10**

***Contained Mobility (2004)***

Imágenes del vídeo de 2 canales de Ursula Biemann.

*Sahara Chronicle* (2006-2007; Figuras 11 y 12), también de Biemann, consiste en una colección de doce vídeos sobre las estrategias y organizaciones en las migraciones africanas a través del Magreb, cruzando el desierto del Sáhara, algunas de ellas como paso previo a la migración hacia territorios europeos. El proyecto videográfico se adentra en este éxodo subsahariano situándolo en su contexto local e histórico y, asimismo, concibiéndolo como sistema de interconexiones que transforma el propio espacio. Biemann, de acuerdo con una *conciencia, responsabilidad y compromiso nómada*, busca comprender el funcionamiento, la compleja logística de migraciones que se organizan de acuerdo con una lógica de relaciones rizomáticas múltiples, con nodos y elementos pivotantes, donde cada persona tiene una función concreta: desde el niño que vende pequeños sacos llenos de agua, pasando por el conductor y guía, hasta el líder que dirige la migración clandestina. El interés se focaliza en una “contra-geografía”, en términos de Biemann<sup>44</sup>: prácticas disidentes, a menudo operaciones ilegales o semi-ilegales que actúan como resistencia a regímenes fronterizos creados por los propios Estados europeos. Así pues, el proyecto investiga también las estructuras de poder y autoridades que intentan controlar y frenar estos desplazamientos. Los vídeos de *Sahara Chronicle* se estructuran a partir de varias localizaciones geográficas donde se han documentado tránsitos migratorios: en Níger, entre Agadez y Arlit; en las fronteras del territorio Tuareg en el desierto de Libia; en la frontera entre Argelia y Marruecos en Oujda, con patrullas militares; en Mauritania, en el puerto de Nouadhibou, en la frontera de Polisario Front; y en la prisión de los deportados a Laayoune, en el Sáhara Occidental.

<sup>44</sup> Véase: Filardo, 2010.



**Figuras 11 y 12**  
***Sahara Chronicle (2006-2007)***

Imágenes del ensayo videográfico de la artista Ursula Biemann.

(...) en un mundo que registra tan rápido como produce, el arte ya no eterniza sino que repara, arregla, echa sobre la mesa sin orden los productos que consume. Millones de personas filman, compilan y editan imágenes gracias a *softwares* que están al alcance de todos: pero fijan recuerdos mientras que el artista pone signos en movimiento.<sup>45</sup>

Biemann trabaja, pues, desde la conciencia de una diversidad geográfica, social, cultural e histórica. Desde la conciencia de una fragilidad social y del sufrimiento humano. Y, asimismo, desde una visión situada en una subjetividad femenina, migrante, europea y blanca, comprometida con el territorio en el que trabaja para este proyecto, experimentándolo y atravesándolo. En ningún momento se pretende crear una narración homogénea con voluntad de encasillar y definir este fenómeno desde la absoluta contemporaneidad, olvidando su origen en la colonización de África y todas sus repercusiones históricas, políticas, sociales y culturales. Tampoco se quiere caer en el victimismo ni en un discurso compasivo. Por eso no hay ninguna voz en *off* que narre, ninguna autoridad que se sitúe fuera del conflicto o que hable desde una posición privilegiada. Ningún intento de hilo conductor que “hegemonice” las imágenes. Contrariamente, el proyecto busca interconexiones y contrastes, las contradicciones y la complejidad de la vivencia migratoria. El proyecto se concibe como una red basada en aquella misma que, a pesar de la disparidad geográfica de las localizaciones filmadas, se conforma en el fenómeno migratorio sahariano. Para Biemann, la identificación de culturas en red (*network cultures*) no se puede reducir a aquella occidental y relacionada con la alta tecnología cibernética. El sistema de organización migratoria en el Sáhara funciona, de hecho, como una forma más de *network culture*. Por esta razón, la artista introduce en los vídeos informaciones textuales que contextualizan e identifican cada localización y las personas que aparecen, con una estética tipográfica que recuerda a aquella cibernética. Por otra parte, el montaje está realizado de modo que sea el propio espectador quien vaya editando significados mentalmente y, poco a poco, generando líneas de conexión, “líneas de fuga”, interrelacionando fragmentos, construyendo nodos, respirando vacíos e intensidades.

<sup>45</sup> Bourriaud, 2009, p. 100.

### *El tiempo del nómada*

El tiempo de la subjetividad nómada se basa en la propia movilidad por sí misma. Pese a existir destinos, estos no representan el objetivo del desplazamiento, no están predeterminados, porque son pausas, finales de etapa necesarios para continuar caminando. De acuerdo con Braidotti<sup>46</sup>, el tiempo del nómada es el imperfecto: es activo, es continuo, se relaciona con el pasado pero no le pesa, porque este ya no es un origen añorado de un hogar perdido. El nómada asume el pasado y lo hace jugar con el presente, a la vez que no espera un futuro sino que llega a él a través de su paseo. Por eso, el tiempo del nómada es un tiempo de *transiciones* y, su ruta, de una *velocidad controlada*.



**Figura 13**  
***Piedra que cede (1992)***  
 Obra de plastelina de Gabriel Orozco.

La *Piedra que cede* (1992; Figura 13), de Gabriel Orozco, es un canto a esta transitoriedad, al azar de nuestra realidad cotidiana, a su fragilidad y a su banalidad<sup>47</sup>. Pero lejos de convertirse en fragmentos de vacío, a través del desplazamiento el artista juega con este azar y pone en relación localizaciones, creando significados donde se creía vacío. Con el paseo, la fragmentación de los guetos se rompe, las fronteras entre barrios de diferentes clases sociales se diluyen. No porque la realidad cambie en sí misma, sino porque se desarrolla una relación transversal entre contextos.

En el arte contemporáneo, la quiebra de la linealidad del tiempo va ligada precisamente a su espacialidad: su carácter diacrónico, de “sucesión” –en términos de Bourriaud–, se mezcla con la simultaneidad del espacio. Ambos ya no son dos ejes perpendiculares que enmarcan nuestra experiencia, sino un entrecruzado de líneas que despiertan nuevos viajes.

A través del film *Les glaneurs et la glaneuse*<sup>48</sup> (Figura 15), Agnès Varda reflexiona sobre el acto de espigar, ya sea en el campo como en la ciudad, dentro de un discurso crítico sobre la sociedad de consumo y la acumulación de excedentes. Asimismo, la película puede concebirse como una *road movie* donde la autora “espiga” y relaciona fragmentos de realidad a lo largo del camino.

<sup>46</sup> Braidotti, 2000, p. 62.

<sup>47</sup> Véase: Bourriaud, 2009, p. 109-111.

<sup>48</sup> Varda, 2000.





**Figura 14**  
***Les Glaneuses* (1857)**  
 Pintura de Jean-François Millet.



**Figura 15**  
***Les glaneurs et la glaneuse* (2000)**  
 Imagen del documental dirigido por Agnès Varda.

Antiguamente los espigadores eran aquellas personas a las que se les permitía recolectar el grano o los frutos que habían quedado en el campo después de una cosecha. Varda parte de la pintura *Les Glaneuses* (1857; Figura 14) de Jean-François Millet, para investigar sobre la vigencia de esta práctica en Francia. Siguiendo una estructura espiral, la autora recorre contextos distintos, desde los más literales hasta los más metafóricos: los espigadores tradicionales del campo, quienes espigan lo que el agricultor no cosecha o considera no apto para el comercio –no por la calidad, sino por aquellos criterios estéticos marcados por la sociedad de consumo, como el tamaño, la forma o el aspecto de la verdura o la fruta–, aquellos que espigan los sobrantes de los mercados, los supermercados, los cubos de la basura. Agnès Varda misma espiga con la mano y su pequeña cámara videográfica los camiones de la autopista, las patatas sobrantes de la cosecha que tienen forma de corazón... Varda también “recoge” aquellos que espigan ostras, el psicoanalista que espiga los recuerdos del paciente para hacer un diagnóstico, el artesano que espiga los muebles abandonados para restaurarlos y el artista que aprovecha los desechos para darles la oportunidad de convertirse en obras de arte. Todas las actividades comparten el eje central de este ensayo-documental: por un lado, el gesto humilde de recoger residuos que el mundo no quiere y aprovecharlos, darles una oportunidad de vida y uso, y construir con ellos nuevos significados; por otro, el trayecto intrínseco del acto de espigar, el desplazamiento pausado a lo largo de la recolecta. Agnès Varda hace un recorrido para

“espigar” sus espigadores, entrevistándolos, relacionándolos entre ellos a través del lenguaje filmico, y relacionándolos, también, con los propios pensamientos de la autora sobre el azar del camino, sobre el tiempo de la vejez que nos atrapa y deja el trazo de sus líneas en la piel, sobre los “pequeños” vehículos en movimiento que podemos atrapar con las manos durante el trayecto (Figuras 16 y 17). El film significa críticamente, pues, mediante esta *traslación y relación* entre experiencias, muchas de ellas caracterizadas por la precariedad de sus protagonistas.



**Figuras 16 y 17**

***Les glaneurs et la glaneuse* (2000)**

Imágenes del documental dirigido por Agnès Varda.

## **In-Quietud #2. Collage: Mali, Nueva York, Barcelona**

*In-Quietud #2. Collage: Mali, Nueva York, Barcelona*<sup>49</sup> (Figura 18) consiste en un *collage* de imágenes en movimiento, formado por una mezcla de hasta veintidós paisajes fragmentados<sup>50</sup> correspondientes a tres localizaciones: el Sahel de Mali, Nueva York y Barcelona. Cada uno de los paisajes fueron grabados durante 24 horas con el sistema time lapse: una fotografía por segundo en las grabaciones realizadas en Barcelona y Nueva York, una fotografía por minuto en las grabaciones realizadas en Mali. La proyección final consiste en un bucle infinito de 24 minutos, donde se pueden ver las 24 horas del día de este paisaje imaginario.

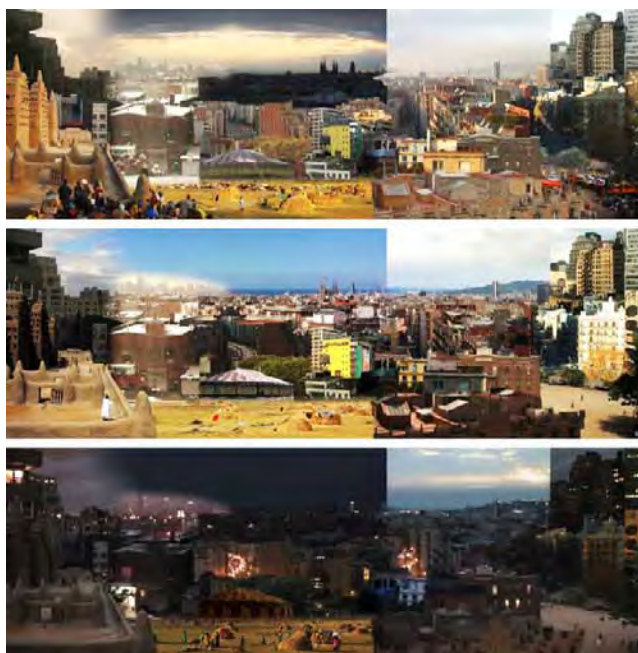
En este *collage* videográfico, los fragmentos de imágenes forman, a simple vista, un espacio uniforme. Pero la luz, con sus cambios a lo largo del día, une y separa,

<sup>49</sup> *In-Quietud #2. Collage: Mali, Nueva York, Barcelona*. Autora: Mireia Feliu Fabra. Vídeo proyección, 2004 - 2010. Duración: 24 min (bucle).

<sup>50</sup> De arriba a bajo y de izquierda a derecha: 1. Manhattan: Chelsea; 2. Mali: Mezquita de la ciudad de Djenné; 3. Mali: plaza del mercado en la ciudad de Djenné; 4. Barcelona: Avenida Príncipe d’Astúries (edificio azul); 5. Manhattan y Brooklyn desde Graham Avenue, Brooklyn; 6. Barcelona, el mar y la Sagrada Familia; 7. Barcelona: Ronda General Mitre; 8. Manhattan: Financial District (edificio blanco); 9. Barcelona: árboles de la Plaza Urquinaona; 10. Circo en Vilafranca del Penedès; 11. Mali: campamento de pastores trashumantes peuls en la cuenca interior del Níger; 12. Manhattan: edificio en construcción en Chelsea; 13. Manhattan: edificio del Financial District; 14. Barcelona: Montjuïc y Gran de Gràcia; 15. Barcelona: edificio de la Plaza Urquinaona; 16. Barcelona: edificio de la Plaza Urquinaona; 17. Barcelona: Muntaner; 18. Brooklyn; 19. Barcelona: edificio de la Plaza Lesseps; 20. Manhattan: Financial District; 21. Barcelona: Plaza Urquinaona; 22. Mali: Plaza del mercado en la ciudad de Djenné.

desdibuja y marca fronteras. Paisajes que parecían homogéneos, de repente se fragmentan en el tiempo y, por el contrario, bloques que parecían lumínicamente antagónicos devienen uno solo al cabo de unos instantes. Son diálogos a través de una luz que hace y deshace, día tras día.

La obra se basa en la revalorización de lo subjetivo y singular frente a lo objetivo y pretendidamente homogéneo, así como en la percepción del tiempo y del espacio como territorios abiertos y al mismo tiempo heterogéneos, sin líneas que los organicen artificialmente de acuerdo con unos objetivos preestablecidos. Las sociedades no son en tanto que se definen sino en tanto que existen, devienen a través de vínculos, se desarrollan, maduran.



### Figura 18

#### *In-quietud #2. Collage: Mali, Nova York, Barcelona (2004-2010)*

Sucesión de tres imágenes de la obra de Mireia Feliu Fabra, creada a partir de 22 grabaciones realizadas con la técnica de *time lapse*.

*In-quietud #2. Collage: Mali, Nueva York, Barcelona* es, pues, una negociación de paisajes y territorios a través de la luz. Todo fragmentado. Todo heterogéneo. Y todo conectado. Cada uno con su luz. Cada uno con su velocidad. Diálogo. Diálogo que no se detiene. Diálogo.

### **Ciudad contemporánea. El paseo como discurso crítico**

En el contexto de la ciudad contemporánea occidental, imbuída en un proceso global de estandarización del espacio público, surgen asimismo acciones y propuestas basadas en el desplazamiento nómada como estrategia a partir de la cual se ponen de manifiesto las contradicciones de un espacio construido desde la voluntad de homogeneización del pensamiento moderno. Se trata de estrategias de *traslación* que, antes que facilitar el acceso a grandes centros urbanos, priorizan las movi- lidades de



*velocidad controlada* de los recorridos diarios y cotidianos, favoreciendo la generación de encuentros y densidades significantes.

### ***Ciudades genéricas, ciudades tótems***

A través de una exposición basada en el lenguaje fotográfico (*Periferias*<sup>51</sup>), Rosa Olivares realiza una interpretación de aquellos espacios situados alrededor de la ciudad y en proceso de dejar de ser zonas rurales para convertirse en parte de la metrópoli (Figuras 19 y 20). Estos espacios, que no dejan de ser márgenes de un centro urbano moderno, se han convertido en el símbolo de la contemporaneidad global que muestra su ambición de poder a través de una ocupación discrecional y artificial del territorio. No es una ocupación social, sino puramente arquitectónica.

En la arquitectura de *Periferias*, el edificio mismo deviene monumento: tótems aislados, completamente desvinculados de su localización, de su contexto, de la historia y la realidad social que les rodea. Son estructuras cerradas en sí mismas, sin vida, sin alma, “(...) como cápsulas espaciales que aterrizan igualmente en Sidney, Hong Kong, o Sao Paulo. Proyectos arquitectónicos que están pensados y hechos en la abstracción en estudios arquitectónicos que están en Londres, Amsterdam o Chicago, pero pueden estar igualmente en México D.F. o en Bombay”<sup>52</sup>.



**Figura 19**  
***Ring Road (Ceuta / Findeq) (2007)***

Autor: Bas Princen. Fotografía presente en la exposición *Periferias*.

<sup>51</sup> *Periferias* fue una exposición comisariada por Rosa Olivares, producida en el marco de la 2ª Bienal de Canarias Arquitectura Arte y Paisaje, entre el 5 de marzo y el 3 de mayo de 2009, en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, y entre el 14 de mayo y el 27 de septiembre de 2009 en el Centro de Arte Dos de Mayo, en Móstoles, Madrid. Participaron diez fotógrafos: Gabriele Basilico, Sergio Belinchón, Stéphane Couturier, Gerardo Custance, Francesco Jodice, Matthias Koch, Bas Princen, Monserrat Soto y Xavier Ribas.

<sup>52</sup> Olivares, 2009, p. 9.



**Figura 20**  
***What We Want-Hong Kong\_T42 (2006)***  
 Autor: Francesco Jodice. Fotografía presente en la exposición *Periferias*.

A través de las fotografías, se constata el proceso de estandarización del territorio: las periferias acaban siendo idénticas en todas partes, son *globales* porque la nueva urbanización, como la ciudad “pura” de Le Corbusier, elimina cualquier rastro de historia y, por lo tanto, cualquier particularidad temporal, cualquier singularidad local, cultural o social. En este sentido, Richard Sennett denuncia que la planificación metropolitana a partir de una fantasía tecnológica de lógica lineal, fordista, de estructura inspirada en el modelo de orden militar con delimitaciones funcionales cerradas, fijas y estáticas<sup>53</sup>, como la que podemos encontrar en las periferias urbanas, produce, por un lado, “la desintegración de las redes protectoras tejidas con vínculos humanos y, por el otro, la experiencia físicamente devastadora del abandono y la soledad, unida a la experiencia de un vacío interno, pánico a los retos que la vida puede presentar y analfabetismo a la hora de afrontar elecciones autónomas y responsables”<sup>54</sup>. De este modo, se favorece la generación de una sociedad adolescente, en tanto que no aprende a enfrentarse de manera positiva a situaciones imprevistas, de tensión, a desarrollarse en la naturaleza compleja del mundo real, de modo que la única reacción que encuentra ante el conflicto es la violencia<sup>55</sup>.

Si no hay posibilidad de vínculo con el territorio, con el conjunto social y con sus individualidades, entendidas ellas mismas como interrelaciones de estratos; si no hay posibilidad de vínculo con un tiempo presente y sus recorridos, no hay conciencia posible, ni tampoco sentido ni responsabilidad. La abstracción puede funcionar como ideal utópico que nos empuja hacia unos valores en los que creemos. Pero la empatía y la capacidad de improvisación son imprescindibles en un proceso de madurez.

Así pues, los paisajes urbanos de *Periferias* serían de una pubertad perenne, en tanto que no pueden madurar y, por lo tanto, tampoco pueden construir ninguna identidad

<sup>53</sup> Sennett, 2006, p. 31.

<sup>54</sup> Bauman, 2001, p. 84.

<sup>55</sup> Véase: Sennett, 2001, p. 151-152. Manuel Delgado también ha estudiado esta cuestión en el contexto de la ciudad de Barcelona, concretamente en relación a las redadas policiales llevadas a cabo en los asentamientos de inmigrantes que se formaron en diferentes puntos de la ciudad entre 2001 y 2007, con detenciones y deportaciones incluídas, agravadas en los casos de mujeres inmersas en el mundo de la prostitución. Véase: Delgado, 2005; Delgado, 2008.

porque no tienen memoria. Tal y como expone David Morley<sup>56</sup>, la modernidad ha dividido el tiempo en “el tiempo de lo irracional, de la ‘tradición’ empapada en creencias caóticas, y el ámbito lúcido, ‘científico’, de la era moderna”<sup>57</sup>. “El pasado era una mezcla bárbara; el futuro, una distinción civilizadora”<sup>58</sup>.

En la periferia y en la misma ciudad contemporánea, pues, se construye un futuro que olvida el paisaje y su historia, un futuro sin “accidentes” ni diferencias y, al mismo tiempo, asociado a la “masificación de una construcción global, anodina y de expansión basada en las necesidades de crecimiento”<sup>59</sup>. Un futuro sin vínculos ni relaciones. Un futuro que convierte las ciudades en productos intercambiables y, en términos de Koolhaas<sup>60</sup>, en “ciudades genéricas”.

### ***El no-lugar como espacio de encuentros significantes***

Así pues, la periferia, como la ciudad contemporánea, deviene un “no-lugar”, usando la concepción que el antropólogo Marc Augé<sup>61</sup> dio a dicho término: los “no-lugares” son espacios de mero tránsito, donde las personas son solo elementos anónimos que apenas se interrelacionan entre ellas. Aeropuertos, estaciones de metro, aparcamientos, autopistas, gasolineras... Son lugares de confluencia, pero no de encuentro. La estandarización se produce también, pues, en la consecuente eliminación de los vínculos locales interpersonales y cotidianos.

Los “no-lugares” se convierten en espacios vacíos de significado, sin memoria, precisamente por su naturaleza de espacios de paso y porque los elementos, las personas, desarrollan básicamente actividades de consumo, relaciones de tipo mercantil a través de una experiencia contractual (billete de metro, de tren o avión, compra o consumo de un producto), con una identidad anónima que se reconoce mediante un número o texto de un carné, pasaporte o tarjeta de embarque. Hay soledad, no solo porque no hay historia ni arraigo con el lugar o espacio, sino porque precisamente la experiencia se basa simple y únicamente en la relación de consumo. No hay encuentro entre individuos. El “no-lugar” es la contraposición al “lugar antropológico” porque es sin memoria, sin historia, sin tradición, sin rastros, sin pausas. La ciudad es anónima.

A pesar de todo, Augé plantea la necesidad de asumir positivamente la naturaleza transitoria de los “no-lugares”, de devolverles significado a partir del uso cotidiano y transformarlos en espacios de encuentro y de producción de nuevas narrativas. “Un trayecto siempre está entre dos puntos, pero el entre-dos ha adquirido toda la consistencia, y goza tanto de autonomía como de una dirección propias. La vida del nómada es *intermezzo*”<sup>62</sup>. Porque es en el ir haciendo ruta allí donde en un principio

---

<sup>56</sup> David Morley es Doctor en Sociología y Profesor del Departamento de Medios y Comunicación del Goldsmiths College, en la University of London. Su investigación se centra en los estudios culturales y sobre los medios.

<sup>57</sup> Morley, 2008, p. 279.

<sup>58</sup> Latour, 1993, p. 34.

<sup>59</sup> Olivares, 2009, p. 10.

<sup>60</sup> Koolhaas, 2007.

<sup>61</sup> Augé, 1993.

<sup>62</sup> Deleuze y Guattari, 2006, p. 384-385.

solo parecía haber circulación de elementos descontextualizados, que se producen sinergias. Se trata de favorecer la experiencia improvisada, aquella que nace de una relación afectiva con el territorio. Como las olas del mar, en el desplazamiento pueden surgir densidades, zonas de confluencia, generación de narrativas que abren el espacio a nuevas posibilidades.

### *Post-it city*

Frente a las dinámicas impuestas por las cuales se diseña una subjetividad sin vida propia, las ocupaciones temporales del espacio público ideadas desde el ingenio, el reciclaje y la acción parasitaria denotan una subjetividad singularizada, puesta en acto y dispuesta a instituir de manera autónoma un imaginario distinto al hegemónico. Esta es la posible promesa de la idea de *post-it city* (...).<sup>63</sup>

Martí Peran identifica el “paseo” por la ciudad contemporánea como reclamo crítico, que no sigue las direccionalidades previsibles del paisaje señalizado, ni las estructuras impuestas de la metrópoli, sino que conlleva una mirada activa, alternativa y comprometida.

Mientras el paseo en un entorno natural se envuelve de una cierta espiritualidad, en la ciudad se convierte en una impostura. (...) vagar por la ciudad significa, ante todo, una indisciplina frente a la movilidad previsible. Las calles son vías que pretenden organizar y pautar los desplazamientos y, por extensión, el uso del espacio de la ciudad, de modo que, al romper las previsiones establecidas, el paseo se transforma en un vagabundeo y en posible antesala de la vagancia; de ahí la posibilidad de interpretar benjaminianamente este modo de pasear metropolitano como una suerte de *protesta* contra la sublimación de la acción productiva o, en el caso de De Ceteau, como *táctica* antagonista frente a las estructuras de poder para, en su lugar, reinventar el espacio de la ciudad de una forma subjetiva, ocasional y perezosa pero, sobre todo, real y efectiva.<sup>64</sup>

Stalker/Osservatorio Nomade es un colectivo italiano que, desde 1995, trabaja en la investigación del territorio urbano abandonado por el “sistema” a través de la propia experiencia del andar. Sus proyectos consisten en “transurbancias”, esto es, en travesías hechas a pie que cruzan espacios marginales, o bien en la transformación de las ciudades, así como de zonas periféricas suburbanas, olvidadas o consideradas residuales. El objetivo es la toma de conciencia de estos territorios urbanos dislocados, a través de la experiencia y sin definiciones ni encasillamientos<sup>65</sup>.

Peran nos sitúa la herencia de esta deriva urbana en la figura del *flâneur* de Baudelaire<sup>66</sup>, la cual abre la ciudad a la mirada subjetiva y múltiple. La herencia continúa, de acuerdo con Francesco Careri<sup>67</sup>, miembro del colectivo Stalker, en las invitaciones a caminar por los *territorios inconscientes y oscuros* de la ciudad por parte de los artistas del Dadá (1921-1924), haciendo de la *deambulacion* una *escritura automática*. La Internacional Situacionista (1957-1972) llama al artista, asimismo, a deambular por zonas de la ciudad consideradas banales por la cultura consumista y la sociedad clasista. El mismo desplazamiento se convierte en experiencia estética,

<sup>63</sup> Peran, 2008, p. 11.

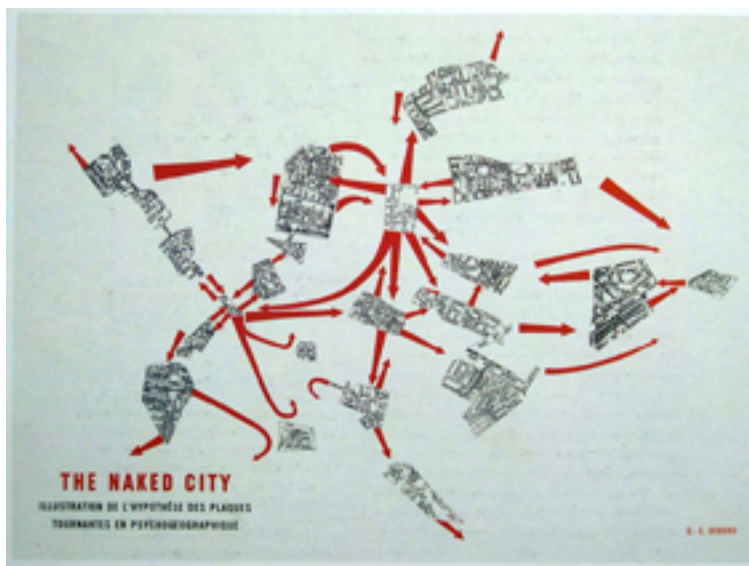
<sup>64</sup> Peran, 2005, p. 29.

<sup>65</sup> Véase su manifiesto en: <<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifiesto/manifesting.htm>>. [4 diciembre 2010].

<sup>66</sup> Peran, 2005, p. 28-29.

<sup>67</sup> Careri, 2002, p. 21-22.

rompiendo las barreras entre arte y vida. La *dérive* situacionista es una experiencia subjetiva y, por lo tanto, real, de la ciudad, a través de un trayecto ininterrumpido que cruza territorios urbanos contradictorios y en fricción. De esta manera, se acaban generando mapas psicogeográficos donde los fragmentos de la ciudad se yuxtaponen y se relacionan solo a través de las intensidades emocionales experimentadas por el propio artista a lo largo del proceso itinerante (Figura 21).



**Figura 21**  
***The Naked City* (1957)**

Autor: Guy Debord. Mapa psicogeográfico situacionista.

De este modo, Stalker entiende la travesía como un acto creativo a partir del cual se favorece la generación de múltiples relaciones entre espacios y tiempos yuxtapuestos y con contradicciones sociales, políticas y económicas presentes en el paisaje urbano<sup>68</sup>. La travesía, la *dérive*, deviene parte de una narración construida a través de la itinerancia, a través de la *traslación*, a través de imágenes, escritos, apuntes, dibujos que los mismos artistas nómadas crean a lo largo de la exploración. Una narración que es archivo y material de discusión y no obra cerrada, precisamente por su heterogeneidad, porque, siguiendo la ética nómada, evita convertirse en un discurso moral homogéneo.

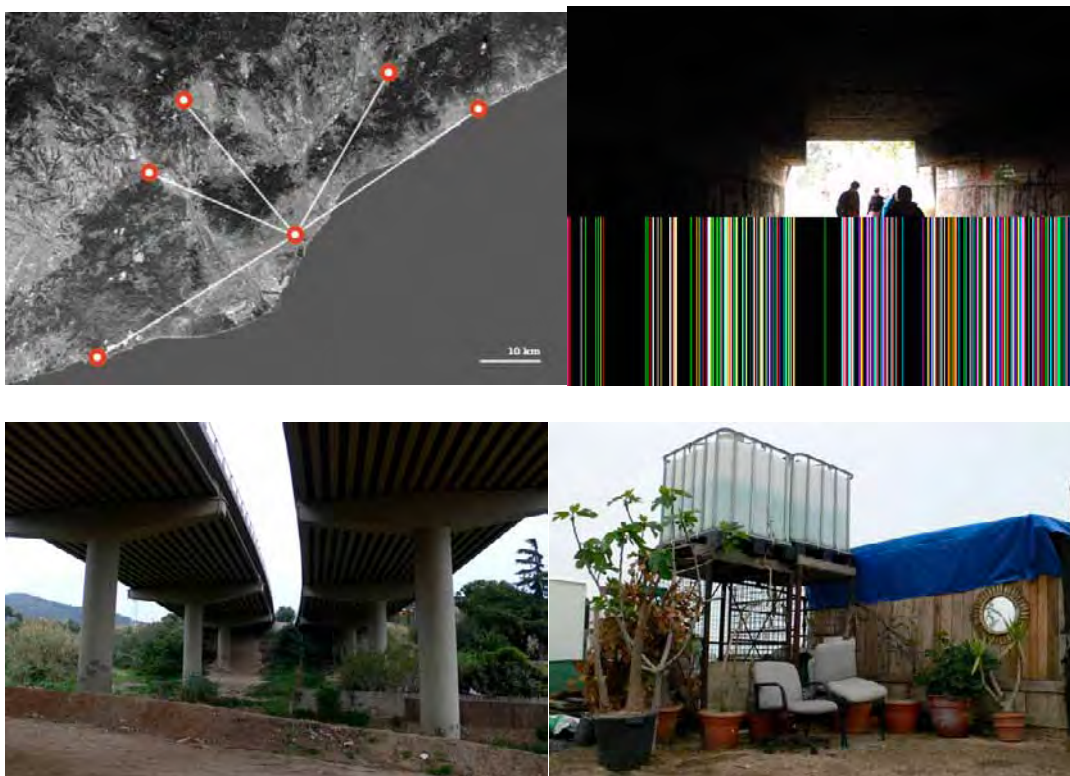
La arquitectura de la ciudad no solo puede ser corregida mediante su experimentación subjetiva y aleatoria sino que, a través de esta movilidad crítica, estaríamos en condiciones de substituir la definición de lo arquitectónico como el lugar del *estar* para transformarlo en el *espacio del andar*<sup>69</sup>.

Stalker ha desarrollado proyectos errantes por varias ciudades, como Roma, Lisboa, Bogotá... Entre estos proyectos destaca *Rieres/Rambles* (2007) (Figuras 22, 23, 24 y

<sup>68</sup> El discurso de Stalker también bebe del pensamiento de Walter Benjamin (recordemos la figura del *flâneur* baudelairiano) y de Michel De Certeau. Véase: Benjamin, 1939; Certeau, 2000. Sobre los supuestos teóricos y las errancias urbanas de la Internacional Situacionista, así como su vigencia conceptual y práctica en la contemporaneidad, véase también: Sánchez del Moral, 2012.

<sup>69</sup> Careri, 2002.

25), organizado por el colectivo Osservatorio Nomade/Barcelona y consistente en una exploración colectiva realizada a pie durante tres días, desde cinco puntos de salida – Sitges, Olesa de Montserrat, Viladecavalls, Llinars del Vallès, y Sant Andreu de Llavaneres– y un destino: Barcelona. Laia Solé y Glòria Safont-Tria se encargaron de la organización del último recorrido. Tal y como explica Laia Solé<sup>70</sup>, a través de este trayecto se pudo comprobar el proceso de “domesticación” del territorio: arroyos convertidos en canales, agricultura tradicional convertida en invernadero y caminos tradicionales (como el propio seguido por el colectivo) “amputados” por infraestructuras viarias (Figura 24), polígonos industriales y urbanizaciones. En este sentido, la vivencia directa de la interrupción del espacio, por un lado, pone de manifiesto la violencia del Estado sobre el territorio. Por el otro, demuestra hasta qué punto esta exploración errante significa la conversión de la ciudad en desierto o, mejor dicho, hasta qué punto es necesario asumir la complejidad de la ciudad en el momento en que el *noumos* y la *polis*, el espacio *liso* y el *estriado*, el espacio *vacío* (del nómada) y el espacio *lleno* (del sedentario)<sup>71</sup>, se interrumpen, conviven y se yuxtaponen constantemente, a través de una dinámica de trayecto que escapa y se confronta con la experiencia urbana normativizada.



**Figuras 22, 23, 24 y 25. Rieres/Rambla (2007)**

**Osservatorio Nomade/Barcelona**

Fotografías de Laia Solé. Recorrido Sant Andreu de Llavaneres – Barcelona, organizado por Laia Solé y Glòria Safont-Tria.

La *dérive* no se limita a una deambulación ciega (...); es (...) un modo de moverse que implica la “victoria del tiempo vivido sobre el espacio, (...) de la acción sobre la representación (...)” y

<sup>70</sup> Solé, 2007.

<sup>71</sup> Véase: Careri, 2002.



de la vida sobre el arte”<sup>72</sup>. La *dérive* se convierte en un instrumento idóneo para tomar conciencia del potencial del territorio urbano para vehicular nuevas subjetividades y este es, a fin de cuentas, su equipaje político.<sup>73</sup>

La importancia de la “errancia”, la deambulación, el camino a pie como acto reivindicativo en la ciudad contemporánea, radica en la conversión de este en estrategia de conocimiento (o re-conocimiento) del territorio y toda su complejidad. Asumir dicha complejidad es, sobre todo, una cuestión de responsabilidad y compromiso. Y es este compromiso el que reclama la subjetividad nómada, ya que, en tanto que nómada, toma conciencia de la memoria histórica, a través de las vivencias del territorio. El nómada establece vínculos a través de la experiencia, y a través de esta genera “sentido”. La movilidad, en el nomadismo, es el modo, no el objetivo.

Una vez que se ha descubierto que la destrucción de los nombres no precipita en un abismo de silencio, sino que más bien deja ver nuevas riquezas, no es el caso perderse en el puro gesto destructivo, en el amor por los escombros y los fragmentos y las huellas. Es necesario construir el espejo que “refleja una realidad nueva”, una nueva relación con el mundo, con las cosas, con el cuerpo que fue el primero en hacer intuir la realidad que las palabras no conseguían afirmar.<sup>74</sup>

## Traslación entre lenguajes

### *In-Quietud #5. Notas de Viaje. Escritos, 2006-2010 (fragmento)*

*Barcelona, 2 de diciembre, 2008.*

*Respirar. Miro la lucecita del mac cuando está dormido. Y lo veo respirar. Con los ojos cerrados.*

*Respirar. Inspirar. Espirar. ¿Tenemos un número de espiraciones limitado en la vida? ¿Y esto quiere decir que, cuánto más lentamente respiramos, más larga será la nuestra? ¿Es así también con las máquinas?*

*Estos días, fruto del viaje y rodaje en Mali que haré a finales de año, me estoy planteando cómo realizar los time lapse: si con el software de un ordenador conectado a la cámara de vídeo, como he hecho en Barcelona y Nueva York, o bien directamente con una máquina de fotos. La primera opción requiere más continuidad de energía eléctrica, pero el hecho de hacer la captura con software y no con hardware (por lo tanto, no mecánicamente), me garantiza un mayor cuidado y mantenimiento del equipo. No obstante, presupone unas condiciones energéticas que difícilmente encontraré en Mali. Y sí, por otro lado me encuentro yo misma cayendo en la trampa de disfrazar un discurso con tecnologías occidentales, que tapa y no es honesta con las posibilidades del contexto africano. ¿Y, entonces?*

*Puede que no tenga sentido hacer tantas fotos por minuto en ese territorio. O sí, porque el movimiento no es captado por nosotros, pero sí por ellos. Tengo que respirar con ellos. Seguramente sería soberbio querer o hacer ver que respiro como*

<sup>72</sup> Andreotti, 1996, cit. en Peran, 2005, p. 30.

<sup>73</sup> Peran, 2005, p. 30.

<sup>74</sup> Rella, 1992, p. 163.

*ellos. Pero, al menos, respirar con ellos. A su lado. Y aprender de ellos.*

*Continúo con el respirar, las inspiraciones y las espiraciones. Buscando información sobre las cámaras réflex que puedan hacer x fotos por segundo, el Sr. Cots descubre que una cámara de estas tiene unas 100.000 fotos de vida. No se trata de tiempo. Sino de fotos. No se trata de años, sino de cuántas veces se ha abierto y cerrado el visor. De cuántas veces la cámara ha inspirado una imagen. De respiraciones “mecánicas”.*

*No se trata, pues, quizás, de adaptar el tiempo del territorio a una postproducción hecha lejos de él, sino de adaptar directamente la producción en el territorio al territorio mismo y a su tiempo, a sus condiciones específicas y a la realidad social que le da sentido. Cuando grabe, debo adaptarme a su respirar. Y que mi cámara respire con ellos.*

### **Traducción, traslación, transposición**

Nicolas Bourriaud entiende la capacidad de desplazamiento como aquella de adaptación y de creación de nuevos espacios de diálogo en cada nueva localización, en cada nuevo contexto. La capacidad de generar y formar parte de nuevos *relatos* en distintas situaciones, de participar de nuevos discursos, de profundizar en el pensamiento, descubriendo y generando nuevas “capas”, nuevos recorridos<sup>75</sup>. Como los nómadas del mar que, tal y como nos recuerdan Deleuze y Guattari<sup>76</sup>, definen la ruta a cada tramo, a cada pequeño trayecto. Al final de estos, y según la situación, se vira el rumbo hacia una orientación u otra, de acuerdo con el nuevo destino o etapa. El trayecto, pues, se convierte en la “traslación”, la conexión entre dos puntos, dos códigos, los cuales no dejan de ser condicionados por el mismo viaje en un espacio “liso”, el mar, a la vez lleno de accidentes invisibles, las *hacceidades*.

Esta capacidad de “negociación” entre códigos es lo que Bourriaud define como “traducción”:

Toda traducción implica adaptar el sentido de una proposición, hacerla pasar de un código a otro, lo que implica que se dominen ambos idiomas, pero que también ninguno de ellos resulte fácil. (...) Traduciendo, uno no niega ni una eventual opacidad de sentido, ni lo indecible, ya que toda traducción, inevitablemente incompleta, deja atrás un *resto* irreductible.<sup>77</sup>

Así, toda traducción implica un desplazamiento a lo largo del cual se produce una transformación, un proceso de interrelación de puntos de vista que, a su vez, generan otros terceros. Es un proceso de interpretación donde la multiplicidad de voces implicadas evidencia su complejidad y la imposibilidad de sustitución por un solo discurso dominante. “La traducción es, por esencia, un desplazamiento: hace que el sentido de un texto se mueva, de una forma lingüística a otra, y manifiesta estos temblores”<sup>78</sup>.

Rosi Braidotti utiliza los términos “transposición” y “traslación” para indicar también el desplazamiento y la intercomunicación entre códigos y disciplinas: “una

<sup>75</sup> Véase: Bourriaud, 2009, p. 121-122.

<sup>76</sup> Deleuze y Guattari, 2006, p. 384-386.

<sup>77</sup> Bourriaud, 2009, p. 31.

<sup>78</sup> Bourriaud, 2009, p. 60.



transferencia intertextual que atraviesa fronteras, transversal, en el sentido de un salto desde un código, un campo o un eje a otro, no meramente en el modo cuantitativo de multiplicaciones plurales sino, antes bien, en el sentido cualitativo de multiplicidades complejas<sup>79</sup>. La movilidad conceptual implica, pues, un ponerse a andar y, en este mismo acto errante, descubrir nuevas perspectivas que devienen, ellas mismas, líneas con raíces pivotantes entre discursos que, en un principio, podrían parecer antagónicos.

La ética nómada defiende la creación de puentes entre culturas y pensamientos diversos, de relaciones basadas en el diálogo y la negociación, los cuales implican la revisión de coordenadas predefinidas y el cuestionamiento constante de las premisas ya establecidas a priori, a través de interpretaciones móviles y concebidas como “márgenes” y no como puntos aislados.

Debemos contar con toda una serie de traslaciones –de traducciones– entre las diferentes culturas filosóficas para poder reordenar la segregación actual de los discursos. Debemos permitir e incluso alentar las transposiciones de ideas, de normas, de prácticas, de comunidades y de genealogías teóricas.<sup>80</sup>

Tal y como nos recuerda Braidotti, en la música la “transposición” supone un cambio de escala, pero este desplazamiento no se realiza de manera completamente lineal, sino que implica cambios de nomenclatura y conteo de notas “dentro de un esquema discontinuo pero armonioso (...), no lineal pero tampoco caótico; nómada y, sin embargo, responsable y comprometido; creativo, pero también cognitivamente válido; discursivo y también materialmente corporizado en el conjunto: es coherente sin caer en la racionalidad instrumental<sup>81</sup>. Y es esta misma “transposición” la que realiza el arte contemporáneo en su discurso crítico: se trata de su “dimensión ficcional”, como aquella que consiste, no en inventar una nueva realidad, sino en re-leerla, en recorrerla, en mantenerla viva *subtitulándola* constantemente, *traduciéndola*, manteniéndonos a nosotros mismos en movimiento, en una perpetua interpretación, en un cuestionamiento continuo, porque nada nunca es constante ni para siempre.

### ***La figura del políglota***

Un idioma no es solo una herramienta de comunicación, sino que deviene espacio de intercambio simbólico que funciona como una red vinculando a los individuos, “una red tenue, y aún así viable, de malentendidos mediatizados que llamamos civilización<sup>82</sup>. A través de Freud y Nietzsche, Braidotti explica como la generación de sentido no proviene de la conciencia, esto es, del pensamiento racional que decide: “*cogito ergo sum* es la obsesión de Occidente, su perdición, su locura<sup>83</sup>. Proviene del deseo, de la afectividad que se manifiesta en la pre-conciencia: “*desidero ergo sum* (...), lo afectivo es una fuerza capaz de liberarnos de los hábitos hegemónicos de pensamiento<sup>84</sup>. Según Braidotti, el deseo es lo que desaparece en nuestro impulso

<sup>79</sup> Braidotti, 2009, p. 20.

<sup>80</sup> Braidotti, 2009, p. 55.

<sup>81</sup> Braidotti, 2009, p. 20.

<sup>82</sup> Braidotti, 2000, p. 44.

<sup>83</sup> Braidotti, 2000, p. 44.

<sup>84</sup> Braidotti, 2000, p. 44.

cuando actuamos, se escapa en nuestro acto de salir hacia adelante, “dejándonos como único indicador de *quiénes* somos, las huellas de *dónde* hemos estado ya, o sea, de aquello que ya no somos”<sup>85</sup>.

El políglota es el nómada que transita entre lenguajes, y su lugar de descanso es este aspecto afectivo, este deseo que escapa en el momento que actúa, y que deviene recuerdo de algo que ya no somos. Por esta razón Braidotti considera que la identidad del nómada es “un mapa de los lugares en los cuales él/ella ya ha estado; siempre puede reconstruirlos a posteriori, como una serie de pasos de un itinerario. (...) el nómada [*sic*] representa la diversidad movable; la identidad del nómada [*sic*] es un inventario de huellas”<sup>86</sup>. En este mismo sentido, Amadou Hampâté Bâ, historiador y filósofo peul, hace referencia a la expresión de la cultura bambara: *Maa ka maaya ka ca a yere kono*, que significa: “Las personas de la persona son múltiples dentro de la persona”<sup>87</sup>.

El políglota se caracteriza, pues, por la comprensión y la tolerancia hacia las lenguas y los lenguajes, hacia sus contradicciones, incongruencias y repeticiones. Braidotti sitúa la escritura como el proceso a través del cual el políglota es capaz de crear nuevas relaciones que diluyan la estabilidad falaz de las “identidades fijas, de hacer estallar la burbuja de la seguridad ontológica que proviene de la familiaridad con el sitio lingüístico de cada uno. (...) La escritura tiene que ver con desarticular la naturaleza sedentaria de las palabras, desestabilizar las significaciones del sentido común, deconstruir las formas establecidas de la conciencia”<sup>88</sup>. Desde mi punto de vista, no es solo la escritura lo que lo permite, sino el solo hecho de narrar, sea a nivel escrito u oral. Es la narración la que hace camino y la que tiene la posibilidad de expandirse o jugar con los accidentes de la historia. De la misma manera que se puede ser nómada sin necesidad de desplazarse, se puede narrar sin necesidad de escribir, y se puede ser políglota sin necesidad de saber varias lenguas. Son ejemplo de ello Virginia Woolf, Gertrude Stein o James Joyce, escritores que reinventaron la propia lengua jugando con su estructura. En este sentido, utilizando los términos de Françoise Collin<sup>89</sup>, son escritores que comparten la condición de la “inmigrante blanca”: aquella persona que es capaz de deambular, pasear a través de la lengua que le es más cercana y familiar.

Como expresa Trinh T. Minh-ha: “Escribir [o narrar] es llegar a ser. No llegar a ser una escritora (o una poetisa) [o narradora], sino llegar a ser, de manera intransitiva. No cuando la escritura adopta una política o ideas fundamentales establecidas, sino cuando traza para sí líneas de fuga”<sup>90</sup>. La narración/escritura políglota huye del discurso dominante y categorizado, evade definiciones y normas preestablecidas, direcciones marcadas por un espacio en blanco pero “estriado”, limita el acceso a las palabras y las significaciones aceptadas por un criterio puramente racional. “La escritura nómada [*sic*] (...) anhela el desierto, las zonas de silencio que se extienden entre las cacofonías oficiales, en un flirteo con una no pertenencia y una condición de extranjería radicales”<sup>91</sup>. La narración políglota es nómada, en tanto que proceso de

<sup>85</sup> Braidotti, 2000, p. 44-45.

<sup>86</sup> Braidotti, 2000, p. 45.

<sup>87</sup> Bâ, 2000, p. 130.

<sup>88</sup> Braidotti, 2000, p. 47.

<sup>89</sup> Braidotti, 2000, p. 47.

<sup>90</sup> Minh-Ha, 1989, p. 19, cit. en Braidotti, 2000, p. 48.

<sup>91</sup> Braidotti, 2000, p. 48.

traducción constante, el cual supone asimismo la capacidad constante de adaptación a las diferentes condiciones y realidades culturales.

*Women without men*<sup>92</sup> (Figuras 26 y 27) fue la primera película como directora de la videoartista iraní Shirin Neshat. La crítica cinematográfica, en su totalidad masculina, celebró su valentía por el tratamiento de la cuestión de género en Irán y valoró la fotografía, pero también señaló el abuso de simbolismos que entorpecían, a su criterio, el seguimiento de la narración: “Aunque quizás, entonces, sería otra historia”<sup>93</sup>. De hecho, una narración más directa carente de esta potencia simbólica hubiera implicado caer en la estandarización narrativa occidental y, sobre todo, norteamericana. El simbolismo y su poder de sugestión favorecen, en Neshat, una *traslación* conceptual, esto es, una *traducción* entre códigos.



**Figuras 26 y 27**

***Women without men* (2009)**

Imágenes del film dirigido por Shirin Neshat.

El film se sitúa en un contexto concreto: Irán, 1953. Pero no se trata de una historia, sino de la descripción de un estado interior de cuatro mujeres, Munis, Zarin, Fakhri y

<sup>92</sup> Neshat, 2009.

<sup>93</sup> Arce, 2011.

Faezeh, en relación a su situación en la realidad social, cultural y política de su país. Pese a que en la última parte del film, en la fiesta en la casa del Edén, Neshat seguramente insiste innecesariamente en la misma escena, toda la película habla de un estado. Y es un estado porque es el intento de huir de un contexto que las ahoga y las oprime. Es también el intento de atrapar un sueño, una utopía que, al final, acaba siendo eso, la utopía inabarcable. Y de ahí el reconocimiento de la complejidad: aquel dogma y marco social y cultural que las somete y oprime, y que en un principio se identifica con un *exterior* del cual huyen, acaba identificándose como parte de su propia identidad, esto es, de su subjetividad. Ambos mundos no pueden separarse, y precisamente esa es la conclusión final del film. Porque, poco a poco, las cuatro protagonistas se dan cuenta de que pueden escapar de la realidad pero no de ellas mismas y que, la realidad y el conflicto, de hecho, están dentro de ellas mismas. Las cuatro viven su exilio como mujeres y sus penas como mujeres, marcadas por un contexto geográfico y cultural, Irán y el Islam.

El simbolismo forma parte, pues, de la profundidad del discurso y de la multiplicidad de sus capas. Una vez localizada la realidad histórica del Islamismo en Irán de 1953, este simbolismo acompaña las relaciones y las tangencias con simbologías de otras culturas que, aunque diversas, entran en diálogo por un significado cercano. Este es el caso de la imagen del cuerpo flotante de Zarin en el agua (Figura 30), que nos recuerda la Ofelia de Shakespeare representada por el pintor prerrafaelita Sir John Everett Millais (Figura 28). Se produce entonces una *traslación* entre tradiciones y pensamientos, una relación entre personajes y contextos dispares de la cual surge un tercer significado más profundo: la opresión que, finalmente, se hace insoportable porque se anuncia como parte del mismo sujeto, a pesar de su deseo vital de libertad. Entre Zarin y Ophelia, pues, hay una distancia recorrida, un acercamiento y encuentro entre códigos. El simbolismo permite la *traducción* y abre la posibilidad de *líneas de fuga*, evitando la *sustitución*. Por otra parte, además, el tratamiento de la imagen a lo largo de la película respira el aire de las obras simbolistas de Odilon Redon (Figura 29), situando los personajes en el *intermezzo* entre la realidad física, los sueños y la utopía.



**Figura 28**

***Ophelia* (1852)**

Pintura del artista prerrafaelita Sir John Everett Millais.



**Figura 29**  
*Ophelia among the Flowers* (1905-08)  
 Pintura de Odilon Redon.



**Figura 30**  
*Women without men* (2009)  
 Imagen de Zarin flotando en el lago, en el film dirigido por Shirin Neshat.

### **A modo de conclusión. Nómada: sujeto relacional**

El devenir de la subjetividad nómada, pues, deshace toda oposición binaria del aparato del Estado, porque asume la contradicción en su propia identidad múltiple y relacional, así como la complejidad de los matices que se generan en el trayecto. La “máquina de guerra” de Deleuze y Guattari es la máquina de relación del nómada que Occidente todavía tiene que aprender: “(...) hay que llegar a pensar la máquina de guerra como algo que es pura exterioridad, mientras que el aparato del Estado constituye la forma de interioridad que habitualmente tomamos como modelo, o según la cual pensamos habitualmente”<sup>94</sup>.

La subjetividad nómada, en tanto que *relacional*, no se entiende como sustancia o esencia fija, encerrada en una definición pretendidamente universal o universalizadora

<sup>94</sup> Deleuze y Guattari, 2006, p. 362.



y deslocalizada. La subjetividad nómada es matérica, localizada sexual, racial, histórica y geográficamente, y es *proceso* en tanto que *deviene* y se *interrelaciona* políticamente. La subjetividad nómada se caracteriza por su flexibilidad y capacidad de *adaptación*, por el ingenio que le permite la creación constante de nuevas estrategias de acción frente las convenciones homogeneizadoras y, a la vez, por la conciencia positiva de un pasado, de un presente, y la construcción de un futuro comprometido, en tanto que asume en sí la naturaleza multiestratificada del sujeto y su realidad, como interrelación de experiencias múltiples y al mismo tiempo contradictorias.

La subjetividad nómada se reconoce como devenir abierto, siempre en construcción, como conciencia periférica necesaria para una acción crítica de resistencia a todo lo preestablecido. La subjetividad nómada, en tanto que “traslación”, se presenta como aquella estrategia alternativa a la movilidad dominante del capital, y actúa desde la conciencia respetuosa, comprometida, sostenible y responsable con la complejidad real.

De ahí la importancia de la “velocidad controlada” en la “traslación”, de la necesidad de recuperar el tiempo del desplazamiento, relativizando el valor de la inmediatez y priorizando la “traslación” como proceso *relacional*. Sólo a través de la recuperación del tiempo recuperamos memoria y despertamos conciencia. Es necesaria la conceptualización crítica y responsable de un espacio a recorrer horizontalmente, de unas distancias y de un tiempo de negociación, y no de explotación o de sustitución. Occidente necesita *desplazar* la conciencia del *blanco masculino* y transformarlo en *periferia*, anulando cualquier centro esencial. La subjetividad nómada implica conciencia de heterogeneidad y de multiplicidad para reconocer las propias localizaciones y singularidades, las propias capas contradictorias. La subjetividad nómada, en tanto que relacional, implica la creación de vínculos, de “transposiciones”, de “traslación” entre códigos y diferencias. Por eso respresenta un tipo de organización epistemológica con implicaciones políticas, económicas, sociales y culturales donde ni la falsa hibridación ni la verticalidad hegemónica e inmóvil del capital tienen cabida, proponiendo una puesta en movimiento de significaciones nacidas de la experiencia, la negociación, el respeto, la transformación, el diálogo y la asunción de la propia complejidad.

## Bibliografía

BAL, Mieke. Conceptos viajeros en las humanidades. Estudios Visuales [en línea]. Cendeac. Enero 2006, núm. 3, p. 28-77.

<<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>. [22 octubre 2012].

BAL, Mieke. Arte para lo Político. *Estudios visuales* [en línea]. Cendeac. Enero 2010, núm. 7, Retóricas de *La Resistencia*, p. 42-43.

<<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>. [24 octubre 2012].

BAUMAN, Zygmunt. *Globalització. Les conseqüències humanes*. Barcelona: Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya, en coedición con ECSA, Pòrtic, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S. A., 2004.

BENJAMIN, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire* [en línea]. 1939. Edición Electrónica de la Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/benjamin.htm>>. [5 diciembre 2012].

BIEMANN, Ursula; *et al.* *Tipografías políticas. Ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007.

BIEMANN, Ursula. *Geobodies. Ursula Biemann Video Works and Writings*. [En línea]. Sin fecha. <<http://www.geobodies.org/>>. [11 octubre 2012].

BORIES, Claudine (dir.). *The Women of the Twelve Borders*. [DVD]. Fotografía: Renaud Personnaz. Producción: Les Films d'Ici/Richard Copans, con la colaboración de Transeuropéennes, Yumi Production. Francia. 2003. 72 min.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Barcelona, México: Editorial Paidós, 2000.

BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. FISCHER, Amàlia, (ed). Barcelona: Editorial Gedisa, 2004. Colección Libertad y Cambio.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Barcelona: Editorial Gedisa (Cla·De·Ma Filosofía), 2009.

BRETT, Donna. Implicating the audience in the exile. *RealTime* [en línea]. Issue #66. Abril- Mayo 2005. <<http://www.realttimearts.net/article/66/7766>>. [10 noviembre 2012].

CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

CERTEAU, Michel. *La Invención de lo Cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

DESCHAUMES, Ghislaine Glasson *et al.* *Balkan Women for Peace: Itineraries of Cross-border Activism*. París: Transeuropéennes, Réseaux pour la Culture en Europe, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 7ª ed. València: Pre-Textos, 2006.

DELGADO, Manuel. *Elogi del vianant. Del 'model Barcelona' a la Barcelona real*. Barcelona: Edicions de 1984, 2005.

DELGADO, Manuel. Apropiacions inapropiades. Usos insolents del'espai públic a Barcelona. In PERAN, Martí, *et al. Post-it City. Ciutats Ocasional*s. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2008, p. 32-34.

ENGUITA MAYO, Núria. Presentación. In BIEMANN, Ursula; *et al. Tipografías políticas. Ensayos visuales en los márgenes de Europa*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2007, p. 7-9.

FILARDO, Daria. *Ursula Biemann, Sahara Chronicle. Entrevista di Daria Filardo* [en línea]. Entrevista a Ursula Biemann, conducida por la comisaria Daria Filardo, responsable de la exposición individual de la artista presentada en el espacio Careof, en la Fabbrica del Vapore de Milano, 16 marzo 2010 -10 abril 2010. <<http://vimeo.com/10457047>>. [15 diciembre 2012].

FRADE, Carlos. Pròleg a l'edició catalana. In BAUMAN, Zygmunt. *Globalització. Les conseqüències humanes*. Barcelona: Ediciones de la Universitat Oberta de Catalunya, en coedición con ECSA, Pòrtic, 2001.

HARAWAY, Donna. *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan©\_Meets\_Onco-Mouse*<sup>TM</sup>. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

JOSEPH, Isaac. *El transeúnte y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 1988.

KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

LATOUR, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Harlow: Longman, 1993.

MIES, Maria; *et al. Ecofeminism*. Londres: Zed Books, 1993.

MINH-HA, Trinh T. *Woman, Native, Other*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

MORLEY, David. *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinaria de la cultura*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2008.

NESHAT, Shirin (dir.). *Women without men* [Proyección en sala de cine]. Título original: *Zanna bedoone mardan*. Adaptación de la novela homónima de Shahrnoush Parsipour. Producción: ZDF/Arte, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen, Eurimages Council of Europe, Medienboard Berlin-Brandenburg, Essential Filmproduktion GmbH, BIM Distribuzione, EMC Produktion, Agora Films, Filmfonds Wien, Österreichischer Rundfunk (ORF), Programme MEDIA de la Communauté Européenne, Coop99 Filmproduktion, Sota Cinema Group, Société Parisienne de Production, Cinepostproduction, Rommel Film, Schönheitsfarm Postproduction, Manfred Bunwey Filmproduktion, Torsten Eichten Filmproduktion, Schweizer



Brandung Filmproduktion, Deutscher Filmfoerderfonds (DFFF), Filmförderungsanstalt, Bundesbeauftragter für Kultur und Medien (BKM), Österreichisches Filminstitut, Sundance Feature Film Program. Distribuidora: Karma Films. Alemania, Austria, Francia, Italia, Marruecos, Ucrania. 2009. 95min.

OLIVARES, Rosa. El fin de la ruina. *Publicaciones Centro de Arte Dos de Mayo*. [pdf en línea]. 2009. <<http://www.ca2m.org/es/por-autor>>. [17 mayo 2014].

PERAN, Martí; *et al.* *Mira cómo se mueven*. Madrid: Actar Pro, 2005.

PERAN, Martí *et al.* *Post-it City. Ciutats Ocasional*s. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2008.

RELLA, Franco. *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica (Paidós Básica núm. 59), 1992.

SÁNCHEZ DEL MORAL, Esther. *La ciudad nómada. El andar como práctica estética*. AV Akademikerverlag GmbH & Co. KG, Editorial Académica Española, 2012.

SASSEN, Saskia. *Cities in a World Economy*. Londres: Pine Forge Press/Sage, Thousand Oaks, 1994.

SENNETT, Richard. *Vida urbana e identidad personal. Los usos del orden*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

SENNETT, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

SOLÉ, Laia. *RIERES / RAMBLES Mataró-Barcelona 2007* [en línea]. 2007. <<http://www.laiasole.net/index.php?/project/rieres-i-rambles/>>. [1 octubre 2012].

STALKER. Osservatorio nomade [en línea]. Sin fecha. <<http://www.osservatorionomade.net/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>>. [4 diciembre 2010].

STALLAERT, Christiane. Discursos, políticas y prácticas de convivencia en la Europa del siglo XXI. Una traducción antropológica. *Gazeta de Antropología*. [en línea] Universidad de Granada. Diciembre 2012. <<http://hdl.handle.net/10481/22986>>. [13 octubre 2014].

VARDA, Agnès (dir.) *Les glaneurs et la glaneuse* [DVD]. Guión: Agnès Varda. Música: Joanna Bruzdowicz, Isabelle Olivier, Agnès Bredel, Richard Klugman. Fotografía: Stéphane Krausz, Didier Doussin, Pascal Sautet, Didier Rouget, Agnès Varda. Producción: Agnès Varda. Francia, 2000. DVD: 82 min.

ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

© Copyright Mireia Feliu Fabra, 2015.

© Copyright *Scripta Nova*, 2015.

Ficha bibliográfica:

FELIU FABRA, Mireia. Identidad relacional y traslación. La subjetividad nómada desde el arte y el pensamiento contemporáneos. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona, 30 de Mayo de 2015, vol. XIX, nº 510-3. <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-510-3.pdf>>. ISSN: 1138-9788 .