



Alice Creischer, va néixer a Berlín (Alemanya) l'any 1960. Va estudiar filosofia i germàniques a la Universitat de Düsseldorf i estudis d'art a la Kunstakademie d'aquesta mateixa ciutat. Des del començament dels anys noranta ha treballat en nombrosos projectes col·lectius, molts en col·laboració amb el també artista alemany Andreas Siekmann. Ha publicat articles a *Spingerin*, *Texte zur Kunst* i *ANYP*. Ha estat professora convidada de la Kunstakademie München els anys 1997 i 1998. Actualment viu i treballa a Berlín.

Pregunta: En la teva obra més recent, l'òpera anomenada *De sobte i alhora*, que va ser presentada en unes galeries comercials de Kassel, el personatge que tu mateixa encarnaves presentava els diferents capítols de l'acció. Al principi, aquesta presentadora o comentadora, que semblava emular aquells poetes que anaven de poble en poble, de ciutat en ciutat, explicant històries dramatitzades, inicia la presentació descrivint una travessia galàctica, una mena de viatge futurista en l'espai i el temps per arribar a un univers en què tot es compra i es ven, on el comerç i l'intercanvi monetari han arribat al punt més alt i ocupen la major part de la vida de les persones. Sabem que la ciència ficció no és un punt central de la teva producció, però sí certes formes de narració que funcionen com a metàfores connectades amb el contingut de la història. ¿Com descriuries aquesta òpera pel que fa al contingut i al model narratiu?

Resposta: En realitat, això que anomenes «òpera» és una representació musical, i el compositor Christian von Borries es va esforçar molt a fer-nos comprendre el caràcter reaccionari del concepte d'«òpera». El fet que jo sempre m'equivoqui i digui «òpera» té a veure, crec, amb el model performatiu que associo amb aquesta representació. Una «òpera» en un *mall*, un centre comercial, demostra que aquest projecte està fora de lloc en una realitat com aquesta. Entenc la representació com una mena de collage retallat dins de la realitat del *mall* i muntat de tal manera que ens deixa veure les vores. Per a nosaltres (Andreas Siekmann, Christian von Borries i jo) era especialment important que aquests contorns es distingissin amb claredat, i era important en un sentit antagònic. Tots els participants estaven constantment acompanyats pel paranoic aparell de seguretat del centre comercial, que anaven tota l'estona darrere d'ells tractant d'esborrar qualsevol empremta de la seva presència, i això li agregava a la representació un absurd joc paral·lel. La representació no tenia el propòsit de convèncer ningú amb arguments, no volia transmetre res, volia simplement fer-se en aquest lloc i formular un «no». Un «no» sense compromís, un «no» que no exigeix cap canvi sobtat, que no s'ha de justificar a través d'aquesta efectivitat que sempre s'atribueix a les declaracions polítiques: ser didàctic, il·luminar els altres, canviar la realitat... com si fos fàcil!

D'altra banda, per a mi era important fer aquesta representació en el marc de la Documenta. En primer lloc, perquè només a través de la imatge de la Documenta era possible impressionar a la gerència del centre comercial fins al punt de convèncer-los perquè s'embarquessin en un projecte com aquest. En segon lloc, perquè significava, també, una ruptura amb el cub blanc i tots els seus procediments representatius i la seva reducció de continguts. Em refereixo a aquell cub blanc que en les grans exposicions es tanca com una boira al voltant de la mateixa capacitat d'enunciació. Però tornant a les vores visibles d'aquests esdeveniments muntats dins de la realitat, per a nosaltres era molt important defensar un concepte antididàctic precisament a la Documenta 12. Potser les vores també són una forma de llibertat perquè ambdós –actors i públic– puguin expressar-se i percebre's mútuament sense tenir l'obligació de fer-se constants reverències mútues al ritme de la ideologia d'una educació estètica. Per a nosaltres era important no quedar agregats al centre comercial, sinó ser un cos estrany vanitós, perquè aquesta estranyesa també significa llibertat.

Sobre el contingut de la representació: el marc narratiu es relaciona amb una tradició de ciència ficció que projecta una societat alliberada del treball gràcies al desenvolupament tècnic. Aquesta és una idea que ha desaparegut de la memòria cultural. El que ha demostrat l'economia globalitzada, més aviat, és que la racionalització tècnica no propicia un alliberament del treball, sinó una manca d'ocupació, i estén el treball als països en què els sous són més baixos. Em va interessar de quina manera aquest projecte de societat conegut des de la Il·lustració pot relacionar-se amb un present que el nega completament. Per aquesta raó no volíem representar cap «utopia» l'horitzó històric de la qual sigui «one of these days». El que vam fer va ser entornar aquest horitzó i parlar de túnels subterranis, de galàxies paral·leles, que estan al nostre costat ara, en aquest moment, la qual cosa constitueix una proclama voluntarista a no esperar un canvi històric estructural. Quan, gairebé al final, el cap de la fàbrica de jeans és empresonat –amb un bastidor de fons que cita l'apoderament d'una fàbrica del segle xx–, això per als actors de la peça significa:

Això ja és un inici, però no n'hi ha prou.
Desitjarem
que això tingui lloc un i altre cop
de sobte i alhora
i pertot arreu.
Com si el temps pogués contreure's
en aquest punt
en aquest punt que crema.

Els personatges de la representació són de ciència ficció, però alhora fan les anàlisis explícites de les condicions de producció

de les mercaderies que es poden comprar a les galeries. Telèfons mòbils Nokia o filets de perca del Nil. El que és «utòpic» d'aquests personatges no és la presentació d'un món millor, sinó l'exposició de les condicions de producció de la mercaderia en aquest lloc i alhora la formulació d'un rebuig del model de vida bella presentat per les galeries comercials. El personatge anomenat «La felicitat estatal» té la necessitat de vomitar; Mister Lam compra tots els filets de perca del Nil i els esmicola sobre la balustrada del centre comercial. La presentadora diu: «Cada mercaderia és un enorme escàndol.» El més utòpic dels personatges és que es pronuncien sobre aquest escàndol en el present, i això constitueix un acte fatigós i dens, però també molt plaent.

P: En la mostra del MACBA podrà veure's una versió millorada d'una gran obra que es va presentar fa dos anys a Bremen: *l'Aparell per a la compensació osmòtica de la pressió de la riquesa durant la contemplació de la pobresa* (2005). Aquesta gran instal·lació sembla funcionar com un aparell mecànic (com suggereix el títol) i com una anàlisi de diverses capes de genealogies i dependències del que avui anomenem «globalització» com també dels projectes colonials que han estat portats a terme per les potències europees des del Renaixement endavant. Aquesta obra, d'una banda, em sembla un excel·lent resultat d'una producció analítica de coneixement, i de l'altra, un arranjamet lúdic i complex de formes.

En primer lloc, voldria preguntar-te per l'«estructura filològica de l'obra», és a dir, la connectivitat d'idees entre l'experiència de la pobresa extrema des de la perspectiva o la situació d'un antic punt de vista europeu.

En segon lloc, m'agradaria preguntar-te per la metàfora mecànica que sembla replicar la càmera de l'obra. En contrast amb la seva aparença mecànica, es pot distingir un alt nivell d'artesanía... L'obra denota una amarga consideració sobre l'expansió de la fotografia com a llenguatge universal i l'expansió moderna del colonialisme... La industrialització (construcció del ferrocarril a l'Índia) apareix al costat de les versions més pesades del treball manual (l'extracció de plata a Potosí) i els mites de la màquina apareixen al costat dels mites arcaics de la Terra com a força espiritual de la vida quotidiana de la gent...

R: En aquesta obra hi ha una situació central: una persona, caracteritzada com una mena de militar romàntic, observa una altra persona que va vestida com una captaire. Entre elles hi ha un cristall negre, un forat negre. Aquesta disposició posa en escena una situació que vaig viure personalment durant un viatge a l'Índia. A continuació cito un fragment d'una carta

adreçada al Colectivo Situaciones, en la qual Andreas Siekmann i jo descrivim aquesta experiència:

Vam seguir el viatge fins a Fathepur Sikri i després cap a Agra, vam veure el Taj Mahal i la fortalesa roja; vam pagar el guia al restaurant, el conductor ens va portar a l'estació i ens vam quedar esperant el tren. A l'andana estàvem sense aquella càpsula de serveis que normalment ens protegia i a l'instant ens van envoltar els captaires... Ens vam sentir com atordits. No els podíem donar diners, però tampoc distanciar-nos-en. Podríem suposar que aquesta escena binària, "sí/no", "diners/no diners" és el que tots els participants esperarien en una situació com la descrita. Però en realitat el que s'espera és que s'hagi après a ignorar... Finalment va arribar el tren. Ens asseiem al nostre seient i observem a través de les finestres enreixades. Encara recordo que no vaig poder recolzar els colzes als braços de la butaca. Estàvem massa enfeinats en allò que no podríem anomenar xoc sinó –i en això discrepem– vergonya o fàstic. Era un fàstic que es dirigia contra mi mateixa com a observadora de la pobresa, de la mateixa manera que els glòbuls blancs sans i forts s'ocupen de rebutjar els cossos estranys. Era una vergonya que em feia desitjar no haver estat mai en aquell lloc, o almenys haver-hi estat no com a persona sinó potser només com a ull, màquina, potser vídeo, un d'aquells que controlen les andanes i més tard s'analitzen.

A *Tristos tròpics* Lévi-Strauss compara les seves experiències a Amèrica del Sud amb el que va viure a l'Índia durant un viatge que va fer el 1947, poc abans de la declaració de la independència. El que li espanta de l'Índia és la imatge de futur anticipat... Parla sobre els captaires i la seva representació quotidiana de la urgència. Descriu les seves pors i també el moment en què aquestes s'apaivaguen. «És la fam el que li atorga aquesta intensitat tràgica a la mirada del captaire, que es troba amb la meua a través de les reixes del compartiment de primera classe, un enreixat que ha de protegir-nos a mi i al soldat sobre l'estrep de les demandes mudes d'un únic individu que aviat podria transformar-se en una turba vociferant...» Però l'apaivagament d'aquesta por no dura massa. La presència del militar, que promet seguretat, no és un gran consol. «El to dels captaires que criden alguna cosa com "Sa-hib", s'assembla al to que utilitzem quan renyem un nen i pugem la veu... Com si diguessin: «¿Potser no està clar com l'aigua, no és obvi que estic aquí per mendicar, per demanar-te alguna cosa? ¿No és ja prou exigència per a tu? Però, ¿en què estàs pensant? ¿On tens el cap?» Aquesta invocació que Lévi-Strauss descriu, aquesta invocació que ens adreça

a nosaltres, a la nostra persona, perdura, perdura durant tant de temps, és tan forta, que finalment, quan seguim mirant i no podem actuar o no volem fer-ho, ens veiem forçats a «negar-li la humanitat a qui està davant nostre...». Però nosaltres tampoc no som persones, sinó diners que caminen: «Totes les situacions de partida que defineixen les relacions entre les persones estan adulterades, les regles del joc social s'han esfondrat, és impossible començar.»

Carta al Colectivo Situaciones, 2005

Aquest forat negre va ser el punt de partida de l'obra, que comença sondejant la seva dimensió històrica mitjançant dos encaixos en l'economia colonial: la plata de Potosí i el seu camí cap a l'Índia. Alhora, aquests dos exemples m'eren propers perquè tenien a veure amb les meves experiències de viatge. Es tracta, doncs, d'una recerca constant per equilibrar les nostres experiències amb la seva constitució històrica. L'obra està construïda com si fos un aparell òptic, un laboratori amb diferents lents. Això es relaciona, d'una banda, amb la situació d'observació congelada. D'altra banda, la fotografia i el seu aparell tenen un paper decisiu en la història colonial. D'aquesta manera, hi ha una mena de narració paral·lela del registre òptic de la pobresa, la delinqüència, l'ètnia, com a «compensació osmòtica de la pressió de la riquesa». Això comença amb el panòptic de Bentham i arriba fins a les imatges de la història colonial que jo utilitzo. Jo també faig servir la tècnica de la fotografia en blanc i negre acolorida, molt estesa a l'Índia a finals del segle XIX.

P: Més endavant en la mostra trobem obres que aborden la dependència (per no dir eufemísticament la «relació») entre figures polítiques a càrrec de l'administració de comunitats nacionals i locals i l'especulació en el context alemany. Has d'estar al corrent, com segurament ho estan els nostres lectors, que, a Espanya, aquesta interdependència ha donat exemples, desvetllats recentment, d'un refinament i una obscenitat molt elevada.

R: La teva pregunta es relaciona sobretot amb el vídeo *Die krumme Pranke*. Es tracta d'una obra conjunta que vam fer el 1997 amb Andreas Siekmann, Josef Strau i Amelie Wulffen. La peça va sorgir en el context d'una discussió sobre la reconstrucció de Berlín com a nova capital alemanya. Aquesta obra també recrea dues escenes de la novel·la *Ästhetik des Widerstands* (L'estètica de la resistència) de Peter Weiss. La novel·la tracta, entre altres coses, sobre les estratègies i els conceptes de la resistència comunista a Berlín en els temps en què començava el feixisme. El paral·lisme és exagerat però elegit conscientment. Representa una reacció polèmica davant el procés d'ideologització nacional que va començar a produir-

se a Alemanya els anys noranta i que per a molts de nosaltres va ser insuportable. Aquesta nova ideologia nacional va anar acompanyada d'una arquitectura espectacular, autoritària i mediocre que es va expandir amb l'eufòria de la unificació. És difícil descriure com se sent un mateix quan ha de ser testimoni cada dia d'aquesta reconstrucció i la seva infàmia. Hi havia un grup de persones que seguien cada un d'aquests desenvolupaments, els comentaven i feien diferents accions d'oposició. Però arriba un moment que un mateix s'esgota. El vídeo no aborda només aquesta reconstrucció i tota la corrupció que la va envoltar, sinó també l'estat d'ànim de les persones que protestaven. A les persones els esclata el cap. Es transformen en crisantems que vaguen per la ciutat. En una de les escenes apareix intercalat un text: «¿Cada resistència es demostra només a ella mateixa que és allí? En realitat vostè no és aquí.» Els crisantems declamen:

«Primer liquidar; després, prohibició del partit, protecció constitucional, detenció incomunicada i prohibició d'ostentar càrrecs públics als exmembres d'una organització extremista. ¿Aquells pels quals es parla ho saben en realitat, o amaguem alguna cosa a la màniga, al revés, a petita escala, que pretén flotar en l'aire i ser rodó?»

P: Per acabar, m'agradaria preguntar-te per la presència de dues dimensions aparentment contradictòries en la teva feina: una és l'enfocament científic, analític, forense i distant de fets d'interès comú a escala mundial. L'altra, l'aparició histriònica de personatges en la teva obra (¿en quina mesura això es deu al teu interès pel teatre?) en les nombroses performances: els instruments procedents del còmic que utilitzes; la forma en què una actitud contestatària s'expressa a través d'una dramatització exagerada; i la ridiculització, en alguns moments, dels elements utilitzats, l'absurd i la disposició elegant de les narratives. ¿Què li deu la teva obra a les tradicions literàries del classicisme o al romanticisme alemany?

R: Durant la investigació parlem molt sobre conceptes literaris, que apareixen tant en el romanticisme com en el manierisme. Es tracta d'un collage literari, és a dir, el *conchetto*, un maneig obsessiu de les fonts, aquell dipòsit luxós del món en forma d'erudició. D'altra banda, en la literatura romàntica hi ha una dialèctica constant entre el drama i la comèdia, el que és seriós i el que és banal. Aquesta dialèctica em va fascinar perquè constitueix una possibilitat de superar l'experiència política sense violentar-la, sense sublimar-la. No sé si això és suficient per conservar una certa sensibilitat. En els darrers anys s'ha produït sovint una discussió al voltant de la possibilitat de transmetre informació política en les obres d'art. Pel que fa a aquesta qüestió he comprovat que els mers fets no parlen per ells mateixos, sinó que al contrari insensibilitzen, sigui quin sigui el disseny amb el qual es presenten. L'escissió no expressada entre els fets i la forma de

transmetre'ls és ja un símptoma d'aquesta insensibilització, en la qual la realitat política no s'experimenta sinó que es dissenya amb l'esperança que a través d'això altres l'experimentin. Crec que la forma literària és necessària per poder narrar una realitat política o el patró d'un despreniment històric. Si entenem la poesia com una forma de condensar el temps, aleshores aquesta és una possibilitat d'insistir, dins de l'alterabilitat del món, en un «ara» la desmesura del qual constitueix un programa estètic. No sé si ho he descrit amb precisió. De qualsevol manera, actualment reflexiono molt sobre aquesta forma de condensació i negativitat històrica. Potser perquè no hi ha cap altra opció. El 1930, segurament hauria tingut una altra opinió sobre aquest tema, el 1848, no. Per a mi és important equilibrar històricament la realitat política contemporània i l'estat d'ànim que comporta. Hi ha factors relatius, però també constants, que són sorprenents.

Barcelona-Berlín, octubre de 2007