



Alice Creischer, nació en Berlín (Alemania) en 1960. Estudió Filosofía y Germánicas en la Universidad de Düsseldorf y estudios de Arte en la Kunstakademie de esa misma ciudad. Desde principios de los años 90 ha trabajado en numerosos proyectos colectivos, muchos de ellos en colaboración con el también artista alemán Andreas Siekmann. Ha publicado artículos en *Spingerin*, *Texte zur Kunst* y *ANYP*. Ha sido profesora invitada de la Kunstakademie München en 1997 y 1998. Actualmente vive y trabaja en Berlín.

Pregunta: En tu trabajo más reciente, la ópera llamada *De repente y al mismo tiempo*, que fue presentada en unas galerías comerciales de Kassel, el personaje que tú misma encarnabas presentaba los distintos capítulos de la acción. Al comienzo esta presentadora o comentadora, que parecía emular a esos poetas que iban de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, contando historias dramatizadas, inicia la presentación describiendo una travesía galáctica, una suerte de viaje futurista en el espacio y el tiempo para llegar a un universo en el que todo es comprado y vendido, donde el comercio y el intercambio monetario ha llegado al punto más alto y ocupa la mayor parte de la vida de las personas. Sabemos que la ciencia ficción no es un punto central de tu trabajo, pero sí ciertas formas de narración que funcionan como metáforas conectadas con el contenido de la historia. ¿Cómo describirías esta ópera en términos de contenidos y modelo narrativo?

Respuesta: En realidad eso que llamas «ópera» es una representación musical, y el compositor Christian von Borries se esforzó mucho en hacernos comprender cuán reaccionario es el concepto de «ópera». El hecho de que yo siempre me equivoque y diga «ópera» tiene que ver, creo, con el modelo preformativo que asocio con esta representación. Una «ópera» en un *mall*, un centro comercial, demuestra lo fuera de lugar que está este proyecto en una realidad como esa. Me figuro la representación como una suerte de collage recortado dentro de la realidad del *mall* y montado de un modo que deja ver los bordes. Para nosotros (Andreas Siekmann, Christian von Borries y yo) era especialmente importante que estos contornos se distinguieran con claridad, y era importante en un sentido antagónico. Todos los participantes eran constantemente acompañados por el paranoico aparato de seguridad del centro comercial, que iban todo el tiempo detrás de ellos tratando de borrar cualquier huella de su presencia, y esto le agregaba a la representación un absurdo juego paralelo. La representación no tenía el propósito de convencer a nadie con argumentos, no quería transmitir nada, quería simplemente ser llevada a cabo en este lugar y formular un «no». Un «no» sin compromiso, un «no» que no exige ningún cambio súbito, que no necesita justificarse a través de esta efectividad que siempre se le atribuye a las declaraciones políticas: ser didáctico, iluminar a los otros, cambiar la

realidad... ¡como si fuese tan fácil!

Por otro lado, para mí era importante hacer esta representación en el marco de la Documenta. En primer lugar, porque solo a través de la imagen de la Documenta era posible impresionar a la gerencia del centro comercial hasta el punto de convencerlos para que se embarcaran en un proyecto como este. En segundo lugar, porque significaba, también, una ruptura con el cubo blanco y todos sus procedimientos representativos y su reducción de contenidos. Me refiero a ese cubo blanco que en las grandes exposiciones se cierra como una niebla en torno a la propia capacidad de enunciación. Pero, volviendo a los bordes visibles de estos acontecimientos montados dentro de la realidad, para nosotros era muy importante defender un concepto antididáctico precisamente en la Documenta 12. Quizás los bordes sean también una forma de libertad para que ambos — actores y público— puedan expresarse y percibirse mutuamente sin tener la obligación de hacerse constantes reverencias mutuas al ritmo de la ideología de una educación estética. Para nosotros era importante no quedar añadidos al lugar del centro comercial, sino ser un cuerpo extraño soberbio, porque esta extrañeza también significa libertad. Sobre el contenido de la representación: el marco narrativo se relaciona con una tradición de ciencia ficción que proyecta una sociedad liberada del trabajo gracias al desarrollo técnico. Esta es una idea desaparecida de la memoria cultural. Lo que la economía globalizada ha demostrado, más bien, es que la racionalización técnica no propicia una liberación del trabajo, sino una falta de empleo, y extiende el trabajo a los países en los que los sueldos son bajos. Me interesó de qué manera este proyecto de sociedad conocido desde la Ilustración puede relacionarse con un presente que lo niega completamente. Por esta razón no queríamos representar ninguna «utopía», cuyo horizonte histórico sea «one of these days». Lo que hicimos fue entornar este horizonte y hablar de túneles subterráneos, de galaxias paralelas, que están junto a nosotros ahora, en este momento, lo que constituye una proclama voluntarista a no esperar un cambio histórico estructural. Cuando, cerca del final, el jefe de una fábrica de jeans es tomado prisionero — con un bastidor de fondo que cita la toma de una fábrica del siglo XX—, esto, para los actores de la pieza significa:

Eso ya es un comienzo, pero no basta.

Desearemos

que esto tenga lugar una y otra vez

de repente y al mismo tiempo

y en todas partes.

Como si el tiempo pudiera contraerse

en este punto

en este punto que arde.

Los personajes de la representación son de ciencia ficción, pero al mismo tiempo realizan análisis explícitos de las

condiciones de producción de las mercancías que uno puede comprar en las galerías. Teléfonos móviles Nokia o filetes de perca del Nilo. Lo «utópico» de estos personajes no reside en la presentación de un mundo mejor, sino en que expongan las condiciones de producción de las mercancías en este lugar y a la vez formulen un rechazo del modelo de vida bella presentado por las galerías comerciales. El personaje llamado “La felicidad estatal” siente la necesidad de vomitar; Mister Lam compra todos los filetes de perca del Nilo y los hace pedazos sobre la balastrada del centro comercial. La presentadora dice: «Cada mercancía es un enorme escándalo.» Lo utópico de los personajes reside en que se pronuncian sobre este escándalo en el presente, y eso constituye un acto fatigoso y denso, pero también muy placentero.

P: En la muestra del MACBA podrá verse una versión mejorada de una gran obra que fue mostrada hace dos años en Bremen: el *Aparato para la compensación osmótica de la presión de la riqueza durante la contemplación de la pobreza* (2005). Esta gran instalación parece funcionar como un aparato mecánico (como sugiere el título) y como un análisis de varias capas de las genealogías y dependencias de lo que hoy llamamos «globalización» así como de los proyectos coloniales que han sido llevados a cabo por poderes europeos desde el Renacimiento en adelante. Este trabajo, por un lado, me parece un excelente resultado de una producción analítica de conocimiento y, por otro, un arreglo lúdico y complejo de formas.

En primer lugar, quisiera preguntarte por la «estructura filológica del trabajo», es decir, la conectividad de ideas entre la experiencia de la pobreza extrema desde la perspectiva o la situación de un antiguo punto de vista europeo.

En segundo lugar, me gustaría preguntarte por la metáfora mecánica que la cámara de la obra parece replicar. Contrastando con su apariencia mecánica, puede distinguirse un alto nivel de artesanía... La obra denota una amarga consideración sobre la expansión de la fotografía como lenguaje universal y la expansión moderna del colonialismo... La industrialización (construcción del ferrocarril en la India) aparece junto a las versiones más pesadas de trabajo manual (la extracción de plata en Potosí) y los mitos de la máquina aparecen junto a los mitos arcaicos de la tierra como fuerza espiritual en la vida cotidiana de la gente...

R: En esta obra hay una situación central: una persona, caracterizada como una suerte de militar romántico, observa a otra persona que está vestida como una mendiga. Entre ellas hay un cristal negro, un agujero negro. Este arreglo pone en escena una situación que viví personalmente durante un viaje

a India. A continuación cito un pasaje de una carta al Colectivo Situaciones, en la que Andreas Siekmann y yo describimos esta experiencia:

Seguimos viaje hacia Fathepur Sikri y luego hacia Agra, vimos el Taj Mahal y el Fuerte Rojo, le pagamos al guía en el restaurante, el conductor nos llevó a la estación y nos quedamos esperando nuestro tren. En el andén estábamos sin esa cápsula de servicios que normalmente nos protegía y de repente los mendigos nos rodearon... Nos sentimos como aturdidos. No podíamos darles dinero, pero tampoco podíamos distanciarnos de ellos. Uno podría pensar que esta situación binaria sí/no, dinero/no dinero es lo que todos los participantes esperarían en una situación como la descrita. Pero en realidad lo que se espera es que se haya aprendido a ignorar... Finalmente vino el tren. Nos acomodamos en nuestros asientos y observamos a través de las ventanillas enrejadas. Todavía recuerdo que casi no podía descansar los codos en el apoyabrazos. Estábamos tan enfrascados en eso que no podríamos llamar shock sino —y en esto discrepamos— vergüenza o asco. Era un asco que se dirigía hacia mí misma en tanto observadora de la pobreza: de la misma manera que sanos y fuertes glóbulos blancos se ocupan de rechazar los cuerpos extraños. Era una vergüenza que me hacía desear no haber estado en ese lugar, o al menos haber estado pero no como persona sino quizás sólo como un ojo, una máquina, un vídeo quizás, uno de esos que controlan los andenes y más tarde se analizan. En *Tristes Trópicos* Lévi-Strauss compara sus experiencias en Suramérica con lo vivido en la India durante un viaje que realizó en 1947, poco antes de la declaración de la independencia. Lo que le asusta de India es la imagen del propio futuro anticipado... Habla sobre los mendigos y su representación cotidiana de la urgencia. Describe los miedos que siente y también el momento en que estos miedos se apaciguan. «Es el hambre lo que le da esa intensidad trágica a la mirada del mendigo que se encuentra con la mía a través de las rejas del compartimiento de primera clase, un enrejado que debe protegernos a mí y al soldado en cuclillas sobre el estribo de los pedidos mudos de un solo individuo que pronto podría transformarse en una jauría bramante...» Pero el apaciguamiento de este temor no dura mucho. La presencia del militar, que promete seguridad, no es de gran consuelo. «El tono de los mendigos, que gritan algo así como “Sa-hib”, se asemeja al tono que usamos cuando reprendemos a un niño y subimos la voz... Como si dijeran: “¿Acaso no está claro como el agua, no es obvio que estoy aquí para mendigar, para pedirte

algo? ¿No es ya una exigencia bastante para ti? Pero, ¿en qué estás pensando? ¿Dónde tienes la cabeza?»» Esta invocación que Lévi-Strauss describe, esta invocación a nosotros, a nuestra persona, permanece, permanece por tanto tiempo, es tan fuerte, que finalmente, cuando seguimos mirando y no podemos actuar o no queremos hacerlo, nos vemos forzados a «negarle su humanidad a quien está frente a nosotros...». Pero nosotros tampoco somos personas, sino dinero andante: «Todas las situaciones de partida que definen las relaciones entre las personas están adulteradas, las reglas del juego social están arruinadas, es imposible comenzar.»

Carta al Colectivo Situaciones, 2005.

Este agujero negro fue el punto de partida del trabajo, que empieza sondeando su dimensión histórica mediante dos ensambles en la economía colonial: la plata de Potosí y su camino hacia la India. A la vez, estos dos ejemplos me eran cercanos porque conciernen a mis propias experiencias de viaje. Se trata, entonces, de una constante búsqueda para equilibrar las propias experiencias con su constitución histórica.

El trabajo está construido como si fuera un aparato óptico, un laboratorio con distintos lentes. Esto se relaciona, por un lado, con esta situación de la observación congelada. Por otro lado, la fotografía y su aparato tienen un rol decisivo en la historia colonial. De este modo, hay en el trabajo una suerte de narración paralela del registro óptico de la pobreza, la delincuencia, la etnia, como «compensación osmótica de la presión de la riqueza». Esto comienza con el panóptico de Bentham y llega hasta las imágenes de la historia colonial que yo utilizo. Yo también empleo la técnica de la fotografía en blanco y negro coloreada, muy extendida en la India de fines del siglo XIX.

P: Más adelante en la muestra nos encontramos con trabajos que abordan la dependencia (para no decir eufemísticamente la «relación») entre figuras políticas a cargo de la administración de comunidades nacionales y locales y la especulación en el contexto alemán. Debes estar al tanto, como seguramente también lo están nuestros lectores, de que esta interdependencia ha adquirido ejemplos recientemente desvelados de un refinamiento y obscenidad muy alta en España.

R: Tu pregunta se relaciona sobre todo con el vídeo *Die krumme Pranke*. Este es un trabajo conjunto que realizamos en 1997 con Andreas Siekmann, Josef Strau y Amelie Wulffen. El trabajo surgió en el contexto de una discusión sobre la reconstrucción de Berlín como nueva capital alemana. Esta obra también recrea dos escenas de la novela *Ästhetik des*

Widerstands (La estética de la resistencia) de Peter Weiss. La novela trata, entre otras cosas, sobre las estrategias y conceptos de la resistencia comunista en Berlín en los tiempos en que comenzaba el fascismo. El paralelismo es exagerado pero elegido conscientemente. Representa una reacción polémica frente al proceso de ideologización nacional que empezó a darse en Alemania en los años noventa y que para muchos de nosotros fue insoportable. Esta nueva ideología nacional fue acompañada por una arquitectura espectacular igual de autoritaria y mediocre que se expandió con la euforia de la unificación. Es difícil describir cómo se siente uno cuando debe ser testigo a diario de esta reconstrucción y su infamia. Había un grupo de personas que seguían cada uno de estos desarrollos, los comentaban y realizaban distintas acciones opositoras. Pero llega un momento en que uno se agota. El vídeo no es solo sobre esta reconstrucción junto con toda la corrupción que la rodeó, sino también sobre el estado de ánimo de las personas que protestaban en contra de ella. A las personas les estalla la cabeza. Se transforman en crisantemos que vagan por la ciudad. En una de las escenas aparece intercalado un texto: «¿Cada resistencia se demuestra sólo a sí misma que está ahí? En realidad Usted no está aquí.» Los crisantemos declaman: «Primero, liquidar, luego, prohibición del partido, protección constitucional, detención incomunicada y prohibición de ostentar cargos públicos a los ex miembros de una organización extremista. ¿Aquellos por los que se habla lo saben en realidad, o tenemos aún algo en la manga, en el revés, a pequeña escala, que pretende flotar en el aire y ser redondo?»

P: Para terminar, me gustaría preguntarte por la presencia de dos dimensiones aparentemente contradictorias en tu trabajo: una es el enfoque científico, analítico, forense y distante de hechos de interés común a escala mundial. La otra, la aparición histriónica de personajes en tu obra (¿cuánto de esto se debe a tu interés por el teatro?) en las numerosas performances; los instrumentos provenientes del cómic que utilizas; la forma en que una actitud contestataria es expresada a través de una dramatización exagerada; y la ridiculización, por momentos, de los elementos empleados, el absurdo y la elegante disposición de las narrativas. ¿Cuánto le debe tu trabajo a las tradiciones literarias del Clasicismo o el Romanticismo alemanes?

R: Durante la investigación hablamos mucho sobre conceptos literarios, que aparecen tanto en el Romanticismo como en el Manierismo. Se trata del collage literario, es decir, el Concetto, un obsesivo manejo de las fuentes, ese lujoso depósito de mundo en forma de erudición. Por otra parte, en la literatura romántica tenemos una constante dialéctica entre el drama y la comedia, lo serio y lo banal. Esta dialéctica me fascinó porque

constituye una posibilidad de superar la experiencia política sin allanarla, sin sublimarla. No sé si esto alcanza para conservar una cierta sensibilidad. En los últimos años se ha dado con frecuencia una discusión en torno a la posibilidad de transmitir información política en trabajos artísticos. Respecto a esto he comprobado que los meros hechos no hablan por sí mismos, sino que al contrario insensibilizan, sea cual sea el diseño con el que son presentados. La escisión inexpresada entre los hechos y la forma de transmitirlos es ya un síntoma de esta insensibilización, en la que la realidad política no se experimenta, sino que se diseña con la esperanza de que a través de esto otros la experimenten. Creo que la forma literaria es necesaria para poder narrar una realidad política o el patrón de un desprendimiento histórico. Si uno comprende la poesía como una forma de condensar el tiempo, entonces esta es una posibilidad de insistir, dentro de la alterabilidad del mundo, en un «ahora» cuya desmesura constituye un programa estético. No sé si he podido describir esto con precisión. De cualquier forma, actualmente reflexiono mucho sobre esta forma de condensación y negatividad histórica. Quizás porque no existe otra opción. En 1930, seguramente hubiera tenido otra opinión al respecto, en 1848, no. Para mí es importante equilibrar históricamente la realidad política contemporánea y el propio estado de ánimo dentro de ella. Hay factores relativos, pero también constantes que asombran.

Barcelona-Berlín, octubre de 2007