Calibán - RLP, 19(1-2), 230-238
2021

Christian Boltanski: Letra y música

Me encontré con Christian Boltanski hace poco más de dos años en su taller de Malakoff, en los suburbios de París. Agotados ambos –él acababa de llegar de Berlín y estaba con un resfrío atroz, y yo acababa de tener un encuentro intenso con su vecina, la también artista Sophie Calle–, conversamos por poco más de media hora. Nos prometimos un nuevo encuentro pronto, pero –pandemia mediante– recién volví a escribirle semanas atrás. Acordamos conversar por teléfono, y además, mientras tanto, me enviaría las imágenes que me había prometido para *Calibán*. Como las imágenes prometidas no llegaban y no respondía a mis correos, volví a escribirle el 13 de julio. El 14 de julio leía en el periódico que Christian Boltanski acababa de morir.

Nunca sabemos cuándo un encuentro será el último encuentro. Cuando escucho nuestro diálogo –atravesado por la muerte como un tema crucial de su vida y obra–, su voz cobra una potencia inédita. La voz de un extranjero, tan ajeno y a la vez tan cercano en sus investigaciones al discurso del psicoanálisis.

Este número de *Calibán* incluye las imágenes que Christian Boltanski nos había prometido, que nos llegan desde el ultramundo gracias a la gentileza de su galerista. Y el modo en el que las incluimos no es en tanto ilustración de otros textos, sino como textos en sí mismos, verdaderas intervenciones, intromisiones en nuestra conversación. Si sus imágenes equivalen a nuestros textos, y son la verdadera letra del artista, quizás este diálogo fragmentario pueda funcionar como su música.

Mariano Horenstein

Encuentro que el psicoanálisis es algo muy interesante, pero pienso que cuando eres un artista no lo necesitas porque, en cierto modo, al análisis lo haces por tu cuenta. De una manera bastante ingenua y exploratoria, pero lo haces. He descubierto que si tienes un problema, puedes hablar al respecto y, en ese caso, ya no es acerca de tu propio problema, sino que se convierte en un problema para otros porque los haces conscientes de algo... Es más personal y más colectivo. Lo que quiero decir es que hacer arte es hablar acerca de tu propia historia pero como si... Debe ser la historia de todos. Si podemos leer a Proust, es porque todos hemos sentidos celos. Creo que lo mismo vale para el arte. La pieza es un éxito, para mí, si todos quieren decir "soy yo", "es mi historia", "sé que es mi historia". El arte no es de nadie. Es el espejo de los otros. No tiene rostro. Es el espejo de todos. El tema es reconstruir la propia historia mientras se mira al artista, al arte. Lo que tú haces es enviar cierta clase de estímulo... y, luego, cada quien debe reconstruirlo.

Así que, en cierta forma, tu proceso artístico reemplaza cualquier tipo de proceso psicoanalítico. Tú mismo realizas tu propio psicoanálisis.

Quiero decir... Para mí, es el trabajo el que lo hace.

¿Hay alguna imagen que sea central en tu trabajo? Desde el inicio hasta la actualidad.

Creo que al comienzo de la vida de todo artista existe un trauma. Y a lo largo de toda nuestra vida intentamos trabajar con este trauma, hablar acerca de él.

La Shoah...

La Shoah, sí. Yo nací en el 44, pero viví la Shoah indirectamente. Sí, ese es mi trauma. Para Louise Bourgeois, el trauma era la relación con su padre. Para mí es algo más histórico... Cuando yo era muy joven, escuchaba a muchos sobrevivientes de la Shoah que me hablaban. No a mí, sino a mi familia. Ellos acababan de llegar de la Shoah y nosotros los invitábamos, y hablaban de ello con mi padre... Mi padre estuvo escondido durante tres años bajo del suelo de mi casa. Toda esta historia fue un patrón para mí... era un niño pequeño, casi un bebé.
Estoy seguro de que esto es muy importante, pero, por otro lado, me parece que un artista debe ser, como te dije, universal. Por ejemplo, en Japón jamás han escuchado acerca de la Shoah, pero allí aman mi trabajo porque no hablo solo de la Shoah. Hablo del hecho de morir.

Sabes que Adorno ha escrito acerca de lo que significa escribir poesía después de Auschwitz. ¿Y qué sucede con el arte después de Auschwitz?

El arte tuvo que sobrevivir después de Auschwitz. Quiero decir, cualquiera puede asesinar a su vecino...

Esa es una lección que aprendimos después del Holocausto.

Pero, al mismo tiempo, cualquiera podía salvar a su vecino. La Shoah es muy especial, pero hay algo... Milan Kundera escribió en un libro una especie de broma: "Los viejos muertos deben dejar sitio para los nuevos muertos". Es un cementerio, y el jardinero del cementerio estaba diciendo que dónde había que poner... Bueno, porque había que tener suficiente espacio para los nuevos muertos.
Nosotros también estamos en la era de la Shoah. No exactamente la Shoah, pero, ya sabes, Ruanda, Cambodia... Todo el mundo trata de matar a los suyos... y, al mismo tiempo... Amo a las personas, pero, no importa qué esté haciendo, pueden matarme. Y yo también puedo matar. Creo que lo horrible de la Shoah no fue solo la matanza de los judíos, sino el hecho de no permitirles una identidad a aquellos a quienes matas. Si yo te mato ahora... Llegaste tarde, discutimos y, bueno, te mato, okay, pero lo horrible en el caso de la Shoah fue la destrucción de la identidad: sin nombres, sin rostros, sin tumbas. Y creo que la crueldad allí está en dejar de lado la identidad de la gente; no el asesinato, sino suprimir la identidad, rehusarle la identidad a cada una de esas personas. Para mí, cada una de ellas es tan importante, frágil e importante. Creo que esa es la razón por la que hice tantos libros con nombres, listas de nombres o muchas fotografías, porque creo que es triste que, siendo cada uno único y todos diferentes, con el drama de la Shoah se haya decidido privarlos de la identidad. Como te dije, creo que mi trauma, en mi vida, fue la Shoah. Sin embargo, no me gusta hablar de ello. He hecho, por ejemplo, muchas piezas con suizos muertos: fotografías de suizos muertos. Y elegí a los suizos porque ellos no tenían ninguna razón para morir, ninguna razón histórica por la que morir.

Eran neutrales.

Eran neutrales y son ricos y limpios... Un psicoanalista podría decir que los suizos son judíos, pero yo nunca quise trabajar con judíos muertos. Nunca uso una fotografía de la Shoah en mi trabajo porque me es imposible.

En cierto modo, tu trabajo habla sobre ello, pero sin mostrar ninguna fotografía.

Y no es solo sobre eso. Por ejemplo, trabajo mucho con la idea de azar. ¿Por qué yo sobreviví? ¿Por qué mi amigo tuvo que morir? Y todos los sobrevivientes de la Shoah se preguntan lo mismo. Es una cuestión de azar, eso es muy importante para mí, porque debemos elegir entre azar o destino. Quizá tú mueras esta noche, y quizá sea porque has venido a París. Y, si eres religioso, puedes imaginar que es una cuestión de destino, pero si, como yo, no lo eres, será puro azar. Hablar del azar es algo muy importante para un sobreviviente. Quiero decir, trabajo mucho con la idea del dedo de Dios: ¿Por qué esta persona muere? ¿Por qué esta sobrevive?
Te voy a contar una broma, pero es una historia real. Hace mucho, mucho tiempo, yo estaba muy deprimido y un amigo mío me dijo: "Debes ir a ver a un psicoanalista".

Te dijeron que lo hicieras...

¿Conoces la historia?

No, no. Por favor, cuéntamela.

En fin, fui a ver al psicoanalista y veo que en la sala de espera había una pintura terrible, realmente mala. Yo llegué y le conté qué era lo que hacía para vivir, que era un pintor. Él escribió "soy pintor". Comencé a contarle acerca de mi trabajo, pero a contárselo a alguien que nunca había visto una pieza de arte contemporáneo. Le dije que tenía muchos suizos muertos en casa, las fotografías de los suizos muertos, más de 5000 o 6000. Le dije que me encantaba ponerlas en la pared y observarlas. Y él me preguntó: "¿Te gustan solo los suizos muertos? ¿No aquellos que están vivos?". Me gustan esos también, pero especialmente los suizos muertos. Después de eso, le dije que tenía mucha ropa, principalmente vestidos de mujer, y que me encantaba ponerlos en el suelo y caminar sobre ellos. Y, después de dos sesiones, desaparecí. Estaba seguro de que él lo lamentó muchísimo porque pensó que podía escribir un artículo acerca de este hombre, este hombre loco que amaba a los suizos muertos. Quiero decir, lo que estamos haciendo...

No funcionó para ti...

Si no conoces arte contemporáneo, puede convertirse en algo muy loco.

¿Y esos dos encuentros fueron tu única experiencia?

Sí, pero creo que fue lo que llamamos una defensa... Lo hice para esconderme de alguna manera.

Pero tú tienes tu propio método para curarte a ti mismo, para curar inclus o tu depresión, quizá: el trabajo.

Sí, esta imagen gris [me señala] tiene mucho que ver con el psicoanálisis... Porque está en gris, la imagen está oculta. Y tú puedes elegir si ver o no la verdad. Es tu decisión.

La verdad nunca es clara...

La pieza es simplemente gris. Y es posible mantenerla gris, pero, si quieres, puedes llegar a ver la realidad. Y para mí la realidad era horrible, pero incluso entonces tú puedes elegir entre saber o no saber.

¿Y cuál es tu decisión?

Es hacer eso, y si... [silencio]. Es elegir, es también el elegir, porque conozco la imagen debajo del gris.
Tengo muchos amigos que son psicoanalistas.

¿Y hablas con ellos acerca de tu trabajo?

Con algunos, pero nunca de una manera psicoanalítica. Creo en lo que te dije: el psicoanálisis es muy importante, no estoy en su contra de ningún modo, pero creo que hay muchas explicaciones para una pieza de arte. Cada quien tiene que encontrar su propia explicación. El psicoanálisis es un camino, pero no es el único.

Sí, lo sé.

Y, a veces, si lo miras solo de esa manera, se vuelve muy simple. Puedes ver... Tengo un hermano que es sociólogo, y algunas veces habla conmigo desde su perspectiva de los mercados, la burguesía... Y sí, es verdad, pero...

Es solo un punto de vista...
Encuentro algo muy interesante en tu trabajo, algo que está muy vinculado al psicoanálisis, y es que la memoria sea, en cierto modo, una invención.

Sí, quiero decir..., creo que el arte ya no es memoria, porque hay algo en el arte... El arte es artificio. Y yo soy un mentiroso.

Un mentiroso profesional.

Sí, porque no se trata de decir la verdad, sino de que las personas pueden descubrir la verdad, o sentirla.

Pero sabes que, muchas veces, cuando quieres mentir, terminas diciendo la verdad y, al mismo tiempo, cuando intentas decir la verdad, terminas mintiendo.

La verdad y la mentira son tan conflictivas... Cuando hago una pieza con suizos muertos, con fotografías de suizos muertos, siempre incluyo alguna de un suizo que esté vivo. Y cuando me pregunto por qué, pienso que no hay verdad allí porque hay uno que está vivo. Pero, si esperas unos cuantos años...

¡Será verdad! [risas] El humor es muy importante para ti... Porque tú trabajas con tragedias, pero tienes sentido del humor.

Mi trabajo es muy triste, pero yo soy una persona alegre. El trabajo es tan triste que me hace querer ser feliz. La vida es tan terrible que... Esos son bebés polacos [me señala unas imágenes en su taller]. Tengo 5000 bebés polacos, es una historia bastante graciosa. Hay un periódico muy grande de Varsovia llamado Gazeta que no estaba vendiendo muchas copias, así que decidió introducir fotos de los bebés que nacían cada semana, por lo que muchos padres compraban dos o tres diarios. Estaban muy orgullosos de tener a sus bebés en el periódico, así que se vendieron más y más copias, y esa es la razón por la que tengo 5000, 6000 bebés polacos... Todos feos. Odio a los bebés, no me gustan. Lucen como muertos.

¿Estás preparando este trabajo para mostrarlo? ¿Para exhibirlo dónde?

No, no, no. No hago nada. Tengo un show en Japón y después de eso en el Centro Pompidou, pero trabajo directamente en el lugar.

Pero este es tu laboratorio. Aquí es donde piensas.

Sí, pero trabajo mayormente en los sitios. Lo que estoy haciendo ahora es algo muy grande, pero, a la vez, destruyo todo después. Ahora no produzco piezas que podrías tener en un apartamento, sino más como una especie de partitura musical: hago algo, es destruido y luego puedes hacerlo otra vez.

Una y otra y otra vez, aquí y allá.

Pero no hay...

Objetos físicos.

No hay más objetos. Esto es acerca del conocimiento. Hay dos modos de transmitir algo. Uno es a través de objetos y el otro, a través del conocimiento. Para los judíos no importa el objeto, sino el conocimiento. También para el sintoísmo lo que es importante es el conocimiento, aunque este es muy importante en tanto objeto.

¿Y qué opinas de los objetos en el arte?

Son solo una reliquia. De hecho, la mayoría de las ciudades europeas empezaron con pequeños huesos de hombres primitivos. Y, después de eso, la gente va a rezar, crean catedrales, y así sucesivamente... Ahora, si quieres crear una ciudad...

Debes construir un museo en lugar de una catedral...

Un gran museo, adonde la gente va a rezar, y entonces las ciudades se vuelven ricas...

Entonces, las piezas de arte son reliquias contemporáneas...

Exacto. Y, para mí... Bueno, no para mí, porque yo destruyo todo, pero los objetos, la mitología, las leyendas, están aquí para quedarse.

La mitología permanece.

Mucho más que los objetos.

Solo las palabras, no el objeto en sí.

Hace dos años, creé una pieza en Argentina. Fui a la Patagonia e hice unos grandes cuernos para poder hablar con las ballenas. Y mientras el viento corría, yo trabaja-

ba con la acústica... El sonido era como el de las ballenas, porque ellas son, para los indios, los animales que estaban ahí desde el inicio de los tiempos. Y les hice a las ballenas una pregunta: ¿Por qué estamos aquí?

Y allí trabajaste con los sonidos.

Trabajé con el sonido. Iba al interior y uuuuuh... Es exactamente igual al sonido de las ballenas. Y es cierto que hay tanto viento que en uno o dos años todo será destruido, pero quizá en la memoria de la gente... Yo vendría a ser aquel extraño hombre que llegó e intentó hablar con las ballenas. Creo que hay una leyenda, una mitología es mucho más fuerte que un objeto. Piensa, por ejemplo..., estás en una película [señala una cámara que nos observa] y alguien intenta mirarte en Tasmania, al sur de Australia: mi vida está totalmente filmada. No hay manera de escapar.

¿Y qué hacemos con las películas?

Hay alguien en Tasmania que compró mi vida.

Que compró tu vida... Entonces, ahora yo mismo soy parte de tu trabajo...

Exactamente. Si vas hasta allí, podrás verme. [Suena el teléfono y aprovecho para mirar una cámara de vigilancia de 360 grados montada en el techo del taller, que presumiblemente nos filma mientras conversamos]. Podrás verlo si vas a Tasmania, hay miles y miles de...

Y tu vida... ¡Ah! ¿Es filmada las veinticuatro horas del día?
¿Hay un archivo de toda tu vida?

Sí.

¿Y a quién le pertenece? ¿El dueño es un coleccionista?

Es un hombre extraño. Está convencido de que voy a morirme muy pronto, que prácticamente no queda nada que terminar. Cuando termine, moriré.

¿Y este hecho interfiere con tu vida? ¿O vives como si no fueras filmado?

Yo digo "hola" al entrar al taller. [risas] Y lo gracioso es que no puede... Si miras a alguien, no puedes mirar a la vez tu propia vida. Y esta persona que me mira es alguien que elige mirarme a mí todo el tiempo.

¿Quieres decir que, entonces, no tiene vida propia?

Este hombre que compró mi vida es muy rico, no quiere mirarme a mí todo el tiempo. "No tengo tiempo", dice, así que le paga a alguien para que me mire, y el trabajo de esa persona es mirarme.

Pero ¿puede alguien ser dueño de la vida de otro? ¿Eso crees?

Lo que él me dijo es que lo que hizo fue comprar mi memoria porque yo olvido. Voy a olvidarme cuándo fue que tú estuviste aquí, pero él sabrá exactamente cuándo fue.

Una memoria viviente.

Sí. Mi memoria, él tiene mi memoria.

Suena como ciencia ficción.

Lo curioso es que este hombre era muy rico, tenía una especie de fundación en Tasmania. Tasmania es un lugar muy solitario, ¿sabes? No hay nadie allí. Está muy lejos porque se encuentra entre Australia y el Polo Sur. Este hombre creó una fundación allí, pero era alguien muy pobre que ganó todo su dinero por apostar en el casino y otros sitios. Es un hombre muy extraño. Puede hacer cálculos tan rápido como una computadora y gana todo el tiempo; él gana. Y ahora apuesta en las carreras de caballos, diez carreras de caballos al día o algo así. Siempre gana. Y yo le vendí esta pieza de una manera muy curiosa: le pedí un monto de dinero por una pieza, y él decidió pagarme cada mes.

¡Ah! Cada mes, por el resto de tu vida... Como un salario.

Durante toda mi vida. Pero él me dijo que nunca pierde y que estaba seguro de que yo moriría antes de llegar al precio que había pedido por la pieza en un principio. Por eso creó este espacio, está seguro de que me voy a morir antes. Porque si sobrevivo un año más que los que él calculó, si no muero, para él será pagar más de lo que había pensado.

Ah, entiendo. Sería un mal negocio para él.

Un mal negocio para él. Me dijo "nunca pierdo", y que yo moriré. Ya veremos si gana o no.

Cuéntame un poco más acerca de tu idea de la reliquia. Me gusta, porque una reliquia es algo que implica un valor, pero un valor imaginario, completamente imaginario. Tú tocas esta taza y se convierte en la taza tocada por Boltanski, y de pronto vale mucho. ¿Qué piensas al respecto? ¿Cómo te sientes? ¿Juegas con ello? El arte está plagado de esto.

Todo arte, ya lo sabes. Hoy en día puedes crear miles de copias de una pieza de Van Gogh, exactamente iguales, pero aun así debes ir a Ámsterdam, esperar en una fila para ver el original durante dos minutos y estar cerca del aura... Y no es una cuestión de belleza de la obra de Van Gogh porque la puedes observar donde quiera que estés. Es una cuestión religiosa.

Y tú, como artista, juegas con eso. Tomas esa cosa y juegas con ella...

sí, pero, a la vez, ahora ya no, porque todo es destruido. Por ejemplo, el año pasado le vendí una pieza muy grande a un museo en Bélgica, pero no les di nada.

Pagaron por nada.

Ellos pagaron y yo les dije: "Pueden hacerlo de nuevo algún día".

¿Les entregaste el proyecto para armar la pieza?

No. Les vendí las fotografías y la pieza.

Pero destruiste el objeto, no se lo entregaste.

Exacto, así que pueden hacerlo otra vez.

¿Y qué dijeron?

Dijeron que sí.

Pagaron por nada...

Las piezas ya no son materiales, y quizás algún día...

Eso es algo que también sucede en psicoanálisis: el pagar por nada.

Sí, pero hay una ley para hacerlo. Están obligados a hacerlo. Yo voy a hacer esta pieza en el Centro Pompidou: ellos son los dueños del trabajo nuevo, pero tienen que pedir mi permiso para poder exhibir la pieza. Esta les pertenece, pero no hay ningún material. No hay reliquia. Solo hay conocimiento.

Vendes el conocimiento, no el objeto.

Sí, pero creo que, a veces, puedes comprar un objeto cuando, en realidad, lo que realmente compras es el conocimiento.

¿Crees entonces que hay cierto fetichismo en el mundo del arte? Encontramos reliquias por todos lados...

Creo que hay diferentes mundos del arte. Por ejemplo, yo voy muy seguido a Japón, y hay un templo sintoísta muy hermoso que tiene seiscientos años, pero que es destruido cada veinte años.

Sí, he estado allí, en Ise. Es increíble.

Es exactamente lo mismo. Es muy viejo y, a la vez, muy nuevo. Y lo que importa es que hay muchas personas que saben cómo hacerlo: ese es el conocimiento.

Porque reconstruyen el templo con los métodos tradicionales. Es el conocimiento, tienes razón.

Por ejemplo, para los judíos, si tienes a seis judíos en algún sitio, ya es suficiente, no necesitas construir una catedral o un templo. Solo necesitas tener a seis judíos que conozcan la historia. Y creo que esa es la razón por la cual los judíos jamás desaparecieron.

A pesar de que los templos fueron destruidos.

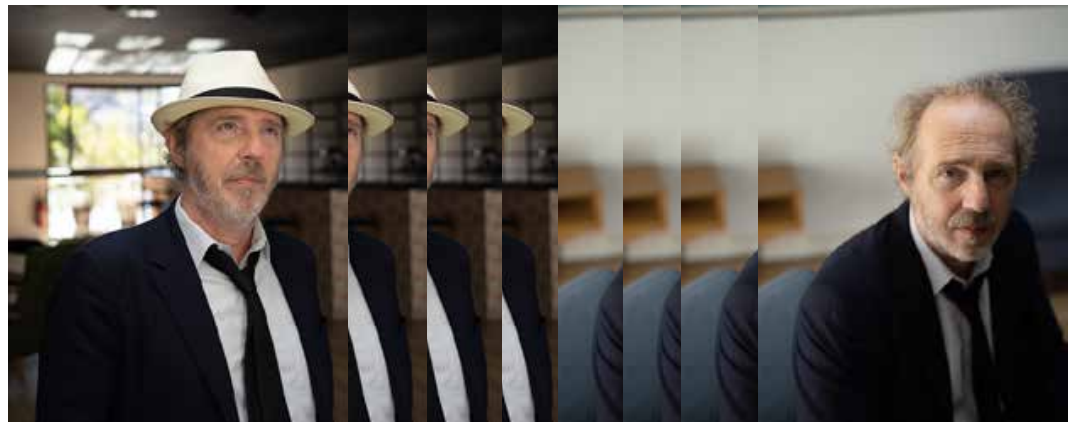
Exacto, no necesitas un templo.

Tienes razón, es la historia lo que importa.

Calibán - RLP, 19(1-2), 239-247 2021

El fracaso y su belleza

Una conversación sobre cine y psicoanálisis con Arnaud Desplechin*



Arnaud Desplechin es un tipo con ángel, un cineasta de culto francés que sabe –en cuestión de minutos– entusiasmar y crear cercanía con quien conversa. O al menos eso fue lo que me sucedió cuando lo encontré en París, una mañana de primavera, dos años atrás.

Llegué a su departamento, donde conversamos en medio de un delicioso desorden doméstico, en una lengua que no era ni la mía ni la de él, y que sin embargo lograba apresar, en un entrelíneas juguetón y espontáneo, para nada extraño a un diálogo analítico, algo de la calaña del inconsciente.

Cuando habíamos decidido nuestro encuentro a través de un intercambio de correos, me decía que el "asunto psicoanalítico" –que conoce de primera mano, como un apasionado analizante– era aun oscuro y complejo para él, un verdadero laberinto en el que podría perderse. Y terminaba su correo nombrando tanto su miedo escénico como su pasión por la causa freudiana, apareable quizás a su verdadera causa, la del cine.

No ha de ser casual –escuchando no solo lo que dice, sino el modo en el que lo dice– que psicoanálisis y cine, dos experiencias que nacieron contemporáneas y parecen siempre en riesgo de extinción, estén tan presentes y unidas, tanto en su habla como en sus películas.

Mariano Horenstein

* Entrevista realizada por Mariano Horenstein en París, el 6 de abril de 2019.