

Estas narraciones alógicas ya no condenan la diferencia, simplemente buscan sus equivalentes para precisamente, intersectar.

Estructuras narrativas ilógicas

Para tener un mejor acercamiento y comprensión de las alógicas, siempre será necesario referirlas a las lógicas, como lo he hecho. Para redondear la explicación, siempre hago una referencia adicional a las ilógicas, diciendo que por serlo, no hay mucho que decir sobre ellas, ya que la intención al hacer estas definiciones, no es otra que la de facilitar la mayor divulgación y entendimiento de las artes nuevas, para su disfrute por aquéllos no profesionales de ellas, es decir, para los aficionados. Retomando una idea de Juan Acha, intentar *profesionalizar* a los aficionados de estas artes de fin de siglo.

La mayoría de las personas no familiarizadas con las nuevas narraciones, al presenciárlas, las reciben como ilógicas, lo que impide su consumo. Mientras las lógicas parten del orden conocido, las alógicas proponen un nuevo orden. Por ello, las ilógicas simplemente no son nada.

Sin embargo, saltan para la discusión varios asuntos, entre ellos el hecho de que al proponerse un nuevo orden, ha sido parte de la historia de las ideas el enfrentar rupturas o vanguardias a los discursos dominantes. Cuando han demostrado el responder a una necesidad social y cultural, las formas que aportan algo nuevo, pasan de romper y abrir, a construirse y constituirse en nuevas vías de significación, y con el tiempo serán las academias.

Con razón o sin ella, los que conceptualizamos y realizamos alógicas, hemos creído ver en ellas opciones alternas a los sistemas tradicionales, por lo que las defendemos como portadoras de un nuevo orden para la interpretación de la realidad por esta especie substancialmente diferente a los anteriores.

Si tuviéramos razón, quedaría pendiente la interrogante de si, al ser formas substantivamente diferentes de las anteriores, ¿por qué las estructuramos de manera lógica, y no de manera alógica desde su misma enunciación?

Cuando se llega a puntos de discusión como éste, lo único que queda por decir es que, después de todo, lo que menos importa es tener la razón ...



Milán, 1962. Se traslada a Francia en 1985 y trabaja como bailarina con numerosos coreógrafos franceses: con Odile Duboc entre 1990 y 1991 en las obras *La Valse*, *Insurrection* y *Reères*; con Charles Cré-Ange en *Cuisse de Nymphe*, con Georgs Appaix entre 1991 y 1995 con las obras *Basta*, *F Gauche-Droite*, *CLIC*, *Hypothèse Fragile*; con Michèle Rust en *La cicatrice du parasol*, *Cortina*; y con François Verret en *Rapport pour une académie*. Participa en la creación teatral de Benoît Bradel *Blanche-Neige et le septet cruel*. Su participación en un dúo de gran belleza con Alain Michard, *Panorama*, es digna de mención. Sus coreografías *La Vague* (1991), *Les citrons* (1992) y *Gallina Dark* (1996) se han presentado en diversas salas de París, como el *Théâtre Dix-Huit*, *Laboratoire d'Aubervilliers* y *Menagerie de Verre*.

SOBRE PARK

"El medio en que vivimos, el ambiente que nos rodea... es el reflejo de un determinado gusto, ligado a la memoria individual y que, además, forma parte de la memoria colectiva. En mi proceso de búsqueda personal, el estrecho lazo entre el cuerpo y el objeto es algo necesario. En este tipo de instalación, a la que he denominado 'tableaux vivants', el cuerpo es la herramienta fundamental. Soy una persona sensible a determinados ambientes de interior, donde la decoración, el objeto en sí, se convierte en una referencia del pasado y del presente. Un mundo fijo para una construcción simbólica (objeto / memoria) en unión con el cuerpo. El cuerpo, como herramienta de un movimiento mecánico y, por tanto, repetitivo, es el origen de un ritual que pone en escena, y en acción, hechos cotidianos."

Claudia Triozzi

Yvane Chapuis: *¿Cómo comenzaste a bailar?*

Claudia Triozzi: Comencé a bailar en Italia, delante de la tele, cuando había música. De hecho, siempre he bailado en casa. Me contaba muchas historias. A menudo me imaginaba en escena. Asistí a los cursos de danza de una escuela clásica, con un espectáculo a fin de año. Y la cosa comenzó mal desde el principio, porque en el primer espectáculo hablé en escena, con mis compañeras. Mi padre me había amenazado con suprimir el curso de danza. Es mi primera experiencia escénica. Me quedé tan triste de haber decepcionado a mi familia que me dije que el año siguiente sería diferente. Y fue diferente.

Yvane: *¿Viniste a París a causa de la danza?*

Claudia: Sí, porque en Italia la danza contemporánea prácticamente no existe. Carolyn Carlson trabajaba, sin embargo, en Venecia. Había visto uno de sus solos, que en aquel tiempo me impresionó mucho. Una energía muy hermosa, hermosos crescendos, con muy buen ritmo. Recuerdo haber vuelto a casa plena de energía.

Acabé con la danza a la edad de dieciséis años. Hacía danza como quien hace fútbol, como un deporte. A los dieciséis años me corté el pelo muy corto. Ya no podía ser bailarina. Después fui a la escuela en el turno de tarde, con los trabajadores.

Yvane: *¿Por qué escogiste el turno de tarde?*

Claudia: Quería trabajar para no depender más de mis padres. Esto no era nada fácil: volvía tarde por las noches, hacia las once. Pero la confrontación con los otros resultaba verdaderamente interesante. Los profesores eran diferentes a los del instituto. Tenían una especie de compromiso. Enseñar por las tardes era una elección. Una elección política en cierto modo, la de acompañar a los adultos que querían progresar en su vida cotidiana. Me acuerdo que el marido de mi profesora de inglés era prisionero político. Esto la hacía quizá muy dura, demasiado violenta incluso, en relación a nuestra falta de entusiasmo, por ejemplo.

Yvane: *¿Cuánto tiempo seguiste ese turno de tarde?*

Claudia: Tres años, y obtuve mi Bac comercial. Pero entretanto pasé algu-

⁷ Esta entrevista ha sido realizada por Yvane Chapuis para el proyecto *Magasin I* del Centro Georges Pompidou, París, febrero, 1999.

nos meses con mi abuela, lejos de mi familia, en la costa adriática. Aunque no deseaba ir a la universidad, me di cuenta de que no podía quedarme sin hacer nada. De hecho, habría querido matricularme en una escuela de arte. Mi hermana gemela y yo teníamos ciertas cualidades para el diseño y los colores. Nuestro profesor había aconsejado una vez a mis padres que nos inscribieran en una escuela de arte. Es algo que no hicieron, porque suponía tener que enviarnos a Milán. Y ellos no querían perderme de vista, porque yo era demasiado desobediente y en aquella época el medio artístico estaba asociado a la droga. Habiéndome dirigido al ANPE de manera metódica durante mis años de estudio, rápidamente recibí una oferta. Un trabajo en la cadena de una pequeña empresa que fabrica termostatos para calderas. Lo más difícil no era tanto el trabajo en sí mismo como el desfase respecto a mis amigos. Mi compañero de entonces, por ejemplo, realizaba estudios de arquitectura en Venecia. Sin embargo, esta experiencia en la fábrica me hizo viajar. Fue muy duro al comienzo, como ocurre en cualquier oficio repetitivo. Pensé que no conseguiría hacer aquello que se me pedía, porque todo se movía. Había máquinas por todas partes. Pero esto es un temor que he reencontrado igualmente frente a los coreógrafos con quienes he trabajado. De hecho, se me encargó que controlara una máquina. El ruido era también impresionante, así como la ausencia de ventanas. Pasábamos ocho horas sin ver nada. Un taller de mujeres. Hay oficios de mujeres. En 1982-83: los taburetes de hierro, sin respaldo. Algunas mujeres traían un pequeño cojín para ponérselo bajo las nalgas. Había al menos un sindicato. En el momento de mi partida había sido elegida delegada, porque era la única que tenía estudios. Un día nos pusimos en huelga, y salimos todas en bicicleta bajo el sol. Era a principios de los años ochenta y sin embargo daba la impresión de que era la posguerra. A pesar de la atención y la precisión que requería cada uno de nuestros gestos, teníamos mucho tiempo para pensar. Dejé la fábrica a causa de una alergia. Me di cuenta de que podría haber politizado mi marcha. Los productos que manipulábamos eran extremadamente tóxicos.

Me acuerdo que robé un trozo de aquel material, que se solidificaba al enfriarse, para llevarlo al hospital. Me lo pegaron a la espalda para averiguar si era el origen de mi alergia. Me fui de fin de semana a Venecia. Durante el viaje (yo me había olvidado por completo del esparadrapo) me dio fiebre. No comprendía lo que me pasaba. Fui al servicio, levanté el esparadrapo y descubrí una infección real. Efectivamente, era alérgica a

ese producto. El hospital me preguntó, pero tuve miedo. Así que mi salida podría haber sido política. Ahora reaccionaria de otro modo.

Eso fue en marzo y yo llegué a París en septiembre. Entre tanto obtuve un diploma de monitora de gimnasia. La ciudad de París me fascinó. Aún hoy más que entonces.

Yvane: *¿Y durante esos cuatro años no bailaste?*

Claudia: No. No de forma regular. Pero en cuanto tenía oportunidad de hacer una pirueta en la fábrica, la hacía. Las otras me animaban. De todas formas, cuando uno trabaja en escena, yo creo que siente un profundo deseo de exhibirse. Ahora ese deseo se transforma. Esto no quiere decir que una se acepte y que se encuentre bella. Al contrario. Puede ser una manera de buscar ser aceptada. Es también una manera de divertirse.

Yvane: *¿Te integraste de forma inmediata en una compañía de danza en París?*

Claudia: No. Hice diversos trabajillos. Después di cursos de danza. En realidad, mi trayectoria no siguió una línea. Es una trayectoria con una carencia de medios. Pero creo que Francia es uno de los raros países donde los artistas pueden llevar una economía de subsistencia.

Comencé a trabajar en dúo con Alain Michard. Un dúo bastante teatral. Nuestro enfoque del movimiento no pasaba, sin embargo, por un trabajo de personaje, sino que se nutría de impulsos cotidianos. Un trabajo cotidiano en una vivencia cotidiana. Yo vivía con Alain y el dúo surgió de cosas que vivimos juntos, en casa o fuera de ella. Comencé un trabajo coreográfico real con Odile Duboc. Por trabajo coreográfico entiendo una práctica de movimiento escrito. Esta experiencia me aportó mucho. Su concepción del espacio era muy compleja para mí. Odile trabaja el espacio en todas sus direcciones. Yo venía de la danza clásica, muy frontal, hacia el público. Así que entonces abandoné completamente la teatralidad, en el sentido de una reinterpretación de lo vivido y por oposición a una danza escrita en tanto que serie de movimientos.

Yvane: *¿Has trabajado con otros coreógrafos?*

Claudia: Charles Cré-Ange, Georges Appaix y François Verret.

Yvane: *¿Y qué te llevó a abandonar la interpretación?*

Claudia: Aún no he decidido dejar del todo la interpretación. En gran parte porque es preciso vivir. Pero después de mi encuentro con François Verret, que está en residencia en Aubervilliers, ha surgido la posibilidad de un lugar que ha puesto a mi disposición. Es algo que ha hecho y que aún

hace con otros artistas. Me sentía bien en ese espacio. No es una sala de danza, es un sitio feo, sin espejo. Por otra parte, la postura inmóvil de Adina está unida a ese espacio. Corresponde a una mirada sobre las cosas inversa a una acción. Adina en la mesa sonora por ejemplo surgió realmente de un objeto puesto sobre una tabla. El portadiscos que utilizo en la pieza estaba allí desde hacía tiempo, sin que le hubiera prestado ninguna atención. Hasta que un día me acerqué al objeto. Me aburría y lo froté contra la tabla. Me di cuenta de que sonaba. Es una cuestión de tiempo. Por esta razón no puedo alquilar un estudio por horas o por días. Soy consciente de que mi actividad artística y mi vida cotidiana se confunden realmente. Y ésta es sin duda la razón por la cual me interesan las primeras performances de Bruce Nauman.

Yvane: ¿Qué es lo que motiva la inmovilidad de las piezas?

Claudia: ¿Para qué moverse? No veo qué es lo que podría expresar moviéndome. He buscado, pues, qué podía hacer al dejar de moverme. Pero también me gusta mucho bailar. Pienso, sin embargo, que la improvisación podría irme bien. Desgraciadamente no estaba en París durante la estancia de Steve Paxton aquí hace unas semanas. La improvisación es una posibilidad que me da vueltas en la cabeza.

Yvane: El conjunto de piezas que has realizado concede un lugar preponderante a los objetos, que constituyen una especie de instalación que tú activas. ¿Qué tipo de relación mantienes con los objetos?

Claudia: Creo que no tengo nada que decir coreográficamente. Coreográfico en el sentido de una escritura de la danza. Sin embargo, mi cuerpo sigue siendo mi material predilecto de trabajo. Pero no se trata del cuerpo danzante. El objeto aparece como revelador de una postura del cuerpo. Guía mis movimientos y me permite poner la danza a distancia.

Yvane: ¿Este poner la danza a distancia es una crítica de la danza?

Claudia: En absoluto. No reivindico nada. Puedo llorar ante un *Romeo y Julieta* bien bailado en la escena del balcón. Se trata simplemente de la búsqueda de una forma que me conviene.

Yvane: ¿La relación del cuerpo al objeto que desarrollas en tu trabajo corresponde a una mirada sobre el mundo consumista?

Claudia: Es un modo de dar forma a mis banalidades personales. Pero es también una lectura del cuerpo máquina, del cuerpo útil, de una aceptación de lo repetitivo, de un automatismo en lo cotidiano. *Open please:*

tengo el hilo en la boca, un botón en la mano derecha, un mango en la mano izquierda y un timbre en cada pie.

Yvane: La máquina es algo que te interesa de forma especial.

Claudia: Es el movimiento. Es un compañero. Es algo que funciona conmigo. Es también un modo de abordar la escultura.

Yvane: ¿Cuáles son tus fuentes de inspiración?

Claudia: Gilles Deleuze, Carmelo Bene... Carmelo Bene ha trabajado mucho sobre la sustracción. En *Romeo y Julieta*, por ejemplo, ha sustraído un elemento, un personaje principal. Ha raptado a Romeo. Y hace vivir a Mercuccio. En Shakespeare, Mercuccio muere muy pronto, mientras que en Bene no llega a morir, no puede morir.

Sobre el tema del cuerpo útil, del cuerpo máquina hay un paisaje de los *Dialogues* de Gilles Deleuze que me gusta mucho.

También he intentado leer a Foucault, *Vigilar y castigar*, porque buscaba una noción del cuerpo político. ¿Qué es la prisión, el juicio, el interrogatorio? Conocer lo que uno ha aceptado, lo que uno ha decidido no ver.

Yvane: El tiempo de las piezas es muy corto, de cinco a diez minutos apenas. Su espacio es restringido, dos o tres metros cuadrados.

Claudia: Es un formato que me impuse. Es la banalidad de un tiempo de acción que está limitado a su consumo. El tiempo de mis piezas es real, contrariamente al tiempo teatralizado. Es el tiempo de cortar un pastel o de llenar las copas con bolas de tierra, etc.

Yvane: ¿Qué relación mantienes con la danza en tu trabajo?

Claudia: Un trabajo del cuerpo. Mi percepción del cuerpo está forzosamente ligada a mi formación. Una de las relaciones que el cuerpo mantiene con la máquina reside en esta idea de un cuerpo trabajado, el del bailarín. Alguien que no fuera bailarín podría realizar mis gestos. La dificultad del gesto no me interesa. Tenía necesidad de revelar cosas que la danza no me permitía revelar. Tenía necesidad también de aproximarme al observador. Y pienso que la forma de mi trabajo está aún demasiado inscrita en una teatralidad. En este sentido me siento muy próxima de lo que hacía Gina Pane. No rechazo el teatro ni la danza. Pero busco una forma independiente de un personaje o de una ficción. Una especie de movimiento fuera de escena. No trabajo en escena. Mis piezas son ofrecidas a la vista, es cierto. Pero yo no hago un espectáculo. Entonces ¿podría hablarse de instalación?, ¿de performance? Los problemas de terminología no me interesan realmente.

Yvane: *¿Hay coreógrafos a los que te sientas próxima ahora mismo?*

Claudia: Marco Berretini hace una parodia o un comentario de la realidad. No me apetece comentarlo. Jérôme Bel me hace entrar en un imaginario y esto es muy positivo para mí. Lo mismo La Ribot.

Si me he interesado por las artes plásticas es porque no hay palabra ni movimiento. Esto me ayuda a desarrollar mi reflexión. Es cierto que ahora me gustaría encontrarme con artistas de performance. Y esta es la razón por la que me voy a Londres durante unos meses. Desde el punto de vista histórico, me gusta mucho Vito Acconci. Me gusta su poesía y me gusta ese pasaje de la escritura al cuerpo que él realiza. A finales de los sesenta y principio de los setenta los artistas de performance venían en general de las artes plásticas. Pasaron de la escultura al cuerpo y utilizaron el cuerpo como material. Pues bien, me gustaría realizar el mismo movimiento, pero en sentido inverso, de la danza al cuerpo objeto, del movimiento al cuerpo objeto.

Yvane: *¿Quiere esto decir que pretendes desaparecer de tus instalaciones?*

Claudia: No lo sé. Pero a partir de la carta blanca que me dio Marco Berrettini para el personaje de Maryvonne, proyecto diapositivas que me muestran en situaciones de trabajo en una floristería, una farmacia o una librería. Estoy ahí pero no ya no estoy efectivamente ahí. Estoy en imagen.

Yvane: *¿Esta propuesta para Marco era un adelanto de tu proyecto para Adina's ten?*

Claudia: La forma será sin duda muy parecida a aquella, pero el proceso diferente. En la improvisación que realicé para Marco, me puse en escena en estas tiendas. Para Adina's ten pretendo trabajar realmente en una peluquería, una floristería o una farmacia, puede que durante quince días. Trabajaré de verdad y no el tiempo de hacer tres fotos. Estas experiencias constituirán el material para las piezas. El material deviene una actividad a tiempo completo. Para mí es una apertura hacia el exterior. Estas actividades son el trabajo del otro. Es también una manera de aceptar dejar de ser lo que creo ser. Durante dos semanas no seré ya una persona que habla de arte o de danza.

Yvane: *¿Cómo te sitúas respecto a las performances de los años setenta?*

Claudia: Ciertamente soy un poco feminista. Me gusta muchísimo la performance del ramo de rosas de Gina Pane, *Acción sentimental*. Me gusta su economía de medios. Pero entonces se trataba de modificar una postura social, una mirada sobre la sexualidad, sobre la frustración. Hasta ahora mi

trabajo es más en primera persona que una reivindicación social. Hay sin duda en mi trabajo una ironía que no estaba presente en las performances feministas de los años setenta. Pero cuando en *Open please* me cubro el rostro con un parrilla para salchichas estoy hablando también del poder que se ejerce sobre los cuerpos.

Yvane: *Tus piezas aparecen también como momentos de locura, situaciones absurdas que te permites, como pedalear acostada, la basura sobre la cabeza, el culo en un aro de baloncesto. Escapadas.*

Claudia: Es un modo de reutilizar las cosas a su modo, de proponer otra mirada, de cambiar el punto de vista.