
Resumen: A partir de las distintas manifestaciones artísticas que participaron de la Bienal de Estambul de 2013 se realizan distintas consideraciones sobre los avatares relacionados con las fronteras y las migraciones que habitan en estas producciones fotográficas y videográficas.

Palabras clave: frontera - puente - manifestación artística - bienal - fotografía - video.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 146]

(*) Docente e investigador. Profesor en la Universidad Paris 8 y en el Instituto Nacional de Historia del Arte de Paris. Profesor invitado en otras universidades. Fundador y director de Retina International. Autor de varios libros. Dirige colecciones acerca de la imagen en las Editoriales Klincksieck y L'Harmattan.

“Todo el misterio de la vida humana consiste en que transcurre en la inmediata proximidad, casi en contacto directo con esta frontera, que no está separada de ella por kilómetros sino por un único milímetro”.
Milan Kundera (1986, p. 156)¹

El héroe de Kundera podía realizar sus ida-vuelta, pasar y traspasar la frontera. En un momento él opta por la migración.

La ciudad de Estambul nos interesa de esta manera porque es una ciudad-frontera: entre dos continentes, entre dos culturas, entre dos religiones, entre dos épocas. No es, acaso, por azar que la problemática de la frontera haya nutrido a la XIII Bienal de Arte Contemporáneo?: Esta época (2013), estas fronteras tuvieron guerra, o los riesgos de la guerra, –Siria, Irak, Irán– en su interior, y tuvieron manifestaciones revolucionarias.

¿Cómo vivir la dupla fronteras y migración? ¿Cómo vivir los ida-vuelta? Las artes y los artistas nos ayudan a responder.

Ida-vuelta

Pasé mi vida en Estambul, sobre la orilla europea, en las casas que daban a la otra orilla, a Asia.

Permanecer cerca del agua, mirando la orilla de enfrente, el otro continente, me hacía recordar sin cesar mi lugar en el mundo, y así me encontraba bien. Y luego, un día, construyeron un puente que unía las dos orillas del Bósforo. Cuando estuve sobre ese puente y miré el paisaje, comprendí que era todavía mejor, que era todavía más hermoso mirar las dos orillas al mismo tiempo. Comprendí que la mejor forma de estar en un puente es entre dos orillas. Dirigirse a las dos, sin pertenecer totalmente a la una o a la otra develaba el más hermoso de los paisajes

Este texto de Orhan Pamuk nos permite apoyarnos en el problema de la frontera y de la frontera-puente: ¿Somos nosotros mismos un puente³ o un muro?⁴ Estas son dos maneras de vivir nuestro pasaje desde el nacimiento hasta la muerte.

Jorge Méndez Blake explora ese problema con su muro de ladrillos y títeres kafkianos, *El Castillo*, 2007; Gordon Matta-Clark (1943-1978) a partir de *Conical Insect*, 1975, destruyendo los muros cuando se construía Beaubourg. Y Orhan Pamuk da su respuesta desde Bósforo: en habitantes de Bósforo, por cierto, pero sobre todo en mediterráneos: a la manera de Sócrates:

Pensar (es) un discurso [*logos*] en donde el alma se extiende ella misma sobre los objetos que examina (...) El alma en su acto de pensar. Esto no es otra cosa, para ella, que dialogar. Dirigirse a ella misma las preguntas y las respuestas, pasando de la afirmación a la negación. (Platón, 1976)

Pensar es, entonces, hacer puentes. Es dialogar con los otros y primero con uno mismo, puesto que yo mismo soy varios. Ser hombre es referirse no solo a la humanidad sino a la interhumanidad, al ida-vuelta dentro de la humanidad y, en todo caso, no ser un muro sino un puente: devenir puente, deber-ser-puente. Sin por esto creer presuntuosamente que uno es el puente, el camino entre *vedask* y *yol*. Solo un ensayo de puente, un ensayo de *arché*, un ensayo de Haykel, y *arché* reunido al origen. Solo una vivencia de puente frágil y débil delante del último pasaje, bienvenido, muy bienvenido. Solo un ensayo de archivo gracias a la obra de arte.

Escuchemos ahora a OrhanPamuk:

- dar a la otra rivera: pero, ¿qué es lo que se le da? ¿Es una creación sin donación posible?
- permanecer: pero ¿debo yo permanecer en la permanencia del Padre o bien dirigirme hacia el infinito horizonte?
- mi lugar en el mundo: pero ¿tengo, acaso, un lugar? ¿El lugar de quién? ¿En lugar de quién? ¿Qué lugar es ese? ¿Taksim o Tahir?⁵ ¿El lugar de la muerte? ¿Cómo vivir, al contrario, mi necesario desplazamiento para encontrar no a mi ser sino a mi devenir, a mi movimiento, a mi movimiento en otro ser, al movimiento de mi pensamiento?

- ser un puente entre dos ríos: no olvidemos las orillas; sin las orillas no habría puentes. Releer al Francis Ponge de *Las riveras del Loria* (2001). Releer a Jacques de Bourbon Busset y “Las orillas son la oportunidad del río. Lo encierran, pero a su vez le impiden convertirse en ciénaga”⁶. –sobre todo no ser *ciénaga*; sobre todo releer a Alain Milon⁷.
- develar: la verdad como develamiento, levantar el velo, –Nietzsche, Heidegger–, *aletheia*⁸, gracias a la doble dirección de esos dos orillas.

Pero nos estamos atrasando. El Mediterráneo está muy enfermo: mucha ida, poca vuelta, menos aún ida-vuelta. Está contaminado a nivel ecológico, también a nivel político, económico y pacífico. Los conflictos y las guerras que lo rodean: económicas, algunas muchas veces perdidas, o militares que se suceden tanto entre muchos países como en el interior de un mismo país. Contaminado por un mal uso de las fronteras.

No hay más esperanza que pensar que devendrá en un segundo Mar Muerto y, ¿después de que el Océano Atlántico, y después el Océano Pacífico lo reemplacen definitivamente, quién lo enterrará? Todo no será más que archivos y pasado. Otra que Palmyra se arriesgue de ser en 2015 un sitio de destrucción de los archivos y del arte: nueva barbarie.

O bien, ¿tiene, entonces, sus razones para esperar a recargarse en su propio origen, en el sentido husserliano del término, cuando habla de la geometría, en el sentido vernantiano⁹ del término, cuando éste habla del origen del pensamiento griego, en el sentido en que nosotros podemos hablar del origen del *ars publicus* griego o romano? Entonces, los archivos tendrán sentido particularmente gracias a las obras de arte.

Razones para esperar a que se fundan los eventos y las prácticas contemporáneas, ver las hiper actualidades de la ciencia, de la filosofía, la política, las artes, pero sobre todo ver la distinción entre origen y comienzo. Lo primero es arqueológico –ver archivísticamente– y ontológico, lo segundo es cronológico e histórico. El comienzo tiene un lugar, una forma y es el principio constituido y definido de cualquier cosa que llamemos novedad; el origen está, más bien, del lado de la esencia constitutiva que siempre se repite y siempre se hace propia. Es por esto que en Egipto los geómetras y los artistas, y en Grecia los filósofos, los hombre políticos y los artistas públicos pertenecen al orden no del pasado, sino de un presente vivo, siempre retomado y recompuesto por sí mismo. Las razones activan y reactivan el origen. Es esto lo que pasa hoy en Turquía en los espacios públicos y particularmente en el espacio público de la creación y de la exposición que es la XIII Bial de Estambul. Comprendemos por qué y cómo se ponen en juego las fronteras en el arte contemporáneo y también, naturalmente, en la geopolítica; cómo se ponen en juego el ida-vuelta; cómo las migraciones ponen en juego las fronteras. Las apuestas son societarias y sociales, políticas y económicas, artísticas y estéticas.

Y todo se desplaza con el tiempo, rápido, muy velozmente: en aceleración. La fotografía ¿es suficiente para decir, para mostrar, para hacer sentir? ¿Es necesario recurrir al video? ¿Cómo rendir cuentas de esta colonización de montañas, por ciudades en todo el mundo y esencialmente en Perú? Las fotos de Edi Hirose se imponen en esta temática: *Expansion*, 2009.

Polis-Police

Para el espacio público mediterráneo como para todos los otros espacios, es necesario partir del lema kantiano: “la insociable sociabilidad de los hombres”¹⁰. Estos logran vivir fácilmente juntos, formar una sociedad unida, pacífica y enriquecedora para todos sus miembros.

Dos artistas trabajan este problema focalizando sobre la circulación y en particular en las Mega Polis: Maider Lopez, con sus fotos de montañas repletas de tránsito y traspasadas por callejones sin aparente salida –*Ataskoa* (TraffiJam), 2005– o en su video *Making Ways*, 2013, en el que filma la circulación vial desde Karaköy a Estambul: crítica constante o puesta en escena que permite sin cláusulas no idealizar el espacio público.

Pero la brasileña Cinthia Marcelle, nacida hace 40 años en Belo Horizonte hace un trabajo mucho más rico, no tanto con su video de 2011 con Tiago Mata Machado *The Century* –video a fin de cuentas fácil y formalista, que muestra en planos fijos la destrucción de objetos puestos delante de la cámara–, pero con *Confront*, video de 2005 en que durante 9 minutos se ve malabaristas que usando antorchas y vistiendo trajes coloridos, bloquean –como es costumbre en Brasil– por un tiempo breve –como la aduana de una frontera– a los automovilistas. Aumenta la circulación nocturna, el momento de los mayores peligros, de todos los miedos, de todos los fantasmas. El espacio público es entonces el lugar indispensable de esta acción filmada: por fuera no tendría sentido. Esto es más un juego con el tiempo público, tiempo compartido por los malabaristas y los automovilistas, teniendo siempre presente el momento de ruptura y de violencia. Más importante es el problema de la circulación de las personas en la capital de Brasil: si los que detentan el capital circulan en helicópteros de una esquina a otra de Sao Paulo, la clase media tiene entre tres y seis horas de transporte diariamente. Los disturbios de junio de 2013 en Brasil fueron desatados por el aumento del 5% del precio del boleto en los transportes: lo inaceptable y la iniquidad eran entonces insoportables y por eso mismo, no soportadas. Hacer esta performance filmada es criticar a la vez las fronteras entre las clases sociales, denunciar la pobreza instituida y ponerla en escena –entendemos una noción libre del malabarista– al interrogar el espacio público compartido peligrosamente, atendiendo al espacio público peligrosamente compartido: jugando con fuego.

Esto está retomado a su manera en *Wonderland* de Halil Altindere. Los títulos de estas dos obras giran alrededor de referencias explícitas al mundo y a la mundialización. El trabajo de Cinthia Marcelle es parte de un todo titulado *Unnus Mundos*. Un mundo con ida-vuelta donde las fronteras no son más que obstáculos infranqueables.

A partir de esto, podemos comprender mejor la riqueza del trabajo de Amal Kanwar en su video de 2007 *Conversation non stop*: el desfile sorprendente de una quincena de hombres, mujeres y niños perturbando la circulación de una calle en el Cairo marchando de rodillas como una tropa de carneros. Resaltemos lo que el cordero representa para las tres religiones monoteístas de esta región –sacrificio, y degollamiento, exigencias del pastor– sin hablar de la aproximación nietzscheana. Lo que sostiene principalmente esta performance es un diálogo sin fin ni comienzo, una palabra pública en un lugar público –la calle– tenso intercambio a los límites de la violencia donde una mujer relativamente frágil en un lugar público responde a los hombres cada vez más sobre excitados, verdadero origen de esta

palabra antes que la política: una base a partir de la cual la *res publica*, el *arspublicus*, y el diálogo filosófico pueden darse, siempre de manera provisoria y riesgosa. No olvidemos que Sócrates fue condenado a muerte en un proceso democrático, ni el *démos* —el pueblo que puede manifestarse como populismo—, ni el proletariado encarnan la verdad del logos. Releer también a Deleuze sobre el pueblo.

Y no es un hecho fortuito si, saliendo de la Bienal, se puede ver nuevamente representada la escena de la *Conversation non stop*, por cierto, delante del Liceo Galatasaray, pero sobre todo advirtiendo la presencia policial que no dialoga nunca con los manifestantes, pero que engendran una presión verbal psíquica, en los límites de la violencia, de un solo hombre frente a los policías. Actualidad de esta *conversación sin fin* o, mejor aún, la reactivación de la esencia de esta insociabilidad, del origen antropológico que, como decía Girard, tiene ya 40 años de violencia y de sacralidad.

Se puede repensar *Wonderland*, video de 2013 de Turc Halih Altindere: *Wonderland*, título simbólico de los efectos de la hiperviolencia de la globalización y de la transformación del mundo en una ciudad y de la guerra en guerrilla urbana. Los raperos mismos ponen en escena la quema de un policía. En otra canción de este artista los policías se transforman en enanos: *Infinity has no accent*, el infinito que es el Otro, que puede herirnos, es reducido a la negación física infinita. El futuro también, junto con la Historia.

Conflicto-paz

Pero existen fugaces conflictos mortales entre fronteras en el Mediterráneo y que los artistas desarrollan a su manera. Hanna Farh Birim, nacida hace poco más que medio siglo en Palestina/Israel, lleva en su piel este drama de las fronteras; hace fotos en las que se ve un hombre que sostiene con su cabeza el arco de una entrada: ¿cómo un solo hombre puede llevar en sus pies la historia de un pueblo entero? Lo que queda es muro sin puertas; no queda más que aberturas. Y el horror continúa. Sin diálogo. ¿Sin ida-vuelta?

Y por tanto, habíamos dicho anteriormente: arco, *archè*, Haykel¹¹, estructuras. Noé está ebrio.

Basel Abbas y Ruane Aboy-Rahme abordan desde sus perspectivas, a través de un video, el problema de la frontera y del compromiso militar —¿hasta la muerte?— con un video muy potente que nos sumerge en la camioneta de dos hombres que vienen de hacer algo en alguna parte y no ven los muros bombardeados por los conflictos bélicos: *The incidental/ Insurgents*, 2012-2013. La cinta es notablemente eficaz y sumerge al espectador en un viaje hacia el infierno. El texto en árabe y en inglés incrustado en la imagen, y la música, refuerzan esta tensión política y afectiva.

Entonces, ¿qué decir de este teatro de imágenes?

Al menos instala un diálogo socrático, ocasión constructiva irremplazable para el espacio público, al menos representa esta insociable sociabilidad en una escena, en la escena pública del teatro, como fuera hace dos mil años, tomada como ceremonia, o como era hace cinco mil años en Egipto, la escena de la performance, o como es ahora, transcurrido un cuarto de siglo de la 1° Bienal de Estambul, siempre fueron lugares que ponen de relieve el lugar de las leyes y de las fronteras y que contienen “sus propios antagonismos”. Eso

que Kant piensa para las fronteras interiores de una sociedad, nosotros podemos pensarlo para las fronteras exteriores entre países. Es por esto que Debray escribe que *la frontera es la paz* (2011), respuesta, solución a la fórmula de Heráclito de Éfeso, ese otro filósofo del Mediterráneo: “la guerra es universal (...) una vez engendradas, todas las cosas son justas”. (1986, p. 347) ¿Es necesario pensar en todos esos países del mediterráneo habitados hoy por la guerra en acto o en germen?

Y, quien pueda esconderse detrás de la paz, de la ausencia de problemas, está más dentro del orden que de la justicia –releer a Pascal y a Maritain–, la mecánica y no la vida. Los hombres como vivientes, las sociedades como cuerpos vivientes - vivientes y creyentes; rehusándose a vivir creyendo, a eso apunta el totalitarismo. La detención de la Historia, la repetición, bajo el sentido freudiano del término –“la repetición es la muerte”–. Y a esto se refiere Vernant, en *Los orígenes del pensamiento griego*, cuando habla de los advenimientos progresivos de la democracia en Grecia; el conflicto es entonces posible. Mejor, es entonces: productivo y positivo. La dialéctica y la historia pueden ocurrir: “desaparecido el *anax*¹² que, por virtud de un poder más que humano unificaba y ordenaba los distintos elementos del reino, surgen nuevos problemas. ¿cómo puede nacer el orden del conflicto entre grupos rivales?” (Vernant, 1969, p. 40). Se pasa de un todo masificado al conjunto compuesto por elementos en oposición; la alternativa es entonces, entre el espacio público y el espacio totalitario; es por esto que la referencia precedente a la ceremonia no era hipotética, aunque, como lo explica François Jeune, Egipto está, desde sus orígenes y hasta el día de hoy, dentro de las particularidades de la esencia de ese país, habitado por la lucha entre dos poderes, el poder religioso y el poder político. “El régimen totalitario, escribía Arendt, transforma siempre las clases en masas, substituye a sistema de partes, no a dictaduras de partido único, sino a movimientos de masa, desplaza el centro del poder del ejército a la policía, y pone en juego una política extranjera que tiene como objetivo el dominio del mundo” (1972, p. 203). En un régimen totalitario, hay inversiones de los roles entre policía y ejército.

Y habrá vigilancia absoluta. Es también de lo que se trata la obra de Jananne Al-Ani después de 2007: *The Aesthetics of Disappearance: A Land Without People*. Suerte de visión satelital de la tierra, sin presencia humana. Esto engendra una impresión tan extraña y asfixiante ¿cómo huir? ¿cómo escapar?

En un nivel mucho más inquietante, a un nivel geopolítico y existencial, no es azar si la policía es entregada al corazón de este sistema; y si, en el happening que fue el Mayo del 68 en ese país mediterráneo y parisino que es Francia, la segunda generación de la post-resistencia coreaba de manera sintomática, y hasta ridícula a las “CRS - SS”¹³; las Conversaciones sin fin en el Odéon –el lugar característico del teatro– o en la Sorbona –el lugar de la investigación– oscilan entre diálogos socráticos y arengas sarteanas, entre libertad y dogmatismo, entre autonomía y deseos de un Maestro, como señala Lacan. El trabajo de 1974 de Nil Yalter & Judy Blum –el primero nacido en el Cairo en 1938, el segundo nacido en New York cinco años después– aparece cuarenta años después como un borrador, más nostálgico-romántico que como un trabajo artístico etnográfico instructivo: *París Ville Lumière* deviene en una especie de BD sin gran interés, a menos que denuncie el narcisismo de un momento en el que trabaja con la metáfora profunda de la sociedad y del espacio público, en la medida que nada sea representado, nada será interrogado de

manera original. Algunos años después de la crítica de Debord a la sociedad del espectáculo, el espectáculo estaba en la calle, permitiendo sus avances sociales y sin transformar las realidades de la sociedad: pese a la denuncia de Bourdieu, los herederos heredarán lo mejor cada vez.

Vivir en grupo una aventura política y social es tan estimulante como difícil: Kundera muestra bien como el poeta de la libertad puede devenir en el poeta de la represión y de la puesta en escena de la muerte. Convirtiéndose en gregario —y aquí lo interesante del desplazamiento de Amal Kenawy, un rebaño que toma la palabra pública—, el grupo necesita para poner en escena su historia presente, un guardián de sala en la exposición de su propio presente, y si no es un guardián particular, será un guardián de la policía. Es necesario interrogar esa necesidad. Como si el espacio público estuviera abierto y el riesgo de que suceda lo peor siempre esté latente. Con un presente eterno y naif, el calendario político es a veces misterioso; a la primavera revolucionaria le sucede el más glacial invierno de las dictaduras: la vida, entonces, de manera asfixiante. La vida que es desordenada y dinámica es remplazada por el orden, el academicismo y la dictadura de la moda: “el orden reina en Varsovia”¹⁴ y esto no ayuda a pensar, no ayuda a vivir, no ayuda a crear.

La creación política, filosófica, artística, en el centro del espacio público es tan frágil, tan precaria, tan opuesta al orden y, en particular, al orden de las cosas que es un deber, en el sentido kantiano del término, de protegerla, mejor, de cultivarla. La cultura no tiene interés alguno sino cuando permite advertir, desde el origen de la creación, lo nuevo; que tendrá que aunarse a lo establecido, y no lo repetido. La repetición teatral, musical, pictórica, fotográfica, etc., no tiene ningún interés cuando lo que se necesita son nuevas interpretaciones. Lo mismo cuenta para el orden político del pensamiento: Sócrates no se repetía porque dialogaba con otro; el hombre político debe hacer lo mismo, es por eso que el deber se desarrolla en el espacio público, en la *res publica*, en la república; el artista debe hacer lo mismo operando sobre el sonido de su obra, sin hacer su trabajo como un niño que investiga confusamente: el artista debe desprenderse de su obra, puesto que ella misma debe ser autónoma, reinterpretable por los otros, en pocas palabras, tomar la voz universal pública. Bach es un buen ejemplo en el que podemos distinguir la construcción de una obra particular de su expresión naífe, a menudo ilusoria. Bach accede a la esfera del *ars publicus*.

Vernant ha demostrado que el advenimiento de la *res publica* es correlativa de su propia filosofía: “Advenimiento de la polis, nacimiento de la filosofía: entre tales emergencias los vínculos son demasiado estrechos como para que en sus orígenes el pensamiento racional no aparezca solidario con las estructuras sociales y mentales propias de la ciudad griega” (op. cit, p. 131). Se podría decir que la emergencia del teatro, de la arquitectura y de la pintura, tanto como del espacio público, participan del mismo movimiento y que hablan de una co-creación del espacio público, de la *res publica* y del *ars publicus* como una hipótesis fecunda.

Vida-muerte

La sociedad griega ante el fin del *anax*, ante el comienzo de la laicización, entra en una contradicción. Y las contradicciones separan puesto que ellas son fronteras humanas y

todo lo humano es un recorte, más exactamente, aparece representado y vivido como un recorte: el ejemplo de la muerte es masivo, los griegos nos lo demuestran:

El mundo de los muertos es distante, separado del de los vivos, (la cremación ha roto el nexo del cadáver con la tierra); una distancia inconmensurable, escribe Vernant, se establece entre los hombres y los dioses (el personaje del rey divino ha desaparecido. (ibid, p. 34)

El discurso de las artes le dicen, a su modo, a estos personajes: teatro y Antígona, literatura y Odiseo. Una frontera es establecida entre los vivos y los muertos, y no entre el rey divino y los otros hombres: frontera con el entorno de la naturaleza, separada, sesgada; las fronteras rehúsan la fusión-adquisición, la confusión, el cordón umbilical; este es, en sí, el problema del colonialismo y del post-colonialismo, presentir el neocolonialismo. Problemas del ida-vuelta, de la migración y de los archivos.

Esta es toda la dimensión cultural de la frontera, antinatural por excelencia. Y lo que no se desarrolla ante la concepción inocente de las fronteras naturales: miremos los mapas de “la” Francia de mil años atrás, sin hablar de los territorios de “la” Polonia. Justamente, no existen “el” mapa o “la” frontera, pero sí “unos” mapas u “unas” fronteras: y eso, en geopolítica, como en geocultura o en geoartística, es como el País de Tendre¹⁵. La frontera es una escritura humana; y eso es lo que origina a la vez su valor y su peligrosidad.

La escritura, dice Vernant, no tendrá ya por objeto la creación de archivos para uso del rey en el secreto de un palacio; sino que responderá en adelante a una función de publicidad; va a permitir divulgar, colocar por igual ante los ojos de todos, los diversos aspectos de la vida social y política. (ibid, p. 28)

La política es posible gracias a esto, la literatura también, la pintura también.

La frontera es escritura pública que permite pasar de lo íntimo a lo público, es decir, al objeto de la discusión, al *logos*, “las fronteras nos hablan, y también pueden utilizar nuestros razonamientos. El Ágora de hoy es la ONU”. Tienen la posibilidad de evolucionar, ejemplos: entre Francia y Alemania, entre las dos Alemanias, entre los 27 países de Europa; contraejemplos: las de Palestina e Israel, entre el Tibet y la China. Migraciones dolorosas y crueles. De un lado la Historia, del otro lado la mecánica, en el sentido en que Bergson escribía en *La risa* “un mecanismo sujeto a los vivientes”. Pero también las pasiones. Pasiones mediterráneas, fijadas al pasado, culturas sofocantes, a veces habitadas por la voluntad de detener el tiempo.

Sin hablar de las fronteras invisibles: bien conocidas para todos pero no indicadas materialmente: las bandas criminales latinoamericanas delimitan su propio territorio, como la omertá¹⁶ mediterránea.

Y nada más simple:

Existen, escribe Vernant, en el corazón de la concepción griega de la sociedad, una contradicción fundamental: el Estado es uno y homogéneo,

mientras que el equipo humano está hecho de partes múltiples y heterogéneas. Esta contradicción está implícita, no formulada, puesto que los griegos no habían distinguido el Estado de la Sociedad, el plan político del plan social. (ibid, p. 40)

Así, las fronteras visibles pueden esconder otras: las fronteras de clases, de castas, el “muro” del dinero, se dice, avanza, las fronteras garantizan los paraísos fiscales, las fronteras políticas esconden fronteras económicas y geocapitalistas. Ocultamiento de la Historia y de la herencia, voluntad de producir la ilusión de que con las fronteras todo es espacial, y entonces, todo puede ser abordado temporalmente. De ahí la necesidad de una genealogía de las fronteras geopolíticas, pero también geoculturales y geoartísticas. Las creaciones públicas contemporáneas deben no solamente interrogar a la memoria, al olvido y al archivo, sino también abordar al tiempo y a la historia. En Turquía el problema kurdo reposa en la cuestión de las fronteras; y está el problema de la inmigración.

Espacio-tiempo

Para vivir y pensar el tiempo, los griegos inventaron un nuevo espacio estructurado por las nuevas fronteras: substituyeron a la Acrópolis el Ágora.

El nuevo espacio social es central, escribe Vernant. El *kratos* (fuerza), el *archè* (comienzo), la *dunasteia* (potencia) no son más situadas en la cumbre de la escala social, son puestas es *meson* (en el medio), en el centro, en el medio del grupo humano. Este centro es constantemente valorizado. (ibid, p. 43)

Substituyen a un espacio trascendente de tres dimensiones un espacio inmanente de dos dimensiones, con un centro de potencia equidistante de todos; las fronteras no son más entre el rey y los otros, sino entre los miembros de una ciudad y los de otra ciudad. Inventaron un lugar político –el lugar de la política– que es un lugar de palabras y, por eso mismo, un lugar de humanidad, de interhumanidad: un lugar geopolítico que es correlativo a un lugar cultural: “el ágora. Ese cuadro urbano define, de hecho, un espacio mental; descubre un nuevo horizonte espiritual. Desde que la ciudad se centra en la plaza pública, es ya, en el pleno sentido del término, una polis” (ibid, p. 37). Este es el espacio público. Es a partir de aquí que se construye el espacio del teatro y el espacio del *ars publicus*.

Y, al mismo tiempo, crean el lugar geofilosófico que hace funcionar al ágora y que Platón delimitará con las fronteras de la Línea y de la Alegoría de la caverna en *La República*. Así, Vernant puede escribir: “En su forma, la filosofía se relaciona de manera directa con el universo espiritual en que se define el orden de la ciudad y que caracteriza precisamente una laicización, una racionalización de la vida social” (ibid, p. 94). Siempre existen fronteras, pero no tienen la misma función ni el mismo uso.

El ágora (...) realiza sobre el terreno; este ordenamiento espacial forma el centro del espacio público común (...) espacio centrado, espacio común

y público, igualitario y simétrico, pero también laico, hecho para la confrontación, el debate, la argumentación y quien se opone a este espacio, religiosamente calificado, es la Acrópolis. (ibid, p. 103)

Aunque, en razonamientos de Platón, a veces el espacio laico y racional no es antitético con el espacio del arte público. ¿No existe, por otra parte, medios para articular en su obra *logos* y *muthos*?¹⁷ Y no podemos nosotros para estos problemas preferir a Sócrates que anuncia:

La mentira es inútil a los dioses, pero útil a los hombres, como formas de remiendo (...) Y si a alguien pertenece el hecho de mentir a los otros, es a los jefes de la ciudad, para engañar, en el interior de la ciudad, a enemigos o a ciudadanos; a toda otra persona la mentira está vedada. (Platón, 1985)

El artista no miente, en la medida en que no pretenda enunciar la verdad, al espectador en interpretar y develar poco a poco la verdad, aunque trabaje socráticamente, anunciándola poco a poco.

No es esto tampoco lo que puede sugerir la fuerte obra de Jorge Galindo y Santiago Sierra, *Encargados*, video de 2012: se ve, en blanco y negro, un desfile de 7 Mercedes negros llevando cada uno un inmenso retrato en blanco y negro de la figura de un político español, retrato dado vuelta, a la manera de Baselitz, pero también a la manera de los Indignados que enderezan el poder establecido, todo con una música fúnebre anunciando el entierro de una cierta política, esa que se parece, en el última instancia, a la denunciada también por la pompa y la música del desfile de los dignatarios (soviéticos). Denuncia del uso no democrático del espacio público y de la *república*, de la perversión del *logos*.

Las fronteras del *logos* son, a la vez, fronteras producidas por el *logos* y fronteras que limitan al *logos*, *logos* que significa *palabra*, *lógica* y *razón*. “Esto que implica el sistema de la *polis*, es ante todo una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos del poder. Se transforma en la herramienta política por excelencia” (op.cit., p. 44). Se transforma también en herramienta del teatro, esta otra palabra pública dada en el espacio público que él mismo consagra.

Se podría interpretar el uso de la palabra en el arte conceptual a partir de este uso público. Algunas veces el perfil poco confiable de ciertas obras, prisioneras de un charlatán naif, cuando no narcisista, como lo son los diálogos con Rancière de Thomas Hirschhorn, quien tiene la tendencia a repetirse en *Timeline: Work in Public Space*, 2012. No olvidemos que la palabra puede, por otro lado, ser utilizada en la perspectiva de la filosofía, de la filodoxia¹⁸ –esta sería la del sofista, la del abogado, la del comerciante y del periodista, no tanto la del artista.

Las fronteras geopolíticas y correlativamente geoculturales del ágora se funden sobre una *polis* organizada por el *logos* que recorta las fronteras generadas a través de la Acrópolis. Fundan y garantizan el dominio público y un sector de intereses comunes; se dirigen hacia la transparencia y la verdad, la democracia y la república, la humanidad y la inter-humanidad. Es en relación a esto que se puede comprender los textos de Kant de 1784 y de 1795: *Apuntes para una historia universal en clave cosmopolita* y *Proyecto de paz perpetua*, antes y después de la revolución francesa.

La inter-humanidad es puesta en escena por el monumental trabajo de Wouter Osterholt y Elke Uitentius: *Monumentto Humanity - Helping Hands*, 2011-2013: 177 esculturas de manos de más de dos metros de alto, todas diferentes, instaladas en la ciudad de Kars, cerca de la frontera turco-armenia que producen un diálogo público en el espacio público, cada ciudadano puede tomar posición al interrogarse sobre este proyecto y sobre sus enclaves políticos, memoriales y humanos.

Entonces, un nuevo tipo de vida es posible: la vida política fundada sobre la igualdad y las fronteras que garanticen la libertad de los individuos:

La *polis* se distinguía de la familia, escribe Arendt, en tanto que desconocía a los “iguales”, tanto que la familia es la principal jurisdicción de la no igualdad. Ser libre significaba que se podía olvidar de toda necesidad de la vida y de las órdenes de los otros, y *también* que uno era *para sí mismo* su propio gobernador. Se trata de no ser ni esclavo ni amo. Así, en los dominios de la familia, la libertad no existía. (Arendt, 1983, p. 70)

Entonces, libertad, igualdad, y frontera; juntas, son tres instancias que contienen una relación de posibilidad con la vida cotidiana, con la vida cultural y con la vida humana. Se necesitará agregar primero otro campo cultural instaurado por el cristianismo y en particular por San Pablo –“no hay ni judío ni griego, no hay ni esclavos ni libres, no hay más hombres ni mujeres: porque todos ustedes son uno en Jesucristo” (San Pablo, *Galateas*, 3. 28)– para poder acceder, mucho tiempo después, a otro trío conceptual que sustituye la fraternidad a la frontera, y ese es: *Libertad, Igualdad, Fraternidad*.

Se comprende la radical revolución operada por los griegos cuando Aristóteles afirmaba con razón que ellos engendraron otros dos posibles tipos de vida: la vida política y la vida contemplativa, que no es acaso otra cosa que la que Vernant nombra *la vie spirituelle* y que se nombra hoy como *la vida cultural*: “Los principales tipos de vida son tres, escribe Aristóteles: la vida bestial, la vida política y en tercer lugar la vida contemplativa” (Aristóteles, 1959, p. 40)¹⁹. Y el filósofo agrega: “fuera de la ciudad, el hombre es una bestia o un dios”. Zbigniew Libera juega con esas referencias en sus panorámicas *The Exodus of the People from the cities*, 2010, y con *The Gay, Innocent and heartless*, 2008. La fotografía que pone en escena dos *buenos salvajes* desnudos es sorprendente, uno es magnífico y gigante, el otro es chispeante e irrespetuoso, al costado, una muchacha que parece ser una turista exploradora, fotógrafa: la puesta en imagen misma, utilizada en el arte, es puesta en cuestión. ¿Quiénes son los dioses, quienes las bestias? ¿Quiénes son los hombres? Y en resumen ¿dónde trazar la frontera entre ellos?

Humanidad bien olvidada en las expropiaciones que maltratan al mundo: sin tierra en Brasil –ver los trabajos de Valencia Ribeiro y de Franz Aabaa–, paisanos expropiados por la policía y por la armada en India, al costado de Jaipur y del palacio que sueñan. Amar Kanwara ha hecho un film magnífico y doloroso sobre este tema: *The scene of Crime*, 2011. El análisis de los capítulos de este film permiten relacionar con el tiempo de *Le salón de musique* de Satyajit Rey. Sin palabras, la imagen alimenta la vista. Y quien no comprenda la mirada de los carneros filmados que miran a la cámara, ¿comprenderá alguna vez la humanidad sensible de los animales? François d’Avisse tiene razón. Revolución antropoló-

gica, metafísica, estética y política: las fronteras son desplazadas. Totalmente desplazadas; ¿totalmente desplazadas?

Los dioses y las bestias no tienen fronteras; ellos viven como lo desean. Ellos no producen idas-vueltas.

Los hombres construyen fronteras y las migran.

¿Pero quién vive como un dios? La Historia no nos lo demuestra: la mística ni la filosofía tienen ese lugar; se puede tener la impresión de vivir como un dios, de ser el centro de la Acrópolis, ¿pero no es, acaso, una ilusión? ¿Y quién vive como una bestia? Aquel que está en una bestial barbarie; la historia nos ha provisto muchos ejemplos, incluso en nuestro presente “¿Mamá, soy un bárbaro?” pregunta la 13ª Biennial de Estambul.

Ahora resta la articulación autolimitante de estas tres vías: bestial, que algunos calificarán como carnal, corporal o del orden del deseo; política; contemplativa o filosófica, cultural o artística.

Volvemos a encontrar nuestras fronteras geopolíticas y geoculturales pero enriquecidas por el pasaje, instruidas por la humanidad, por el *ágora* y por el arte.

Paradójicamente, la Bienal de arte contemporáneo de Estambul, 2013, elogia el *ars publicus*, de los ida-vuelta. Otra manera de pensar, gracias al arte, las fronteras y las migraciones.

Notas

1. Kundera Milan (1986), *L'art du roman*. París, Gallimard, p. 156. (N de Tr): La nota que Soulages retoma pertenece a la entrada “Frontera” del diccionario que Kundera compila sobre distintos conceptos que aparecen en sus novelas. La entrada entera dice: “FRONTERA. Basta con tan poco, tan terriblemente poco, para que uno se encuentre del otro lado de la frontera, donde todo pierde su sentido: el amor, las convicciones, la fe, la Historia”.

2. Sobre el arte contemporáneo cf. Françoise Soulages (dir.), París, Klincksieck, collection *L'image et les images*, 2012.

3. Tratamos este problema en el marco de nuestro *coloquio Puentes y Fronteras*. 9 y 10 de octubre de 2013, Salvador de Bahía, Brasil.

4. François Soulages & Gilles Rouet (dir.), *De la Primavera de Praga a la caída del Muro de Berlín. Fotografía y Política. Fotografía y Cuerpos Políticos*, 4, Eslovaquia, (dir.), París, Klincksieck, 2009.

5. (N. de Tr.). El autor hace un juego de palabras, intraducible a nuestra lengua, entre *place*, lugar y *place*, parque. El Parque Taksim y el Parque Tahir son los máximos representantes culturales del mundo árabe en tanto su diseño y arquitectura, uno en Estambul y otro en Egipto. Son comparables en occidente al Madison Square Garden o Les Jardins du Versailles.

6. Conversación con J. C. Raspiengeas en, *La Croix*, 3 de diciembre de 2010.

7. En Soulages & Martin (dir.), *Les frontières du flou*, París, L' Harmattan, collection *Eidos*, serie RETINA, 2013.

8. (N.deTr.) El concepto de *aletheia* remite al espíritu de la verdad en tanto revelación de una realidad profunda. Etimológicamente significa *sin ocultar*. Fue trabajado filosóficamente por Nietzsche en su *Origen de la tragedia*, y por Heidegger en repetidas oportunidades.

9. (N de Tr.) En referencia al filósofo e historiador Jean Pierre Vernant.
10. Kant, Emmanuel. *Ideas para una historia universal en una mirada 'cosmopolítica'*. 1784, traducido al francés por S. Piobetta en *La Filosofía de l Historia*, París, Aubier, 1970, p. 64.
11. (N.deTr.) Bernard Haykel es uno de los principales teóricos del Estado Islámico.
12. (Nota del Tr.) Con este término Soulages se refiere a la figura trivial del jefe supremo que detentaba el poder político y religioso de la comunidad. Vernant ubica en esta figura una marca de la influencia micénica en las primitivas comunidades de la Grecia Antigua, que debe desaparecer para dar lugar al surgimiento de la democracia ateniense.
13. (Nota del Tr.) Con esta sigla Soulages hace referencia a la *Compagnies Républicaines de Sécurité* francesas. Facción de la policía parisina cuya función es ser la primera fuerza de choque urbana. Desde sus comienzos funcionó para hacer frente a la histórica resistencia francesa. El agregado intencional de las siglas SS, resalta el año de su creación, 1944, en la Francia tomada por los alemanes.
14. (Nota de Tr.) El autor hace referencia a la frase pronunciada por Rosa de Luxemburgo en su último artículo de 1919, donde, a propósito del cruento fin de la guerra, hace suyas las palabras del Ministro francés Sebastiani que tuvo a su cargo la ejecución de los soldados del barrio de Praga en 1831.
15. (Nota de Tr.) El autor hace referencia al legendario *Mapa de Tendre* que circuló en las cortes francesas durante el siglo XVII donde a partir de una ciudad utópica se representaba la alegoría geográfica y cultural del amor como un eros vinculado con el amor cortesano, caballeresco y jansenista.
16. (Nota del Tr.) El autor hace referencia con *omertá* al código de honor de la mafia siciliana.
17. (Nota de Tr.) El autor se refiere con este término a lo que conocemos como “mitos”. *Logos* contra *Mitos* representa el enfrentamiento en el espacio público griego entre la razón (política), representado en el Ágora y la fe (litúrgica) representada en el Acrópolis.
18. (Nota del Tr.) El autor hace referencia con este término a todos los discursos sociales que pertenecen a la esfera de la opinión (*doxa*) y no a los que pertenecen al saber.
19. Aristóteles, *Ethique a Nicomaque*, I trad J. Tricot, París, Vrin, 1959, p. 40.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1972). *Le Syetème Totalitaire*, trad Bourget, Davreu, Lévy. París: le Seuil, Points Politiques.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l' Homme moderne*. TradFradier. París: Calmann-levy, Agora Pocket.
- Aristóteles (1959). *Ethique a Nicomaque*, I trad J. Tricot. París: Vrin.
- Debray, R. (2011). *Eloge des Frontieres*. París: Gallimard.
- Heráclito (1986). *Fragmentos*, nº128, trad. M. Conche. París: PUF.
- Kundera, M. (1986). *L' art du roman*. París: Gallimard.
- Platón (1976). *Le Théétète*, 189e. París: Les Belles Letres.
- Platón (1985). *La République*, III, 389 c-d, trad R. Baccou. París: Garnier-Flammarion.
- Ponge, F. (2001). *La rabia de la expresión*. “Las orillas del Loria”. Barcelona: Icaria.
- Vernant, P. (1969). *Los orígenes del pensamiento griego*. París: PUF.

Traducción: Juan Manuel Perez.
Revisión: Alejandra Niedermaier.

Abstract: The article exposes the considerations about the ups and downs related to borders and migrations that inhabit in photographic and videographic productions that participated in the Estambul Biennial in 2013.

Key words: border - bridge - artistic manifestation - biennial - photography - video.

Resumo: A partir das diferentes manifestações artísticas que participaram da Bienal de Istambul em 2013 se fazem considerações sobre os problemas relacionados com as fronteiras e as migrações que moram nestas produções fotográficas e videográficas.

Palavras chave: fronteira - ponte - manifestação artística - bienal - fotografia - vídeo.
