



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

***Vista a una habitación: Elaboración de un performance a partir del
ensayo Una habitación propia (1929) de Virginia Woolf***

Autora: Gabriela Mesones Rojo
C.I.: 19.254.305

Caracas, Julio 2015

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

***Vista a una habitación: Elaboración de un performance a partir del
ensayo Una habitación propia (1929) de Virginia Woolf***

Trabajo de grado para optar al título de Licenciada en Artes,
Mención Artes Escénicas

Autora: Gabriela Mesones Rojo
C.I.: 19.254.305
Correo electrónico: gabriella_mesones@hotmail.com
Teléfono: 0412-994.00.46

Tutor: Prof. Santiago Sánchez Espinoza

Caracas, Julio 2015

*A Cecilio Rojo y a sus historias de la vida en
una celda durante la dictadura franquista.*

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen	x
Introducción.....	xii
Capítulo uno: Aproximaciones.....	1
1.1 <i>Una habitación propia</i> y el nacimiento de una idea.....	1
1.2 Hacia una definición del performance art.....	11
Capítulo dos: Referencias artísticas y teóricas para el performance <i>Vista a una habitación</i>	24
2.1 Núcleos conceptuales del performance <i>Vista a una habitación</i>	24
2.2 Espacio.....	25
2.2.1 Espacio privado	28
2.2.2 Espacio público	41
2.2.3 Mirar hacia adentro.....	57
2.3 Cotidianidad.....	67
2.4 Tiempo.....	83
Capítulo tres: A propósito de <i>Vista a una habitación</i>	89
3.1 Acercándonos (y alejándonos) de <i>Vista a una habitación</i>	91
3.1.1 Mi habitación y yo.....	91
3.1.2 Decisiones.....	94
3.2 <i>Vista a una habitación</i>	103
3.2.1 Bitácora.....	109
3.2.2 Especificaciones técnicas	129
Conclusión.....	131
Fuentes.....	135

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilust. 1: Mendieta, Ana. <i>Glass and Body Imprints (Vidrio sobre cuerpo)</i> 1972	20
Ilust. 2: Orlan. <i>Omnipresence-Surgery (Omnipresencia Cirugía)</i> 1993	20
Ilust. 3: Baldessari, John. <i>Trying to Fotograf a Ball so that it is in the Center of the Picture (Intento de fotografiar una pelota de forma que esté en el centro de la imagen)</i> 1972-1973.....	21
Ilust. 4: Gerz, Jochen; Shalev-Gerz Esther. <i>Harburger Mahnmal gegen Faschismus (Monumento contra el fascismo)</i> 1986-1996.....	22
Ilust. 5: Random International. <i>Rain Room (Cuarto de lluvia)</i> Instalación, 2013.....	23
Ilust. 6: Atget, Eugene. <i>Interior de la vivienda de un obrero. Rue de Romainville.</i> 1910... 33	
Ilust. 7: Atget, Eugene. <i>Interior de la vivienda del Sr. R, actor dramático. Rue Vavin.</i> 1910	33
Ilust. 8: Mollison, James. <i>Where Children Sleep. (Dónde duermen los niños)</i> Serie fotográfica. 2009-2012	34
Ilust. 9: Sosa, Antonieta. <i>Ca(s)anto.</i> Museo de Bellas Artes de Caracas, 1998.....	36
Ilust. 10: Beuys, Joseph. <i>Coyote: I like America and America likes me (Coyote: me gusta Estados Unidos y a Estados Unidos le gusto yo)</i> 1974	37
Ilust. 11: Nauman, Bruce. <i>Revolving Upside Down (Girando al revés)</i> 1969	38
Ilust. 12: Nauman, Bruce. <i>Untitled: Corridor Piece with Mirror (Sin Título: Pieza de pasillo con espejo)</i> 1970.....	39
Ilust. 13: Schneeman, Carolee. <i>Up To And Including Her Limits (Hasta incluyendo sus límites)</i> 1973	40
Ilust. 14: Burden, Chris. <i>Five-Day Locker Piece (Pieza de locker de cinco días)</i> 26 abril-30 de abril 1971	41
Ilust. 15: Berthon-Moine, Ingrid. <i>Red is The Colour (El rojo es el color)</i> Serie fotográfica. 2011	45
Ilust. 16: Ling Su, May. <i>On My Period (Con la menstruación)</i> , 2011.....	45
Ilust. 17: Kaur, Rupri. <i>Sin Título.</i> 2015	46
Ilust. 18: Pierce, Signe, Ali Coates. <i>American Reflexxx.</i> Video de YouTube, 2015	48

Ilust. 19: Ordosgoitti, Erika. <i>Desde el cauce del Guaire</i> . Fotoasalto. Fotografía de Roberto Gil, 2013.....	49
Ilust. 20: Huan, Zhang. Fotografía de la performance <i>12 Square Meters (Doce metros cuadrados)</i> 1994.....	52
Ilust. 21: Emin, Tracey. <i>My Bed. (Mi Cama)</i> 1998	53
Ilust. 22: Spina, Karolina; Torres, Diana. Fotogramas de la performance <i>Virgen Pornoterrorista</i> . 2013.....	55
Ilust. 23: Acconci, Vito. <i>Seedbed (Semillero)</i> 1971	56
Ilust. 24: Azcona, Abel. Fotografías de la performance <i>Someone Else (Alguien más)</i> 201457	
Ilust. 25: Hitchcock, Alfred. <i>Psycho. (Psicosis)</i> Fotogramas 1960.....	58
Ilust. 26: Hitchcock, Alfred. <i>Rear Window (Ventana indiscreta, 1954)</i> Fotogramas.....	60
Ilust. 27: Powell, Michael. <i>Peeping Tom (El mirón)</i> Fotogramas 1954.....	62
Ilust. 28: De Palma, Brian. <i>Body Double (Doble de cuerpo)</i> Fotogramas 1984	63
Ilust. 29: Weir, Peter. <i>The Truman Show (Una vida en directo)</i> Fotogramas. 1998.....	64
Ilust. 30: Acconci, Vito. <i>Undertone</i> . Youtube. 1972.....	65
Ilust. 31: Mesones, Gabriela. <i>Mirilla</i> . Imágenes del tercer ensayo para <i>Vista a una habitación</i> . 2015	66
Ilust. 32: Dine, Jim. Fotografía de la performance <i>Car Crash (Accidente de Automóvil)</i> 1960	70
Ilust. 33: Gilbert & George. Fotograma de <i>Gordon Makes Us Drunk (Gordon nos emborracha)</i> 1971	74
Ilust. 34: Warhol, Andy. Fotograma de <i>Blowjob</i> . 1964.....	78
Ilust. 35: Warhol, Andy. Fotograma de <i>Sleep</i> . 1963	78
Ilust. 36: Warhol Andy, Fotograma de <i>Eat</i> . 1963	78
Ilust. 37: Warhol, Andy. Fotograma de <i>Kiss</i> . 1963	78
Ilust. 38: Hsieh, Tehching. Fotografía de la performance <i>Cage Piece (Pieza de la jaula)</i> 1978-1979.....	81
Ilust. 39: Hsieh, Tehching. Fotografía de la performance <i>Outdoor Piece (Pieza exterior)</i> 1981-1982.....	82
Ilust. 40: Hsieh, Tehching; Montano, Linda. Fotografía de la performance <i>Rope Piece (Pieza de la soga)</i> 1982-1983.....	83

Ilust. 41: Burden, Chris. Fotografía de la performance <i>Bed Piece (Pieza de cama)</i> 1972...	86
Ilust. 42: Abramović, Marina. Fotografía de la performance <i>The House with the Ocean View (La casa con vista al mar)</i> , 2003.	87
Ilust. 43: Abramović, Marina; Uwe Laysiepen, Frank. Fotografía de la performance <i>Light/Dark (Luz/Oscuridad)</i> , 1977	88
Ilust. 44: Abramović, Marina; Uwe Laysiepen, Frank. Fotografía de la performance <i>Imponderabilia</i> , 1977	88
Ilust. 45: <i>Instalación de Vista a una habitación en la Plaza Caracas</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Fotografía original sin título y sin autor.....	90
Ilust. 46: <i>Cuarto en calle</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Fotografía original sin título y sin autor.	95
Ilust. 47: <i>En computadora</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015.....	97
Ilust. 48: <i>Televisor en calle</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original sin título y sin autor.	98
Ilust. 49: <i>Proyección en pared</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com	99
Ilust. 50: <i>Proyección en valla publicitaria</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com	100
Ilust. 51: <i>Televisor en vitrina</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com	101
Ilust. 52: <i>Espejo espacio público/ espacio privado</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com	102
Ilust. 53: <i>Diseño de habitación</i> . Boceto en Autocad realizado por Ernesto Medina para los propósitos de este proyecto de grado, 2015.....	106

Ilust. 54: <i>Puerta en calle</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original de Henri-Cartier Bresson	108
Ilust. 55: <i>Puerta en calle</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original Alejandro Cegarra.....	108
Ilust. 56: <i>Puerta en calle</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original Alexis Pérez-Luna	108
Ilust. 57: <i>Puerta en calle</i> . Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original Robert Frank	108
Ilust. 58: <i>Fotogramas del ensayo dos</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	111
Ilust. 59: <i>Fotograma del ensayo dos</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	111
Ilust. 60: <i>La habitación: día uno ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	114
Ilust. 61: <i>La vista: día uno ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones para los propósitos de este trabajo de grado	115
Ilust. 62: <i>El sol: día dos ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	117
Ilust. 63: <i>Cuerpo: día tres ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	118
Ilust. 64: <i>Higiene: día tres ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	118
Ilust. 65: <i>Blanco y luz: día cuatro ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	119
Ilust. 66: <i>Agua: día cinco ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	120
Ilust. 67: <i>Comida a lo lejos: día cinco ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado	121
Ilust. 68: <i>Casa: día seis ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	123

Ilust. 69: <i>Ropa: día seis ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	123
Ilust. 70: <i>Descanso: día siete ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	125
Ilust. 71: <i>Huella: día siete ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	126
Ilust. 72: <i>La habitación: día ocho ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	126
Ilust. 73: <i>Rostro: día ocho ensayo tres</i> . Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.....	127
Ilust. 74: Imagen referencial de cámara recomendada.	129
Ilust. 75: <i>Vista exterior instalación</i> . Boceto en Autocad realizado por Ernesto Medina a propósito de este proyecto de grado.	130
Ilust. 76: <i>Vista interior instalación</i> . Boceto en Autocad realizado por Ernesto Medina a propósito de este proyecto de grado.	130

RESUMEN

En *Una habitación propia* de la autora inglesa Virginia Woolf encontramos inspiración para una performance que titulamos *Vista a una habitación*. La autora parte de la premisa de que una mujer necesita una habitación propia y el equivalente de un sueldo mínimo para poder embarcarse en la creación artística. A partir de una interpretación de esta premisa, utilizamos la imagen indivisa de una mujer en su habitación para estudiar la situación histórica de la mujer en la sociedad y su relación con los espacios en que nos desenvolvemos, para posteriormente intentar traducir nuestras reflexiones en una pieza de performance.

El análisis del ensayo *Una habitación propia* contiene tres conceptos fundamentales para la realización de *Vista a una habitación*: el espacio, la cotidianidad y el tiempo. Estos ayudan a descomponer las ideas planteadas por Woolf y enfrentarlas con los intereses del proceso creativo para la realización de la obra. Cada concepto se aborda como un elemento interpretativo, desarrollado y ejemplificado a través de distintas propuestas teóricas y referencias artísticas que dan pie a la creación de un contexto lo suficientemente fértil para la creación de una obra de arte. El espacio se estudia para responder cuestionamientos acerca de la relación histórica de la mujer y la habitación, y de la relación entre el intérprete y el espacio que enmarcan las acciones realizadas. La cotidianidad se estudia a partir de un interés por encontrar contenidos humanos en el arte que se relacionen directamente con la vida. El tiempo se aborda como un elemento para el desarrollo de la experiencia del intérprete en el espacio y del retrato de la cotidianidad, también como un elemento mutable que ayuda a la exploración interna y externa durante la realización de la performance.

Se establece un registro detallado del proceso de creación y diseño de la obra *Vista a una habitación*, resultado del estudio teórico realizado. Este registro se expone a través de una narrativa personal, una mirada a las habitaciones propias, extractos de diarios, bocetos de las distintas posibilidades de la pieza y registro escrito y fotográfico de los ensayos realizados. También se incluye un anexo de video que se asemeja a nuestros intereses conceptuales y estéticos para *Vista a una habitación*.

Palabras claves: *performance, instalación, arte conceptual, arte contemporáneo, proceso creativo, creación, realización, Virginia Woolf, Una habitación propia, espacio, tiempo, cotidianidad, arte, vida, espacio público, espacio privado, habitación, intimidad, exhibición, voyeurismo, encierro, diario de artista.*

INTRODUCCIÓN

En la habitación acontece la mitad de nuestra vida. El nacimiento, los sueños, los desvelos, el amor, el silencio, la enfermedad, la muerte, la tristeza, la lectura, el estudio, la creación artística, la meditación, la exploración de uno mismo y la búsqueda de Dios se deslizan por esas cuatro paredes que garantizan privacidad y refugio. Virginia Woolf plantea que para que una mujer pueda escribir literatura, necesita contar con quinientas libras al año y con una habitación que le permita trabajar sin interrupciones. Esta premisa fue el punto de partida para la interpretación de *Una habitación propia* (*A Room of One's Own*, 1929) y la conceptualización de un performance basado en dicho ensayo. El resultado final consistiría en una cabina ubicada en el espacio público, a través de la cual el espectador podría ver por una semana seguida, y a cualquier hora del día o la noche, a la intérprete aislada en una habitación. *Vista a una habitación* es una obra que se enfoca en el análisis del espacio, en la relación del arte y la vida y en el uso extendido del tiempo como un elemento inherente para la contemplación y la participación en la vida y el arte.

La imagen indivisa de una mujer en su habitación generó problemáticas que se mantuvieron presentes a lo largo de todo el proceso de creación: ¿Cuál es la relación de la mujer y su habitación? ¿Cuál ha sido la historia de su entrada a y su salida de la alcoba? ¿Cuál es la relación de la habitación con la identidad? ¿Cuál es la relación de estos espacios con el poder? ¿Cuál es la relación de estos espacios con la creatividad? ¿Cómo es la vida en una habitación? ¿Qué esconden esas cuatro paredes y esa puerta cerrada? ¿Podemos entrometernos en una habitación ajena? ¿En qué consistiría un retrato de la cotidianidad de la habitación? ¿Puede la cotidianidad establecerse como discurso artístico? ¿Cuál es el rol del espectador en dicha intromisión? ¿Cuál es la postura del espectador al enfrentarse al aburrimiento de la cotidianidad? ¿Cuánto tiempo le dedicaría el espectador a dicha intromisión?

Empezamos a hurgar en distintos escritos y teorías de la performance¹, con el fin de crear una obra que reflejara dichas inquietudes. Es por esto que el proyecto responde a una metodología basada íntegramente en el proceso de creación de la obra: el objetivo de la investigación realizada es la generación de un contexto fértil para la creación de la performance *Vista a una habitación*. Nos valimos de referencias teóricas, históricas, cinematográficas, plásticas, fotográficas, escénicas, de arte de acción, extractos de diarios personales, comentarios y noticias en las redes sociales, videos de YouTube, conferencias, bocetos, ilustraciones y collages de las diferentes versiones de *Vista a una habitación*, ensayos y bitácora de artista para establecer un panorama que nos otorgara la información necesaria para la creación de una obra de arte. Este interés nace de un cuestionamiento personal y bastante común entre los estudiantes de la Escuela de Artes: ¿Cómo podemos utilizar herramientas académicas de análisis e interpretación para la exploración artística personal?

En el primer capítulo iniciamos la investigación con una aproximación teórica al ensayo *Una habitación propia*. Primeramente, nos enfocamos en estudiar la premisa materialista de la autora: la conciencia y el pensamiento como consecuencia directa de la materia. Estos cuestionamientos nos remitieron automáticamente a la relación de la mujer con las comodidades materiales, su relación con el dinero, con el trabajo, con los espacios que posee y deja de poseer y con los espacios a los que su género la ha limitado. La pobreza de la mujer –tanto intelectual como material– es una preocupación constante en el ensayo de Woolf.

Estas reflexiones nos remiten a estudiar un poco los discursos y logros de distintos movimientos feministas de la época con respecto a los temas elegidos por Woolf: la lucha por la introducción de la mujer en el sistema educativo, la fundación de colegios universitarios para mujeres, el derecho al voto, el derecho a ser dueñas de sus propios bienes, la introducción de la mujer en el sistema laboral. La aproximación a estos logros y el estudio de la dinámica de diferentes discursos feministas resultaron en nuevos cuestionamientos acerca del rol de la mujer y la jerarquía social sobre la base del género.

¹ Debido a que performance es un término anglosajón y es traducido tanto con el género femenino como con el masculino, nos tomamos la libertad de usar ambos para los propósitos de este trabajo. Sin embargo, la tendencia es hacia el uso femenino del término: la performance.

Con la intención de otorgarle a *Una habitación propia* una lectura más contemporánea recurrimos los ensayos “*Un cuarto propio conectado: Feminismo y creación desde la esfera público-privada online*” (2010) de Remedios Zafra y “*Aproximaciones postmodernas y posestructuralistas a Virginia Woolf*” (“*Postmodern and Poststructural Approaches to Virginia Woolf*”, 2007) de Pamela L. Caughie donde nos topamos con referencias a Elaine Showalter y Ferdinand de Saussure. Estas ayudaron en el análisis de *Una habitación propia* y en su posible interpretación para *Vista a una habitación*. La importancia del referente y del contexto hacen que podamos estudiar la habitación como una estructura nuclear, una célula en un aparato multicelular. Con estas reflexiones nos acercamos a la habitación no como una isla, sino como un espacio privado cuyo funcionamiento gira en torno a la vida y los ideales públicos, una noción que también es analizada a la hora de estudiar la relación de la mujer con la habitación, un espacio feminizado gracias al recibimiento negativo de la mujer en el espacio público.

Intuitivamente hurgamos en escritos acerca del arte de acción, debido a su perseverante estudio de la interioridad como subjetividad y de las regulaciones de la sociedad: el performance art se convirtió en el lenguaje ideal para responder cuestionamientos de carácter social. Para el estudio de la performance nos valimos de una selección de autores claves dentro del universo teórico que se enfoca en dicha forma de expresión artística. Se consultaron textos relacionados con teoría, historia y estética del performance que han pretendido no solo conceptualizarlo, sino romper y ampliar sus barreras para establecerlo como uno de los lenguajes universales en la sociedad y el arte contemporáneos. Entre dichos textos se pueden mencionar *Diccionario de Semiología teatral (Dictionnaire du Theatre, 1987)* de Patrice Pavis, donde encontramos una sencilla conceptualización del arte de acción; *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente (Performance Art: From Futurism to Present, 1979)* de Rosalee Goldberg, quien realiza un paneo histórico y crítico acerca de la evolución de la performance; *Teoría del performance (Theory of Performance, 1988)* de Richard Schechner, donde se realiza un detallado análisis de la performance como expresión cultural y social y como un elemento inherente a la formación de nuestras múltiples identidades. El ensayo de Schechner se convirtió en una referencia persistente, ya que la intención de *Vista a una habitación* es difuminar las fronteras de la vida y el arte; y

mostrar la identidad personal como resultado cultural, como un detonante inseparable del lenguaje artístico contemporáneo.

También utilizamos la plantilla de análisis planteada por Schechner para establecer una estructura y un análisis del performance *Vista a una habitación*. Estas son cuatro cualidades que comparten entre sí todas las actividades del performance (deporte, ritual, teatro, juego): 1. Reglas. 2. Orden especial del tiempo. 3. Valoración especial adjudicada a objetos. 4. No productividad en términos de bienes. Utilizamos esta plantilla de análisis para intentar establecer una estructura general de la performance, pero principalmente la utilizamos para estructurar todas las ideas que nacieron de la interpretación del ensayo *Una habitación propia* e introducirlas en la creación de una obra que respondiera al lenguaje de la performance. Nos interesa más esclarecer por qué *Vista a una habitación* es una pieza catalogada como performance que ahondar en las inabarcables estructuras del performance universal. Es por esto que aunque no nos remitimos detalladamente a la obra de mi autoría hasta el capítulo tres, hacemos alusión a ella a lo largo de los tres capítulos del trabajo. En este caso específico, era indispensable introducir elementos propios de *Vista a una habitación* en la plantilla de análisis propuesta por Schechner ya que no podíamos separar el estudio de la performance a los intereses de *Vista a una habitación*.

Usamos ciertas referencias artísticas tales como Orlan (1947-), Ana Mendieta (1948-1985); John Baldessari (1931-) y Jochen Gerz (1940-) para acercarnos al performance art y a sus variadas formas de representación. Nos enfocamos en la búsqueda de piezas que dialoguen con el hecho del registro, de la petrificación de la obra, a partir de un lenguaje que suele sacar provecho de su cualidad de arte vivo. Se hizo necesario este enfoque ya que la idea es retratar la intimidad a partir de una estadía en una habitación totalmente aislada del mundo exterior. ¿Cómo introducir a un espectador en una pieza que depende de la privacidad e intimidad del intérprete? ¿Es efectivo que el espectador se enfrente a un registro de la estadía en la habitación y no a la acción viva frente a él? Analizamos distintas obras experimentadas a través del registro de la experiencia a la que se somete el intérprete, y que resultan indispensables para una teoría que responda a los intereses de la pieza *Vista a una habitación*.

El segundo capítulo se estructura a partir de tres grandes temas percibidos en las anotaciones de la primera aproximación al texto, los mismos tres conceptos estructurales y estéticos fundamentales para la realización del performance *Vista a una habitación*: espacio, cotidianidad y tiempo. Funcionaron como partida para el proceso de reflexión en la elaboración del performance, y a su vez como puntos de unión entre la performance realizada y el ensayo de Woolf. Fueron trabajados de forma que se complementaran, que funcionaran como un sistema de conocimiento para la creación de *Vista a una habitación*. Precisamente por esto no es extraño encontrar obras de habitaciones en el segmento dedicado a estudiar el tiempo y performances de duración en el segmento dedicado al estudio del espacio.

Como mencionamos anteriormente, la primera imagen que llamó la atención para la idea del performance fue la de una mujer en su habitación. Esta noción es presentada directamente en *Una habitación propia*, a través de la premisa de que una mujer necesita una habitación propia y quinientas libras al año para poder escribir literatura. Woolf justifica la necesidad de una habitación propia reflexionando sobre el rol de la mujer en un mundo público que se esfuerza por decretar su inferioridad física, mental y espiritual. *Historia de las alcobas (Histoire de chambres, 2009)*, la magistral investigación de la historiadora cultural francesa Michelle Perrot (1928-), permitió ahondar en las implicaciones históricas y simbólicas de la habitación, su relación con la femineidad, su delimitación como un garante de la intimidad, privacidad, libertad e independencia; y la feminización de lo doméstico como perpetuador de la separación de la mujer y la vida pública. Esto hizo que el primer interés en la lectura del ensayo fuera la conjugación de distintos espacios y el estudio del significante de dichos espacios de acción, siendo estos el espacio público y el espacio privado. En *Una habitación propia* se desarrolla un paralelismo entre el espacio literal y figurativo. Por ende, en *Vista a una habitación* el espacio no es un simple medio para la exposición del performance, sino un elemento inherente a la experiencia interior. Los espacios de acción se convierten en el centro de la narrativa de *Vista a una habitación*, y por ende en uno de los conceptos más importantes en la elaboración del performance.

Hacemos uso de dos series fotográficas que trabajan con la noción de la habitación como una extensión de la identidad y de la personalidad humana: *Interiores (Intérieurs, 1910)* de

Eugène Atget y *Donde duermen los niños* (*Where The Children Sleep*, 2014) del fotógrafo keniano James Mollison. Sin embargo, esta no era la relación entre el intérprete y el espacio en *Vista a una habitación*. Interesaba más exponer al intérprete a un espacio vacío, carente de la huella de su habitante, y enfocar el abanico de acciones que se pueden desarrollar en esta delimitación espacial desnuda de personalidad. En este aspecto, interesaron más obras como *Sin Título: Pieza de pasillo con espejo* (*Untitled: Corridor Piece with Mirror*, 1970) del performer Bruce Nauman, en donde la misma estructura y los cambios de presión de la misma llevan al espectador a expandir su consciencia corporal y mental; *Revolving Upside Down* (*Girando al revés*, 1969) del mismo artista, en donde este utiliza la imagen invertida para distorsionar la vista del autor; *Coyote: me gusta Estados Unidos y a Estados Unidos le gusto yo* (*I like America and America likes me*, 1974) de Joseph Beuys, donde el artista se encerró en una habitación con un coyote salvaje y *Hasta incluyendo sus límites* (*Up To And Including Her Limits*, 1973) de Carolee Schneeman, donde la artista plástico hace una ritualización del acto de pintar utilizando dos paredes y una soga de la cual se guinda.

Como ya se aclaró, no se abordó la habitación como si de una isla se tratara, por lo que se hizo indispensable analizar también el rol del espacio público con respecto a la habitación. Si el espacio privado funciona como la extensión de nuestra identidad y el espacio público funciona como una extensión de la ideología estatal, ¿Cómo podemos establecer un diálogo entre ambas esferas? Es por esto que estudiamos obras que introduzcan acciones correspondientes al espacio privado en el público. Resultaron interesantes la obra *Semillero* (*Seedbed*, 1971) de Vito Acconci, *Alguien más* (*Someone Else*, 2015) de Abel Azcona, *Virgen pornoterrorista* (2013) del movimiento catalán Pornoterrorismo; al igual que las fotografías censuradas en las redes sociales de Rupī Kaur. De la misma forma, estudiamos la obra *Doce metros cuadrados* (*12 Square Meters*, 1994) de Zhang Huan, donde el artista hace uso del espacio público para hablar de experiencias muy personales, producto del funcionamiento social de una China rebosante de miseria; y de la obra basada en el desnudo de Érika Ordosgoitti en las calles de Caracas.

A partir de los distintos análisis de este coloquio entre el espacio público y el privado, nos aproximamos también al estudio de la mirada humana –la del espectador y la del intérprete– como un elemento fundamental para la creación de la obra. En *Vista a una habitación*, nos enfocamos no solo en las acciones del intérprete, a través de su reclusión

voluntaria, sino también en la acción del espectador, quien investiga la obra hasta encontrar un pequeño hoyuelo, una mirilla a un mundo interior. Esta acción del espectador fue fundamental para la conceptualización y el diseño de la obra *Vista a una habitación*, ya que queríamos que la invasión a la privacidad fuera decisión y acción del espectador. Exploramos esta cualidad voyeurista de la relación entre el espectador y el arte, y utilizamos referencias cinematográficas para estudiar el retrato que se hace de la acción voyeurista y de la intromisión en una cotidianidad ajena. Utilizamos como referencia las películas *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) de Alfred Hitchcock, *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell, *El voyeur* (*L'uomo che guarda*, 1994) de Tinto Brass, *Doble cuerpo* (*Body Double*, 1984) de Brian de Palma, *Una vida en directo* (*The Truman Show*, 1998) de Peter Weir y la obra *Undertone* (1972) de Vito Acconci.

La relación entre los espacios y la consciencia de que hay acciones propias en cada una de estas esferas hizo que interesara también la relación entre vida y arte: ¿Qué acciones propias de la habitación queremos retratar? ¿Qué contenidos humanos le dan forma a la expresión artística? ¿Qué acciones pueden ser consideradas como artísticas? La cotidianidad es otro de los ejes del ensayo *Una habitación propia* y un esqueleto narrativo en la obra de Woolf, a partir de su interés en la realización de un retrato del día a día y de una reinterpretación del acontecer histórico. En *Una habitación propia*, Woolf hace un paneo histórico —a través del ensayo y la ficción— acerca de la cotidianidad de la mujer, de su noción de intimidad, de la conexión entre esta cotidianidad y la expresión artística y de la postura que mantenemos a partir de los ojos de quienes nos rodean. Esta conjugación entre la búsqueda de la intimidad y la visión externa que se tiene de nosotros es posiblemente uno de los más constantes cuestionamientos de nuestra identidad. Ya que es una problemática tan recurrente en nuestra mente, puede visibilizarse en nuestro comportamiento y preocupaciones, y en nuestras acciones enmarcadas por la cotidianidad.

Aunque podemos plantear cierta distancia entre la vida y el arte —del arte como una superación de la vida— ciertos artistas se han embarcado en la búsqueda de la representación de la vida misma como una forma de diluir las fronteras entre la acción artística y la cotidianidad. Encontramos inspiración la obra de artistas como Gilbert & George (Gilbert Proesch, 1943-; George Passmore, 1942-), los performances de un año de duración del artista chino Tehching Hsieh (1950) y la filmografía de Andy Warhol (1928-1987). Estas

referencias nos ayudaron a establecer la narrativa de *Vista a habitación*, y a analizar qué tipo de acciones serán retratadas en la habitación. Si no somos los mismos en la esfera pública que en la privada, ¿en qué consiste un retrato de quiénes somos en la intimidad?

Al tener un interés por mostrar la cotidianidad de la habitación se plantean acciones como dormir, despertar, bañarse, vestirse, comer, etc. Hay que establecer un tiempo en el que estas acciones sucedan, así como un parámetro para mostrarlas con un ritmo y una estética consecuentes. Para el estudio del tiempo encontramos inspiración en la forma que tiene Woolf de trabajar el tiempo tanto en el ensayo *Una habitación propia* como en otras de sus obras, a partir de un acercamiento a la temporalidad de la mente, también como una inspiración en distintos performances de duración. En el ensayo “*El concepto del tiempo en las novelas de Virginia Woolf*” (“*The Concept of Time in Virginia Woolf’s Novels*”, 1969) de Kelly Egan pudimos aproximarnos a un análisis histórico del tratado del tiempo en la literatura y las innovaciones del modernismo en este campo. Quisimos que *Vista a una habitación* tuviera una duración de siete días seguidos, para poder explorar la relación entre el intérprete y el espacio a través del tiempo. Interesó particularmente trabajar con la noción de dos temporalidades separadas que se encuentran a través de *Vista a una habitación*: el tiempo del espacio público –acelerado, productivo y constantemente cronometrado– y el tiempo de la habitación, que no se debe a relojes ni a obligaciones, y que responde a una temporalidad más individual y sensorial. Esto hizo que la yuxtaposición de la esfera pública y privada no se limitara al campo del espacio habitable, sino que se trasladara también al campo temporal: el retrato de la unión de dos formas radicalmente distintas de experimentar el paso del tiempo.

Finalmente, el capítulo tres responde a una narrativa más personal, que nace a partir de las reflexiones teóricas y artísticas estudiadas en el primer y segundo capítulo, que resultan en un registro del proceso de decisiones del diseño y la estructuración de la obra *Vista a una habitación*. La particularidad del modo de registro es que pertenece a un género específico: el diario. Por lo tanto, hacemos uso de la primera persona del singular a lo largo del acercamiento a la idea de lo que significa tener una habitación propia y a las decisiones, ilustraciones y bocetos que fueron realizados para el diseño de la obra.

Vista a una habitación es una instalación que dividimos en dos fases: la primera fase corresponde al performance realizado en la habitación; y la segunda, a la exhibición de la intimidad en un espacio público. El resultado final es una propuesta de forma casi escultórica, a través de una instalación ubicada en las calles de Caracas. Dicha instalación estaría compuesta por una cabina, cuya cara principal es una puerta con una mirilla, a través de la cual se puede ver un registro, sin modificaciones o ediciones, del intérprete en su habitación propia por un período de siete días, 168 horas ininterrumpidas. La obra busca convertirse en un pequeño paréntesis en la normalidad de un espacio público, de la calle, a través del cual se podría acceder sin problema alguno a la intimidad de una habitación privada. Es importante resaltar que el trabajo consiste en la elaboración de una proposición dentro del arte de la performance, más que en su realización, que incluiría el encuentro con el otro.

Para establecer diferencias claras entre la experiencia en la habitación y la experiencia en el espacio público establecimos reglas concretas para la semana que debíamos pasar aislados en la habitación. No podíamos leer, escuchar música, ver películas o televisión, tener contacto con el mundo exterior, escribir, dibujar, usar internet, comer comida cocida o procesada y tener reloj. Para explorar las implicaciones de esta experiencia realizamos un ensayo de una semana donde nos mantuvimos aislados totalmente en la habitación. Cumplimos todas las reglas por cinco días, a excepción de escribir y tomar fotografías, ya que queríamos llevar un registro de lo ocurrido. Los últimos dos días del ensayo introdujimos actividades como leer, ver películas, escuchar música y comer comida cocinada, para explorar y registrar la respuesta que tendríamos en estas actividades después de cinco días de aislamiento total.

También contamos con un registro de video para los siete días del ensayo, que sirvió como un acercamiento para analizar la experiencia del ensayo como imagen, para observar las acciones llevadas a cabo en la habitación y para acercarnos también a lo que podría ser la experiencia del espectador al contemplar una obra que trabaje con el tiempo en una forma pura.

Todas las habitaciones de mi vida
 Me habrán estrangulado con sus muros
 Aquí los murmullos se ahogan
 Los gritos se rompen

Aquellas en las que viví solo
 Con grandes pasos vacíos
 Aquellas que guardaban sus espectros antiguos
 Las habitaciones de indiferencia

Las habitaciones de la fiebre y aquella que
 Yo había instalado para morir ahí fríamente
 El placer alquilado. Las noches extranjeras

Hay habitaciones más hermosas que heridas
 Hay habitaciones que les parecerán banales
 Hay habitaciones de súplicas
 Habitaciones de luz baja
 Habitaciones dispuestas para todo salvo para la felicidad
 Hay habitaciones para mí de mi sangre para siempre
 Salpicadas

Todas las habitaciones llega un día en que el hombre
 Se despelleja vivo ahí
 En que cae de rodillas que pide piedad
 Que balbucea y se vuelca como un vaso
 Y sufre el suplicio espantoso del tiempo
 Derviche lento es redondo el tiempo que gira sobre sí mismo
 Que mira con un ojo circular
 El descuartizamiento de su destino
 Y el pequeño ruido de angustia antes de las
 Horas de las medias horas
 Nunca sé si eso va a sonar mi muerte
 Todas las habitaciones son habitaciones de justicia
 Aquí conozco mi medida y el espejo
 No me perdona

Todas las habitaciones cuando al fin me duermo
 Han lanzado sobre mí el castigo de los sueños
 Porque no sé de los dos el peor soñar o vivir

Todas las habitaciones de mi vida (1969), Louis Aragon

CAPÍTULO UNO: APROXIMACIONES

1.1 *UNA HABITACIÓN PROPIA Y EL NACIMIENTO DE UNA IDEA*

Una habitación propia (*A Room of One's Own*, 1928) es un ensayo publicado por primera vez el 24 de octubre del año 1929. Un año antes, en octubre de 1928, Virginia Woolf dictaba las dos conferencias posteriormente extendidas para su publicación, en torno a la temática de las mujeres y la ficción, en Newnham College y Girton College, dos de los primeros colegios universitarios de mujeres en la Universidad de Cambridge.² Además de ser considerado como uno de los ensayos feministas más importantes del modernismo³, es también la contribución más importante de la autora en el campo de la crítica y teoría literaria. Es un ensayo citado en muchos trabajos preocupados con temas de género, sexualidad, materialismo, patriarcado, historia de la emancipación de la mujer, androginia, subjetividad, historia de la literatura, femineidad, canon literario, educación, cuerpo, raza y clase social.

Virginia Woolf nace en el año 1882, el mismo año de la muerte de Charles Darwin (1809-1882), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y del inicio de movimientos revolucionarios en las zonas industriales de Bohemia, Hungría, Austria y Alemania. El contexto político, económico y cultural que sirvió de ambiente en la vida de Woolf estuvo marcado por la Guerra de los Boer (1899-1902); manifestaciones a favor del voto femenino; la evolución gradual entre 1892 y 1895 del método de asociación libre de Sigmund Freud y otros investigadores; la muerte de Friederich Nietzsche en Weimar (1900); La Home Rule de Irlanda –que dotaba a Irlanda de cierta autonomía dentro del estado Británico–; La Revolución bolchevique (1917) y la consecuente ejecución del Zar al año siguiente; el establecimiento del Estado libre irlandés (1922); la Marcha sobre Roma (1922) es decir, el fin del sistema parlamentario y el inicio del régimen fascista en Italia; el fin de la Guerra

² En 1868 el Comité de Exámenes Locales da por primera vez permiso a las mujeres a presentar las pruebas de admisión. Sin embargo, para que se viera un cambio tangible dentro de la Universidad de Cambridge se debe esperar a la fundación de Girton College (1869) y Newnham College (1872) donde las primeras egresadas toman el papel de profesoras en la institución.

³ Que no debe confundirse con el modernismo latinoamericano, de un ideal esteticista puro y exótico y cuyo representante por excelencia es el poeta nicaragüense Rubén Darío.

Civil Rusa y el establecimiento de la Unión Soviética liderada por Vladímir Lenin (1923); el primer período gubernamental del partido de centro-izquierda Laborista en Inglaterra (1924), posterior a su rechazo de afiliación con el Partido Comunista de la Gran Bretaña (1922); la Huelga General del Reino Unido (1926), en contra de la reducción de sueldo de los trabajadores mineros, industriales y de transporte; el Crac del 29 en Estados Unidos y su consecuente Gran Depresión (1929); la formación del Nuevo Gobierno Nacional en Alemania liderado por Adolph Hitler, como consecuencia del incendio del Reichstag (1933); la Crisis por la abdicación de Eduardo VIII en Inglaterra, rey de tendencia centro-izquierda⁴ (1936); Guerra Civil española (1936); bombardeo de Guernica (1937); la noche de los cristales rotos (1938); el inicio de la Segunda Guerra Mundial (1939) y el Blitz en Londres (1940). Virginia Woolf muere por su propia voluntad a la edad de cincuenta y ocho años el 28 de marzo de 1941, antes del fin de la II Guerra Mundial, de la exposición de los campos de concentración y del inicio de la Guerra Fría.⁵

Fue contemporánea de James Joyce (1882-1941), D.H Lawrence (1885-1930), T.S Elliot (1888-1965), Somerset Maughan (1874-1965), Elizabeth Bowen (1899-1973), E.M Forster (1879-1970), Aldous Huxley (1894-1963), H.G Wells (1866-1946), Mary Butts (1890-1937), Radclyffe Hall (1880-1943), Dorothy Richardson (1873-1957), Edith Sitwell (1887-1964) y Mina Loy (1882-1966). Algunos de ellos fueron invitados al Círculo de Bloomsbury, integrado por Virginia Woolf, su esposo Leonard Woolf (1880-1969), Bertrand Russell (1872-1970), Ludwig Wittgstein (1889-1951), Roger Fry (1866-1934), Clive Bell (1881-1964), John Maynard Keynes (1883-1946), Arthur Waley (1889-1966), Gerald Brenan (1894-1987), Lytton Strachey (1880-1932), Katherine Mansfield (1888-1923), Dora Carrington (1893-1932), Desmond MacCarthy (1877-1952); la hermana de Woolf, Vanessa Bell (1879-196) y Duncan Grant (1885-1978).

En *Una habitación propia* se funden varios temas a partir de la premisa de que una mujer necesita una habitación propia y quinientas libras al año para poder escribir literatura; idea que traduce la necesidad del género femenino de tener un espacio privado e independiente para fundar las bases de su trabajo profesional. A partir de esta idea nacen una serie de

⁴ Aunque algunos afirmen que tanto él como su esposa Wallis Simpson eran activamente filonazis.

⁵ Lee, Hermione. *Virginia Woolf's Nose: Essays on Biography*. Pág 34

reflexiones en torno a la creatividad femenina, su presencia en la historia y en la literatura, las posibilidades de su mente, su posición social y económica.

La premisa materialista de Woolf trabaja con la noción de la conciencia y el pensamiento como consecuencia directa de la materia dentro de un sistema cultural. Desde la revolución industrial parecíamos estar sumergidos en tiempos de una muy clara dependencia entre lo social, lo espiritual, lo artístico y lo económico. La cultura moderna pareciera encontrar su punto de encuentro en el dinero y el provecho, por lo que no tarda en convertirse en una cultura de privilegios y de abusos. Esta profunda relación entre lo material, lo intelectual y lo espiritual toma forma en *Una habitación propia* con la imagen de una mujer en su alcoba. La necesidad de un espacio privado es consecuencia directa de la posición de la mujer en la sociedad, y por lo tanto, en el espacio público. Fue esta imagen y las reflexiones a las que ella dio lugar lo que se convirtió en punto de partida para la elaboración de la performance *Vista a una habitación*.

Woolf trabaja mediante un hilo de reflexión en torno a la pobreza material, espiritual e intelectual de las mujeres. La autora se vale del personaje de Mary Seton, quien trabaja arduamente y en condiciones deplorables en la recaudación de fondos destinados a becas para la educación universitaria de mujeres. El monto recolectado es prácticamente insignificante comparado con la ayuda que generalmente reciben los programas de becas en universidades de hombres. Además, las condiciones laborales no le permitían al equipo de Seton ni siquiera una habitación para cada una. Woolf se pregunta entonces: “¿Por qué los hombres bebían vino y las mujeres agua? ¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre?”⁶

Quizá la más conocida contribución de Woolf en *Una habitación propia* es la breve biografía de Judith Shakespeare, la hermana ficticia y maravillosamente dotada de William Shakespeare, quien también es invisible. Woolf narra la historia de una mujer que nació con el mismo intelecto que su hermano y que se vio condenada a crecer en un panorama infértil debido a la única razón de su género. Mientras su hermano disfrutaba de la más estimulante educación –donde aprendía latín y leía a Virgilio, Ovidio y Horacio, al igual que aprendía los elementos de la gramática y la lógica–, ella estaba obligada a coser y vigilar el asado y

⁶ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 21

se le aconsejaba no perder su tiempo con libros y papeles. Mientras su hermano se iba de la casa en busca de una habitación propia, Judith peleaba con su padre debido a sus planes de casarla con un odioso comerciante, con quien tendría su única oportunidad de fundar un hogar. Mientras su hermano adquiría experiencia, ejercitaba su ingenio en las calles y mostraba su exitoso trabajo que lo llevó hasta el palacio de la Reina, Judith huía de una casa que no comprendía su desobediencia, para posteriormente ver cómo se cerraban en su cara las puertas de todos los teatros en los que buscaba trabajo, mientras los hombres se reían de ella. Judith se suicida una noche de invierno, poco después de quedar embarazada de un apasionado poeta que se apiadó de ella. Su cuerpo yace en una encrucijada, ahora convertida en una parada de autobuses. Es una historia, para muchas, afortunadamente lejana, pero que sigue siendo una realidad para otras. También es la historia de la herencia de las mujeres: es esta, en parte, la razón por la que Mary Seton tampoco consigue habitación cuatro siglos después.

Para contextualizar el discurso feminista en el año 1928 con respecto a los temas elegidos por Woolf —derechos políticos, educación, accesibilidad a una propiedad y actividad laboral— podemos citar las mismas referencias dadas por la autora:

Desde el año 1866 han funcionado en Inglaterra como mínimo dos colegios universitarios de mujeres; a partir del año 1880 la ley ha autorizado a las mujeres casadas a ser dueñas de sus propios bienes y en el año 1919 —es decir, hace ya nueve largos años— se le concedió el voto a la mujer. Os recordaré también que pronto hará diez años que la mayoría de las profesiones os están permitidas.⁷

Woolf también hace referencia a la escritora y dramaturga inglesa Aphra Behn (1640-1689), considerada la primera escritora profesional de la historia inglesa. Según Woolf, todas debemos dejar flores en la tumba de Behn en la Abadía de Westminster, “porque fue ella quien conquistó para ellas el derecho de decir lo que les parezca. Es gracias a ella (...) que no resulta del todo absurdo que yo os diga esta tarde: Ganad quinientas libras al año con vuestra inteligencia.”⁸

⁷ *Ob.cit.* Pág. 81.

⁸ *Ibidem.* Pág 49.

La primera ola del feminismo ofreció cambios sociales, legales y políticos: en 1792 Mary Wollstonecraft (1759-1797) publicó *“Vindicación de los derechos de la mujer”* (*“A Vindication of the Rights of Woman”*), en respuesta a los políticos del siglo XVIII que no deseaban introducir a la mujer en el sistema educativo. De 1860 a 1869 Josephine Butler (1828-1906) se había embarcado en largas campañas por el derecho de la mujer a la educación y a favor de regulaciones contra el tráfico de mujeres y niños para la explotación sexual. Además luchó a favor de una nueva legalidad con respecto a la prostitución. En Inglaterra la “Unión Social y Política de Mujeres”, liderada por Emmeline Pankhurst (1858-1928), le concede el voto en 1919 a las mujeres mayores de 30 años y poseedoras de una casa. En 1928 la edad de votar se equipara a la de los hombres. Esto quiere decir que la relación feminismo-clase social estaba ya siendo analizada y expuesta por activistas de la época.

Sojourner Truth fue abolicionista y activista por los derechos de las mujeres de Nueva York, además de ser una apasionada oradora y la primera persona negra en ganar una demanda en contra de un blanco. En 1851 pronuncia su conmovedor discurso *“¿Acaso no soy una mujer?”* en una conferencia de mujeres en Akron, Ohio, sobre la incompatibilidad entre el modelo de mujer propuesto por las feministas blancas de clase alta y las mujeres de clase obrera. Es un recordatorio de cómo el discurso feminista estaba inclinado a abordar problemáticas y preocupaciones propias de la mujer blanca de clase media.

Los caballeros dicen que las mujeres necesitan ayuda para subir a las carretas y para pasar sobre los huecos en la calle y que deben tener el mejor puesto en todas partes. ¡Pero a mí nadie nunca me ha ayudado a subir a las carretas o a saltar charcos de lodo o me ha dado el mejor puesto! Y ¿Acaso no soy una mujer? ¡Mírenme! ¡Miren mis brazos! ¡He arado y sembrado, y trabajado en los establos y ningún hombre lo hizo nunca mejor que yo! Y ¿Acaso no soy una mujer? Puedo trabajar y comer tanto como un hombre si es que consigo alimento ¡y puedo aguantar el latigazo también! Y ¿Acaso no soy una mujer? Parí trece hijos y vi como todos fueron vendidos como esclavos, cuando lloré junto a las penas de mi madre nadie, excepto Jesucristo, me escuchó y ¿Acaso no soy una mujer?⁹

⁹ Truth, Sojourner, *“¿Acaso no soy una mujer?”*. Constitución Web Chile.

El discurso feminista mundial ha estado marcado por una clara preocupación de clase social, un importante reconocimiento a los privilegios de clase y raza en diferentes sociedades. Sin embargo, hoy en día se sigue reprochando lo mismo que criticaba Sojourner Truth hace ciento sesenta y cuatro años: el discurso feminista solo contempla las preocupaciones de la clase media y blanca; la clase baja sigue sin ser escuchada. *Una habitación propia* es un ensayo muchas veces acusado de tener una visión burguesa con respecto al tema de la mujer, la clase social y el rol de la misma en la esfera pública. Se puede entender que Woolf no le tiene fe a las posibilidades intelectuales y espirituales de quienes no cuentan con una habitación propia. Sin embargo, Woolf justifica su premisa a través de la idea de que hay cierto estado mental necesario para la creación, y que dicho estado mental está favorecido por este privilegio social.

[La historia de Judith] vendría a ser, creo, la historia de una mujer que en la época de Shakespeare hubiera tenido el genio de Shakespeare. Pero por mi parte estoy de acuerdo con el difunto obispo, si es que era tal cosa: es impensable que una mujer hubiera podido tener el genio de Shakespeare en la época de Shakespeare. Porque genios como el de Shakespeare no florecen entre los trabajadores, los incultos, los sirvientes. No florecieron en Inglaterra entre los sajones ni entre los britanos. No florecen hoy en las clases obreras. ¿Cómo, pues, hubieran podido florecer entre las mujeres, que empezaban a trabajar, según el profesor Trevelyan, apenas fuera del cuidado de sus niñeras, que se veían forzadas a ello por sus padres y el poder de la ley y las costumbres?¹⁰

Woolf se vale del universo artístico para establecer un parámetro de análisis de la situación general de la mujer y de su emancipación. Después de la primera lectura del ensayo, nos vimos en la necesidad de establecer una relación temporal con respecto al ensayo de Woolf. ¿Cómo leemos hoy la propuesta literaria y estética de Virginia Woolf? Pamela L. Caughie (1952-) se hace una pregunta similar en su ensayo “*Aproximaciones postmodernas y posestructuralistas a Virginia Woolf*” (“*Postmodern and Poststructuralist Approaches to Virginia Woolf*”, 2007): ¿Cómo podemos leer a una escritora modernista en el postmodernismo? Ya en 1979 Elaine Showalter (1941-) acuña en inglés el término *gynocriticism* en su ensayo “*Hacia una poética feminista*” (“*Toward a Feminist Poetics*”,

¹⁰ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 31.

1979). Se refiere a una nueva metodología para el desarrollo de lineamientos femeninos en cuanto al análisis y crítica de la obra literaria escrita por mujeres.

Esta forma de análisis fue revelada también en *Una habitación propia*, a través de la fusión de ensayo y ficción realizada por Woolf. *Una habitación propia* es un texto polifónico que intercala, al estilo del collage, distintos escritos de una selección de autores y autoras, según ella arbitraria y en su mayor parte ficticia. Woolf introduce, a través del ensayo, una nueva historia de la mujer y de lo doméstico, prendiendo una antorcha en la vida y logros de las marginadas de la historia, la literatura y el arte. Podríamos afirmar que la metodología de Woolf responde a su vez a lineamientos postestructuralistas; debido a la importancia del referente, del contexto y del análisis de distintos juegos de poder de instituciones discursivas.

Estas reflexiones no sólo nos ayudaron para el análisis del ensayo de Woolf, sino también para la conceptualización de nuestra obra *Vista a una habitación*. La necesidad de ubicar a la habitación en un sistema cultural, retratarla como una célula en un sistema multicelular nace a partir de estos lineamientos, no porque Woolf se interese por mostrarse a sí misma como una autora postestructuralista, sino porque la vigencia del ensayo *Una habitación propia* da pie a una gran abanico de posibles interpretaciones. Es a partir de estos lineamientos postestructuralistas que nos interesamos por abordar la performance de *Vista a una habitación* a través del estudio de la habitación como significante en un sistema cultural determinado y de su rol durante la formación de la identidad. La importancia de lo vivido detrás de puertas cerradas, lo oculto y privado como representación de comportamientos y de características culturales. Parafraseando a Ferdinand de Saussure (1857-1913), lingüista y semiótico suizo: nada tiene valor o significado por sí mismo¹¹. Caughie toma como ejemplo a nuestro sistema monetario para ilustrar esta idea: el dinero carece de valor por sí mismo, hasta que un sistema económico lo permite.¹²

La escritora e investigadora española Remedios Zafra (1973-) trabaja con una interpretación más contemporánea del ensayo de Woolf en su libro *Un cuarto propio conectado: (ciber)espacio y (auto)gestión del yo* (2010) entre otros escritos. Zafra afirma

¹¹ Caughie, Pamela L. *Postmodern and Poststructuralist Approaches to Virginia Woolf*. Loyola University Chicago eCommons. Pág 5

¹² *Ibidem* Pág 3.

en el ensayo “*Un cuarto propio conectado: Feminismo y creación desde la esfera público-privada online*” (2010):

La tradicional consideración doméstica y feminizada del hogar ha llevado implícito un grado de minusvaloración en oposición a lo público. De hecho, la dicotomía doméstico-público tiende a reproducir problemas ligados al concepto de “prestigio masculino”, apoyándose en la idea de que un espacio (el público remunerado) contiene al otro (doméstico y sumiso) y que este último es una esfera aislada de la social. Para el feminismo más reciente, reflexionar sobre los sistemas masculinos de prestigio es un asunto crucial. Sherry Ortner y Harriet Whitehead han insistido especialmente en ello, no ya como modo de enfrentar el sesgo masculino, sino como modo de entender la construcción cultural del género. En esta línea, deconstruir las asignaciones de valor ligadas a determinados espacios, requeriría entrar en las concepciones que tenemos sobre el sistema que compartimos; entrar en las actividades relacionadas con la producción y la reproducción que establecen entre sí una asociación medios-fin.¹³

En *Una habitación propia*, Woolf ya plantea que la mujer debe buscar refugio e intimidad debido a la reacción negativa que suele tener el hombre a la hora de afrontar un trabajo intelectual femenino. Lamentablemente, parece ser que esta aproximación despectiva hacia la literatura femenina sigue vigente. En el 2011, por ejemplo, el escritor británico premio Nobel de Literatura del año 2011, V.S Naipaul (1932-) afirmó, en una entrevista con el diario Evening Standard, que no había ninguna mujer cuyos méritos literarios fuesen comparables con los suyos, y que las escritoras sufrían de “sentimentalismo y estrecha visión del mundo”.¹⁴

Son varias las autoras que atribuyen la dureza con la que han vivido su carrera creativa a su femineidad. Eugenia Coppel en su artículo “*Escribir y ser mujer: las reflexiones de seis escritoras*” (2015) hace la siguiente afirmación:

También es cierto que los varones siguen predominando en el circuito literario oficial. Véase, por ejemplo, el caso de los premios. En sus 111 ediciones, el Nobel de Literatura sólo ha sido otorgado a 13 mujeres. Y de las 40 entregas del Cervantes, en idioma español, sólo cuatro han sido para

¹³ Zafra, Remedios. *Un cuarto propio conectado: Feminismo y creación desde la esfera público-privada online*. Pág 4. Página oficial de Remedios Zafra

¹⁴ Tubella, Patricia. *Guerrilla Femenina contra V.S Naipaul*. Diario el País de España.

escritoras: María Zambrano (1988), Dulce María Loynaz (1992), Ana María Matute (2010) y Elena Poniatowska (2013).

¿Será que por cada nueve buenos escritores hay solo una buena escritora? ¿O son menos las mujeres que escriben? ¿Esos números son reflejo de una sociedad machista? ¿O ponerlos en duda es mera paranoia feminista?¹⁵

Sylvia Plath (1932-1963) afirma en sus *Diarios* (1982):

Haber nacido mujer es mi terrible tragedia. Desde el mismo momento en que fui concebida estuve condenada a que me brotaran senos y ovarios en lugar de un pene y un escroto; todo para tener mi círculo de acción, pensamiento y sentimiento rígidamente circunscripto a mi feminidad inescapable.¹⁶

Rosario Castellanos (1925-1974) afirma en su ensayo “*Sobre la Cultura Femenina*” (1950)

Desde el punto de vista de ellos, soy inferior. Desde el mío, conformado tradicionalmente a través del suyo, también lo soy. [...] El tema a discutir es que mi inferioridad me cierra una puerta y otra y otra, por las que ellos holgadamente atraviesan para desembocar en un mundo luminoso, sereno, altísimo, que yo ni siquiera sospecho y del cual lo único que sé es que es incomparablemente mejor que el que habito, tenebroso, con su atmósfera irrespirable por su densidad, con su suelo en el que se avanza reptando, en contacto y al alcance de las más groseras y repugnantes realidades. El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino.¹⁷

Rosa Montero (1951) tampoco duda en afirmar:

Los prejuicios hacen que, cuando una mujer escribe una novela protagonizada por una mujer, todo el mundo (lectoras incluidas) piensa que está escribiendo sobre mujeres, mientras que si un hombre hace una novela protagonizada por un hombre, todo el mundo piensa que está escribiendo sobre el género humano. Yo no tengo ningún interés en escribir sobre mujeres, yo escribo sobre el género humano, pero es que el 51 por ciento del género humano somos mujeres.¹⁸

Woolf también trabaja con esta aparente diferencia entre la literatura de mujer y la de hombres en cuanto a su contenido. Plantea que si la mente de la mujer ha sido gestada

¹⁵ Coppel, Eugenia. *Escribir y ser mujer: las reflexiones de seis escritoras*. Periódico digital Milenio. México.

¹⁶ *Ob Cit.*

¹⁷ Castellanos, Rosario. *Sobre la cultura femenina*. Pág 282. Debate Feminista.

¹⁸ Santoro, Sonia. *15 Preguntas a una escritora: Rosa Montero*. Blog personal.

principalmente en el ámbito doméstico, su pensamiento y su lenguaje artístico deben también estar moldeados por el mismo. ¿Qué ha significado este encierro, esta cualidad doméstica, en las expresiones artísticas de mujeres? ¿Qué influencia tiene esta cualidad de nuestra cultura sobre nuestra identidad? Caughie analiza los *Escritos (Écrits: A Selection, 1977)* de Jacques Lacan (1901-1981) y llega a la siguiente conclusión: “la cultura no es lo que se mantiene afuera del sujeto, en las instituciones y prácticas sociales de la cotidianidad; al contrario, cultura es lo que estructura el mismo surgimiento del sujeto.”¹⁹ Hablamos entonces de la cultura y de la jerarquía con base en el género como un moldeador de la identidad y por ende de la expresión artística.

Las habitaciones difieren radicalmente: son tranquilas o tempestuosas; dan al mar o, al contrario, a un patio de cárcel; en ellas hay la colada colgada o palpitan los ópalos y las sedas; son duras como pelo de caballo o suaves como una pluma. Basta entrar en cualquier habitación de cualquier calle para que esta fuerza sumamente compleja de la feminidad le dé a uno en la cara. ¿Cómo podría no ser así? Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre. Y debe concluirse que sería una lástima terrible que le pusieran trabas o lo desperdiciaran. Sería una lástima terrible que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o se parecieran físicamente a los hombres, porque dos sexos son ya pocos, dada la vastedad y variedad del mundo; ¿cómo nos las arreglaríamos, pues, con uno solo? ¿No debería la educación buscar y fortalecer más bien las diferencias y no los puntos de semejanza?²⁰

La búsqueda de Woolf del espacio figurativo y literal de la mujer fueron claves para la conceptualización de *Vista a una habitación*, a partir de cuestionamientos como: ¿Cómo pueden los espacios, las distintas dinámicas de lo público y de lo privado, influir sobre el surgimiento del sujeto? ¿Cuál es la relación de la mujer y su habitación? ¿Cuál ha sido la historia de su entrada y la salida de la alcoba? ¿Cuál es la relación de la habitación, de los espacios en que nos desenvolvemos, con la identidad? ¿Cuál es la relación de estos

¹⁹ Caughie, Pamela L. *Postmodern and Poststructuralist Approaches to Virginia Woolf*. Loyola University Chicago eCommons. Pág. 6.

²⁰ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 63 sig.

espacios con el poder? ¿Cuál es la relación de estos espacios con la creatividad? ¿Cómo pueden llegar a dialogar estos espacios? ¿Podemos hacer un retrato de las distintas formas discursivas que dependen del espacio? ¿Cómo es la vida dentro de una habitación? ¿Qué esconden esas cuatro paredes y esa puerta cerrada? ¿Puede el encierro voluntario ser lo suficientemente estimulante para la creación artística? ¿Podemos entrometernos en una habitación ajena? ¿En qué consistiría un retrato de la cotidianidad de la habitación? ¿Puede la cotidianidad establecerse como discurso artístico? ¿Cuál es el rol del espectador en dicha intromisión?

1.2 HACIA UNA DEFINICIÓN DEL PERFORMANCE ART

El teórico Patrice Pavis (1947-), en el *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología (Dictionnaire du Theatre, 1987)* lo define de la siguiente forma:

La performance, o el performance art, expresión que podríamos traducir como “teatro de las artes visuales”, apareció en los años sesenta; por ello no es fácil diferenciarla del happening, dado que además está influida por las obras del compositor John Cage, del coreógrafo Merce Cunningham, del videasta Name June Park, del escultor Allan Kaprow. Sólo llega a la madurez en la década de los ochenta.

La performance asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el video, la poesía y el cine. No tiene lugar en los teatros sino en museos o salas de exposiciones. Es un discurso “caleidoscópico multitemático” (A. Wirth)²¹

Daniel Molina en su artículo “*La performance como acto y forma de vida*” (2012) plantea la problemática a la hora de conceptualizar, así sea de forma superficial, la performance:

Si buscamos “performance” en Google, en apenas 0.16 segundos aparecen unos 2.890.000.000 de resultados. Si bien hay miles de textos en castellano que usan la palabra, el diccionario de la Real Academia Española no la registra. El Diccionario Panhispánico de Dudas sólo la registra para criticar su uso: “voz inglesa usada con frecuencia en español, especialmente en los países de América del Sur. Es un anglicismo evitable, pues en todos los casos pueden encontrarse términos españoles de sentido equivalente”. Recomienda usar “espectáculo”, “representación”, “rendimiento”, “utilidad”

²¹ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Pág 333.

y otras, según el contexto y el sentido. Pero ni espectáculo ni rendimiento ni la suma de todas ellas logran dar con el sentido que performance tiene hoy en castellano. “Performance” se usa en las artes para referirse al arte de acción, pero también (y por contagio semántico) se la usa cada vez más para hablar de problemas sociales y políticos y para dar cuenta de prácticas corporales.²²

El performance art llega a ser aceptado como una forma de arte con derecho propio en la década de los 70 y alcanza su madurez en la década siguiente, pero RoseLee Goldberg estudia las manifestaciones que precedieron a esta nueva forma de expresión artística en su libro *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente (Performance Art: From Futurism to Present, 1979)*:

A pesar de que la mayor parte de lo que se escribe hoy en día acerca de la obra de los futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas continúa concentrándose en los objetos de arte realizados en cada período, la mayor parte de las veces fue a través del performance que estos movimientos encontraron sus raíces e intentaron resolver ciertas cuestiones problemáticas y artísticas.²³

Estas observaciones son lo suficientemente amplias como para no remitirnos a una forma de arte con una definición específica. Goldberg afirma que es precisamente esta carencia de limitaciones y esta capacidad de mutación constante lo que hace del performance art una vanguardia de vanguardias. Gracias a esta aparente infinitud de variables dentro del mismo ámbito de la performance, se nos hace imposible proponer un concepto global, que no esté estrechamente ligado a nuestras inquietudes con respecto a *Vista a una habitación*:

La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos, con interminables variables realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas del arte más establecidas. Por esta razón su base siempre ha sido anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es un arte vivo hecho por artistas. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. Puesto que recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación –literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura, pintura, video, filme,

²² Molina, Daniel. *La performance como acto y forma de vida*. Revista Ñ. España.

²³ Golberg, Roselee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Pág 8.

diapositivas, narración– en busca de material los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y las maneras propias de la ejecución.²⁴

Comúnmente se cataloga al performance art como un arte vivo, con un particular arraigo en el referente real. Esta capacidad de la performance para trabajar con cualidades inherentes en la vida cotidiana la convierte en el medio ideal para satisfacer cuestionamientos e intereses con respecto a lo social y nuestra relación con lo cultural, uno de los temas centrales en *Vista a una habitación*. Goldberg afirma: “La performance ha proporcionado al artista una presencia en la sociedad.”²⁵ Pavis expresa una noción similar:

El performer no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación. “El performance art está perpetuamente estimulado por artistas con una definición híbrida de su trabajo, que dejan –sin avergonzarse por ello– que sus ideas deriven en el sentido del teatro por una parte, de la escultura por otra, más atentos a la vitalidad y al impacto del espectáculo que a la corrección de la definición teórica de lo están haciendo. En rigor, el performance art no quiere significar nada.” (Jeff Nuttall)²⁶

Sin embargo, su arraigo en la cotidianidad no significa que la performance deje de sacar provecho de su carácter espectacular. La performance se puede plantear como un paréntesis que trastoca la cotidianidad, resultando en una transformación y un detonante que lleve al espectador a pensar acerca de lo sucedido. Utilizando baile, gestualidad, objetos, música, se le hace cara a la sociedad haciéndole notar su misma estructura disfuncional. Cuando estos elementos se constituyen en el centro, estamos apuntando hacia el espectáculo, hacia lo espectacular. Tal como plantea J.D Calderaro en *La dimensión estética del hombre* (1961), lo artístico pareciera buscar siempre cierta lejanía con la vida misma, un distanciamiento de lo que se nos hace natural e imperceptible. Calderaro relaciona la búsqueda artística del hombre con su insatisfacción, con la aparente trivialidad de la existencia: “al hombre, lo

²⁴ *Ibidem* Pág 9.

²⁵ *Ob Cit.*

²⁶ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Página 333.

real le parece exiguo”²⁷. Con esta insatisfacción es que se busca la ruptura de las fronteras, un camino hacia un nuevo contenido del cual vivir. “En el contenido del arte está encerrado el drama del hombre, insatisfecho de su existencia: no ruidos de la naturaleza sino música; no paisajes naturales sino cuadros; no lenguaje para convivir sino literatura; no mundo y vida sino arte.”²⁸ El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), también conocido por ser el iniciador del movimiento Creacionista, expresa una reflexión similar en “*Manifiesto de manifiestos*” (1925):

El realismo en el sentido usual de la palabra, es decir, como descripción más o menos hábil de las verdades preexistentes, no nos interesa y ni siquiera lo discutimos, pues la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida.²⁹

¿Qué contenidos humanos le dan entonces forma al arte?

En *Teoría del performance* (*Performance Theory*, 1975), de Richard Schechner (1934-), vemos como el autor toma nota de los estudios de Erwin Goffman (1922-1982) acerca del comportamiento humano en la cotidianidad, estudiando a la performance como una expresión que coexiste con la condición humana. Esto no significa que el mundo es un escenario, sino que las personas tienden a interpretar un rol en la constitución y representación de sus múltiples identidades. Por rol, Schechner entiende la representación de nuestras realidades personales, sociales y culturales a través de nuestra identidad. El performance pasa entonces a convertirse en un concepto inclusivo que abarca acciones como los saludos, nuestra forma de expresar emociones, nuestras actitudes religiosas, nuestra forma de entablar conversaciones, la expresión de nuestro género, etc. La performance funciona entonces no como lenguaje artístico sino como constitución del sujeto.

Estas teorías acerca del arraigo en la cotidianidad, la identidad y el performance art interesan particularmente para la elaboración de *Vista a una habitación*, a través de las dos facetas que la conforman. La primera fase de la performance consiste en la exploración de la habitación y su relación con el intérprete a través del tiempo; por ende, muestra un

²⁷ Calderaro, J.D. *Dimensión estética del hombre*. Pág 7.

²⁸ *Ibidem*. Página 8

²⁹ Huidobro, Vicente. *Manifiesto de manifiestos*. 1925. Performanceología.

retrato de la intimidad y de la experiencia de la autoconciencia en un espacio limitado y con cierto simbolismo social: el desenvolvimiento del individuo en un espacio regulado solo por él mismo. Sin embargo, la necesidad de introducir a un espectador en la narrativa del performance hace que se incluyan nuevos espacios, y por ende nuevos códigos y regulaciones que responderían a la segunda fase de la obra. La habitación, espacio célula de la construcción de la identidad, establece un diálogo con el funcionamiento del espacio público. Ambos espacios son esenciales para la formación de la identidad.

Con *Vista a una habitación* se apunta a la creación de un diálogo que se canaliza a través del individuo. Esta intención se relaciona con la afirmación de Schechner: “en términos freudianos, el juego se expresa a través del principio del placer, el mundo privado de fantasía. El ritual está estrictamente programado, expresando la sumisión del individuo a fuerzas mayores, o por lo menos ajenas, a uno mismo. El ritual epitomiza el principio de la realidad, el acuerdo a cumplir las reglas pautadas.”³⁰ *Vista a una habitación* busca convertirse en un conductor entre estos dos extremos: el cumplimiento de ciertas regulaciones en el espacio público y la creación de un mundo particular con regulaciones personales y absolutamente individuales que serán llevadas a cabo en la habitación.

Para la estructuración del performance *Vista a una habitación* tomamos en cuenta cuatro cualidades propuestas por Schechner en *Teoría del performance*. Estas características surgen a partir de una reflexión acerca del lenguaje teatral y sus variaciones, y del interés de Schechner de no caer en valoraciones verticales u originarias (¿qué vino primero?), sino en apreciaciones horizontales y autónomas de cada forma de expresión.³¹ Según el autor, estas cuatro cualidades son compartidas por todas las actividades del performance (ritual, deporte, juegos, baile, música), y son, por ello, la base de la estructuración del performance *Vista a una habitación*:

1. Reglas.
2. Orden especial del tiempo.
3. Valoración especial adjudicada a objetos.
4. No productividad en término de bienes.³²

³⁰ Schechner, Robert. *Performance Theory*. Página 15

³¹ *Ibidem*. Pág 7

³² *Ibidem*. Pág 8

Estas cuatro categorías fueron indispensables para realizar un análisis de las actividades del performance, pero debieron ser trabajadas a partir de nuestras inquietudes con *Vista a una habitación*. Es por esto que, aunque no hayamos expuesto todavía dichas inquietudes de forma detallada, se nos hace fundamental relacionar esta plantilla de análisis con la obra en sí. El punto número tres planteado por Schechner (Valoración especial adjudicada a objetos) fue interpretado a través del uso del espacio, de las cuatro paredes de la habitación, que fueron el ente material más importante para la realización de *Vista a una habitación*. Por lo tanto, relacionamos este punto con otras reflexiones en torno al espacio del mismo autor.

REGLAS

Ciertas reglas son necesarias para que determinados eventos se puedan llevar a cabo. Cada deporte tiene reglas predeterminadas, al igual (aunque con variaciones) que el ritual, el teatro, la música, la danza y el juego: su forma se mantiene constante. Según Schechner, “las reglas están diseñadas no solo para decirle a los jugadores cómo jugar, sino para defender la actividad en caso de una invasión externa. (...) Las actividades de performance son –desde el juego hasta el ritual– tradicionales en el sentido más básico”³³ La performance busca la creación de un universo particular, con un arreglo singular del tiempo y el espacio, en el que cualquier valor puede serle asignado a cualquier objeto. “Este mundo especial no es gratuito, sino una parte vital de la experiencia humana. Ninguna sociedad o individuo puede vivir sin ella. (...) Las actividades de performance son la institucionalización del principio de placer.”³⁴

Las reglas de *Vista a una habitación* cumplen precisamente con esta función: la de crear un mundo particular a través de ciertos códigos y regulaciones solamente aplicables a los espacios de acción. Se necesita una línea narrativa que diferencie el uso del espacio privado y el espacio público, que permita crear un diálogo efectivo entre ellos, una comunicación entre dos entes gobernados por distintos códigos. Para potenciar dicho diálogo era necesario pautar y seguir ciertas reglas para cada espacio que se diferenciaron rotundamente entre sí. Dichas reglas serán expuestas con detalle en el tercer capítulo.

³³ *Ob Cit* Pág 13

³⁴ Schechner, Robert. *Performance Theory*. Pág 13 sig.

Para las acciones llevadas a cabo en el espacio privado concluimos que sus acciones deben intentar alejarse lo más posible de una variedad de estímulos externos. Eliminar la lectura, la música, el cine, internet, comunicaciones con el exterior vía telefónica y noticias nos parecieron regulaciones interesantes para ayudar a retratar la habitación como célula y como centro independiente de influencias exteriores. De esta forma aislamos el espacio privado y nos enfocamos en la autoconciencia desarrollada en dicha situación.

Esta concepción se aleja un poco de la premisa planteada por Virginia Woolf en *Una habitación propia*, ya que la autora no plantea la necesidad de un exilio voluntario de parte de la mujer para poder establecer una vida profesional. Su rol no es permanecer en la oscuridad, invisible y a puertas cerradas, para poder generar un trabajo artístico que a su vez se mantenga prisionero en la esfera privada. Precisamente por esta razón pasa a ser tan importante la utilización de un espacio público como espacio complementario al privado, lugar de exhibición y de mirada ajena.

El espacio público está delimitado por reglas de comportamiento estatales que van desde expectativas morales a penas legales en contra de quienes no cumplan dichas normas. En *Vista a una habitación*, se plantea una suerte de paralelismo entre los códigos de cada esfera: la esfera privada funciona como una extensión de nuestra identidad, y en la esfera pública vemos la huella de la ideología estatal.

ORDEN ESPECIAL DEL TIEMPO

En las actividades del performance, el tiempo se adapta al evento. Schechner resalta tres variedades de tiempo en el performance: *tiempo de evento*, *tiempo establecido* y *tiempo simbólico*³⁵. El *tiempo de evento* es cuando la acción tiene una meta concreta, que debe ser alcanzada para que se concluya la acción (béisbol, curas chamánicas, obras teatrales con libreto). El *tiempo establecido* funciona a partir de una plantilla temporal determinada sin importar que las metas hayan o no sido cumplidas. Hay una lucha entre la actividad y el reloj (futbol). El *tiempo simbólico* funciona como una representación de otra temporalidad, sea esta más corta o más larga (teatro, dramatización de eventos).

³⁵ Schechner, Robert. *Performance Theory*. Pág 8

En *Vista a una habitación*, se establece una plantilla de *tiempo establecido*. La idea de vivir exactamente siete días encerrada en una habitación, alejada de cualquier actividad exterior no incluye otra meta que no sea la temporal. El uso de períodos extendidos de tiempo tiene, además, una cualidad que hace que nos enfoquemos en la evolución de la relación entre el performer y el espacio, en la mutación de dicha relación a lo largo de un período determinado. Por otro lado, el espectador tendrá acceso a las 168 horas de la performance, por lo que experimentará el paso de los días a través de un formato sin fragmentaciones, y no experimentará la obra a través del *tiempo simbólico*, ya que no hay ninguna abstracción de lo temporal.

VALORACIÓN ESPECIAL ADJUDICADA A OBJETOS

Consiste en un valor agregado a un objeto cuyo valor en el mercado es mucho menor. En *Teoría del performance*, Schechner cataloga esta sección únicamente como *Objetos*, pero en *Vista a una habitación* el único ente material al cual le es otorgado una valoración especial es el de las cuatro paredes de la habitación. Son ellas la separación física más contundente del espacio privado y el mundo exterior, definido intuitivamente durante la elaboración de este performance como “el mundo real”. Las paredes de una habitación tienen una importancia similar en la vida cotidiana (ofrecen privacidad, además de refugio a las amenazas climáticas y humanas) pero en *Vista a una habitación*, estas cuatro paredes corresponden al foco de toda la actividad, tal como plantea Schechner:

Desde el punto de vista del trabajo productivo, es tonto gastar tanta energía en “el control de la pelota” o en la “defensa de un territorio de 10 yardas”. Es igualmente tonto pensar que un disfraz puede convertir a un actor en un rey, y que pueda hasta ayudar a Lee J. Cobb convertirse en Willy Loman. ¿Y de qué valor material están hecho los huesos de un santo, o el velo de Turín?³⁶

¿Es tonto pensar que por la mera existencia de cuatro paredes el intérprete habita un mundo particular e inviolable? Es a través de esta nueva valoración de las paredes de la habitación que es posible crear una realidad simbólica, que opera paralelamente al “mundo real”. La habitación, en la performance, será entonces trabajada como un espacio que solo se posee a sí mismo y al intérprete.

³⁶ Schechner, Robert. *Performance Theory*. Pág 11

En *Vista a una habitación* se busca que el tiempo sea uno de los protagonistas del performance, para lo que buscamos apoyo en el uso del tiempo en la obra de Woolf. Aunque a lo largo de los siete días de performance haya una noción del paso del tiempo día a día, el reloj no tendrá cabida en la obra. De la misma forma que el modernismo busca encontrar una temporalidad interna, una apreciación del tiempo más humana y menos mecánica, se prefiere tener la posibilidad de un estado mental alejado de la incesante consciencia horaria a la que solemos estar sometidos.

NO PRODUCTIVIDAD EN TÉRMINO DE BIENES

Otro factor común en las actividades del performance es su separación con el trabajo productivo. En esta sección Schechner cita a Roger Caillois (1913-1978): “Una de las características del juego es que no crea bienes o riquezas”.³⁷ Citamos también a Goldberg en *Performance art: del futurismo al presente*:

(...) El arte conceptual –que insistía en un arte de ideas por encima del producto, y en un arte que no pudiera comprarse o venderse– estaba en su apogeo y la performance fue a menudo una demostración o una ejecución de estas ideas.³⁸

En el ensayo “*La vida no es ningún performance*” (“*Life is no performance*”, 1984) Herbert Molderings habla de esta características del performance art que lo convierten en una de las formas ejemplares de un método crítico. La performance busca alejarse del aparente destino del arte moderno: la colección, la apropiación física de la obra. La colección de la obra de arte representa su petrificación; hace que esta pierda potencial en una multitud de fijaciones fetichistas.³⁹ Esta es una cualidad de la civilización como la conocemos –producto de diferentes sistemas económicos y políticos– que tiende a catalogar todo lo material como un producto, con un valor que aspira siempre al crecimiento. Esta tendencia es una de las estructuras fundamentales de la sociedad moderna: nuestra relación con objetos, a veces más importante que nuestra relación con quienes nos rodean, y la facilidad con la que asumimos los beneficios y las comodidades de la producción

³⁷ *Ob Cit.* Pág 11

³⁸ Goldberg, RoseLee. *Performance art: del futurismo al presente* Pág 7

³⁹ Molderings, Herbert. “*Life is no performance*” en *The Art of Performance: a critical anthology*. Battcock, George; Nickas Robert eds. Pág. 92

continua.⁴⁰ Jochen Gerz afirma en una entrevista: “Somos un producto de la civilización”⁴¹ y en su libro *La descripción de los papeles (Die Beschreibung des Papiers, 1973)* declara que “La única forma de comunicación del siglo XX ocurre a través del dinero”.⁴²

Además de esta separación entre la productividad y las actividades del performance, el performance art pareciera explotar todas sus posibilidades a través de su cualidad de *arte vivo*, de una lejanía con la creación de objetos artísticos. Sin embargo, tampoco se nos hace difícil encontrar trabajos de artistas catalogados como performers que desafíen esta noción a través de distintos formatos. Sin alejarse del uso de lo efímero, utilizan diversos medios para registrar acciones que siguen los lineamientos generales del performance: desde los retratos del cuerpo deformado por una placa de vidrio en *Glass and Body Imprints (Vidrio sobre cuerpo, 1972)* de Ana Mendieta (1948-1985); pasando por el doloroso registro de las operaciones estéticas de Orlan (1947-) en su serie *Omnipresencia-Cirugía (Omnipresence-Surgery, 1993)*.



Ilust. 1: Mendieta, Ana. *Glass and Body Imprints (Vidrio sobre cuerpo)* 1972



Ilust. 2: Orlan. *Omnipresence-Surgery (Omnipresencia Cirugía)* 1993

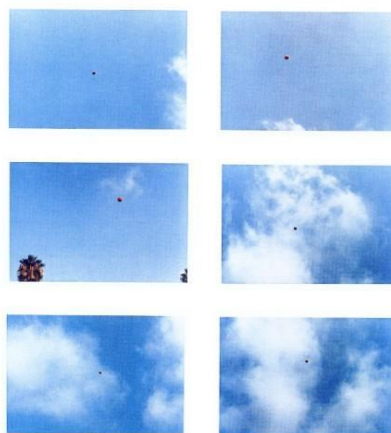
Para la aproximación al estudio del método de registro de *Vista a una habitación* interesó particularmente la obra de John Baldessari (1931-), *Intento de fotografiar una pelota de forma que esté en el centro de la imagen (Trying to Photograph a Ball so that it is in the Center of the Picture, 1972-1973)*. En *Phototext Paintings*, a mediados de los años 60,

⁴⁰ *Ob Cit.* Pág. 95

⁴¹ Entrevista a Jochen Gerz: *Forum d'Avignon: Jochen Gerz: "Unser Bewusstsein ist Kultur"*. Youtube.

⁴² Molderings, Herbert. “Life is no performance” en *The Art of Performance: a critical anthology*. Battcock, George; Nickas Robert eds. Pág. 95

Baldessari explora el lenguaje fotográfico mediante instantáneas de situaciones triviales, hechas a partir de indicaciones de manuales de pintura. Estos mismos principios aplican a *Trying to Photograph a Ball so that it is in the Center of the Picture*. La obra consta de 38 fotografías a color, resultado del proceso llevado a cabo según el lineamiento señalado en el título. Baldessari se desprende de las convenciones tradicionales fotográficas de encuadre para seguir esta única regla. Aunque en esta obra lo efímero toma forma mediante lo accidental, el resultado final no es el de una experiencia sino un registro de la acción a través de los ojos del artista. Ninguna de las obras anteriormente citadas se separa de la experiencia humana a la hora de su realización. Esta experiencia constituye el centro de la acción y del atractivo de la obra. La experiencia en sí se mantiene intacta sea cual sea su forma de registro.



Ilust. 3: Baldessari, John. *Trying to Photograph a Ball so that it is in the Center of the Picture (Intento de fotografiar una pelota de forma que esté en el centro de la imagen) 1972-1973*

Interesó también el uso y la introducción de la instalación en la performance; la creación de un ambiente particular a través de distintos usos espaciales, en los cuales el espectador puede interactuar con la obra o hasta transitar a través de ella. Esta cualidad escultórica, arquitectónica y escenográfica es un importante elemento a la hora de la creación de un universo particular que responda a los intereses de la performance. Interesaron particularmente dos obras de instalación que se fusionan con el lenguaje del performance: el cambiante *Monumento contra el fascismo (Harburger Mahnmahl gegen Faschismus, 1986-1996)* de Jochen Gerz (1940-) y Esther Shalev-Gerz (1943-), ubicado en Hamburgo; y *Cuarto de lluvia (Rain Room, 2012)* del colectivo europeo Random International.

El *Monumento contra el fascismo*, de Gerz y su esposa Shalev-Gerz, consistió en un pilar metálico de doce metros de alto. El metal estaba recubierto por una lámina de plomo que se convertiría en un lienzo para que los sobrevivientes de la guerra narraran sus recuerdos y pensamientos a partir de una invitación hecha por los artistas. No todos los comentarios fueron en contra de la guerra: un militar veterano le disparó a quemarropa a la obra nueve veces, válido, como cualquier otra opinión.

A los pocos años alguien hace una denuncia a la Municipalidad: las palabras que había escrito en el monumento narrando el asesinato de toda su familia habían desaparecido. Resulta que Gerz había instalado un mecanismo que hundiera poco a poco el monumento en la tierra, un aproximado de dos metros por año. El afectado se ofreció a reescribir su historia cuantas veces fuera necesaria, pero concluye: “¿Qué pasará cuando ya no esté?”, “Pues habrá que decirla”⁴³, responde Gerz.

La torre se hundió hasta el año 1992, y quedó convertida en una placa metálica al ras del suelo. Para conocer el monumento, habría que recurrir a la memoria, a la historia, a que alguien narre lo sucedido.



Ilust. 4: Gerz, Jochen; Shalev-Gerz Esther. *Harburger Mahnmal gegen Faschismus (Monumento contra el fascismo)* 1986-1996

La obra Gerz apunta a una reinterpretación de los monumentos como aliados discursivos del estado. El periodista Gustavo Nilsen afirma:

¿Qué recuerdan los monumentos a la memoria? Por ejemplo, la madre que llora mientras sostiene entre sus brazos a un hijo muerto. O la casita dada vuelta que está en el parque vecino a la Ciudad Universitaria. O el soldado con el pecho abierto de la estatua a los caídos por Malvinas, que vi por el

⁴³ Nielsen, Gustavo. *Todo está escrito en la memoria*. Periódico Página 12. Argentina.

centro. ¿Qué tipo de preocupación pueden instalar en el imaginario colectivo cuando ellas mismas son trágicas en su decodificación, patéticas y absurdas? ¿De qué modo tienen que graficar la tragedia los espacios adonde hubo genocidio por parte del Estado? ¿De manera figurativa, abstracta, simbólica? ¿La representación ingenua o literal de escenas del pasado sirve de algo? ¿Qué hay que hacer cuando se termina una guerra para recordar a los caídos? ¿Y si la guerra no fue guerra sino una matanza a manos del poder?⁴⁴

El *Cuarto de lluvia* (*Rain Room*, 2013) del colectivo europeo (establecidos principalmente entre Londres y Berlín) Random International, es una instalación que permite al espectador (al usuario) experimentar la lluvia sin tener que mojarse. Está diseñada como un campo de 100 metros cuadrados por el que cae la lluvia y a través de la cual el espectador se puede desplazar con tranquilidad y sin ser mojado gracias a los sensores de movimientos, creando la sensación de que el visitante puede controlar la lluvia e invitándolo a que se convierta en un performer en un escenario particular.



Ilust. 5: Random International. *Rain Room* (*Cuarto de lluvia*) Instalación, 2013

⁴⁴ *Ob Cit.*

CAPÍTULO DOS: REFERENCIAS ARTÍSTICAS Y TEÓRICAS PARA EL PERFORMANCE *VISTA A UNA HABITACIÓN*

2.1 NÚCLEOS CONCEPTUALES DEL PERFORMANCE *VISTA A UNA HABITACIÓN*

Analizaremos el ensayo *Una habitación propia* de Virginia Woolf a partir de tres conceptos estructurales y estéticos indispensables para la realización del performance *Vista a una habitación*: espacio, tiempo y cotidianidad. Estos conceptos se fueron colando en la realización del performance a partir de la búsqueda de posibles herramientas para interpretar *Una habitación propia* y realizar una obra. Funcionaron como puntos de partida para el proceso de reflexión y elaboración del performance y a su vez como puntos de unión entre el performance realizado y el ensayo de Woolf.

El primer interés en la lectura del ensayo fue la posible conjugación entre distintos espacios: la habitación propia y su relación con la vida pública. Esta noción es presentada directamente en *Una habitación propia*, llevándonos a una reflexión en torno al significado de los espacios a estudiar. El espacio no es un simple medio para la exposición y realización de la performance, sino un elemento inherente en la experiencia interior a la hora de realizarla.

La cotidianidad es otro de los ejes del ensayo *Una habitación propia*. Su retrato del día a día, de la simplicidad de ciertas acciones y de la importancia de los distintos estados mentales a través de los cuales interpretamos el mundo fueron indispensables para la conceptualización de *Vista a una habitación*. La conjugación entre la búsqueda de la intimidad y la visión externa que se tiene de nosotros es posiblemente uno de los más constantes cuestionamientos de nuestra identidad. Es una problemática recurrente en nuestra mente, enmarcada por la cotidianidad. Se crea entonces un abanico de reflexiones en torno a la relación de la realidad que vivimos y lo que buscamos representar en el arte.

Al tener un interés por mostrar la cotidianidad de la habitación se plantean temas como dormir (o el insomnio), despertar, ir al baño, comer, verse en el espejo, vestirse, etc. Había

necesariamente que establecer un tiempo en el que estas acciones iban a suceder. Encontramos inspiración en la forma que tiene Woolf de representar el tiempo tanto en el ensayo *Una habitación propia* como en otras de sus obras. Su acercamiento a una nueva forma de retratar el tiempo en la mente nos aproximaba a la noción del tiempo como un elemento inherente en la experiencia de la performance.

2.2 ESPACIO

Todo lo que existe tiene cierto espacio a su alrededor, hasta una idea existe dentro de un espacio particular.

Laurence Weiner

Las indagaciones que rodean el estudio del espacio como lenguaje artístico parecieran hablar de él desde conceptualizaciones prácticamente ilimitadas, inclinadas a abordarlo a partir de una experiencia intuitiva y sensorial. ¿Qué es el espacio? ¿Es el lugar que nos rodea, el ambiente en que nos desenvolvemos? ¿Es tangible? ¿Es sensible? ¿Soy parte de él o es el espacio parte de mí? ¿Es mi cuerpo un espacio de representación? ¿Soy yo misma un espacio? ¿En qué consiste la metamorfosis del mismo? Tales son algunos de los cuestionamientos planteados al analizar el rol del espacio a la hora de forjar un discurso artístico para *Vista a una habitación*.

Ejemplos acerca de la importancia del espacio en distintos planos no nos faltan: en el ensayo “*Space as Praxis*” (“*Espacio como praxis*”, 1975), RoseLee Goldberg hace referencia al texto “*Art without Space*” (“*Arte sin espacio*”, 1969) de Seth Siegelaub (1941-2013), donde el autor apunta a un estudio y discusión del arte “cuya existencia primordial en el mundo no se relacione con el espacio, o a su exhibición en el espacio.”⁴⁵ No nos debe sorprender que los artistas de la época hayan estado en desacuerdo con la premisa, a la que respondieron con las siguientes categóricas palabras citadas por Goldberg:

“Una obra no es puesta en un sitio. La obra es ese sitio.” (Willoughby Sharp)

⁴⁵ Goldberg, RosaLee. “*Space as Praxis*” Pág 175.

“No entiendo cómo se puede pensar que algo que es un hecho de la vida es irrelevante... puedes no considerar al espacio como un arte material, pero el hecho de que estés ocupando un espacio en un sentido puramente físico significa que estás lidiando con el espacio quieras o no.” (Lawrence Weiner)

“Creo que podemos experimentar el espacio de una forma menos física, y ese es el tipo de espacio que me pone a pensar.” (Robert Barry)⁴⁶

Para la instalación *Vista a una habitación* la primera noción que se pudo traducir en imagen fue la de la interacción de un sujeto con su habitación y su posible exhibición en un espacio público. Es por eso que interesan particularmente dos de los puntos de partida que establece Woolf en *Una habitación propia*: la relación entre la habitación y la posición económica de la mujer, y la huella que dejan las habitaciones en la mente y obra de la misma. Para retratar esto en el imaginario del performance es necesario contar fundamentalmente con un intérprete, una habitación y un espacio público para su posterior exhibición. Antes que nada, tuvimos que establecer qué tipo de habitación sirve a los propósitos de la narrativa y a la estética del performance.

En *La nueva visión* (*Neues Sehen*, 1929), Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) cataloga los distintos tipos de espacio a partir del concepto arquitectónico, dejando claro que cada período cultural tiene su propia concepción del espacio:

A pesar de este desconcertante conjunto de conceptos, sabemos que el espacio es una realidad de la experiencia sensorial. Es una experiencia humana como otras; es un medio de expresión como otros. Otras realidades, otros materiales.

El espacio es una realidad y, una vez que ha sido comprendido en su esencia, puede ser captado y ordenado según sus propias leyes. En verdad, el hombre constantemente ha intentado poner esta realidad (es decir, este material) al servicio de su ansia de expresión, al igual que las otras realidades que ha conocido.

La experiencia espacial no es un privilegio del arquitecto talentoso, sino una función biológica de todos. La base biológica de la experiencia espacial es un don natural de todos, como lo es la experiencia del color o del tono.⁴⁷

⁴⁶ *Ibidem* Pág 252

⁴⁷ Moholy-Nagy, Laszlo. *La nueva visión*. Pág 94

La idea de la experiencia espacial como una función biológica nos empieza a dar indicios del tipo de aproximación espacial a la que apuntamos en *Vista a una habitación*. Al principio se pensó en buscar un lugar desconocido donde quedara registrado un proceso de adaptación a la nueva habitación, la apropiación del espacio a manos del intérprete. Pero es a partir de las reflexiones de Moholy-Nagy que nos interesamos por retratar una interacción más concreta. El espacio no puede ser conceptualizado como un obstáculo al cual el intérprete se sobrepone, sino como su posibilidad de intimidad, tal como lo propone Woolf. Es por esto que nos interesamos por el uso de una habitación vacía, con la intención de eliminar las distracciones y establecer un nuevo tipo de cotidianidad, y por ende un nuevo tipo de intimidad, durante el performance. Es el espacio de la habitación, sus cuatro paredes que resguardan, el límite entre dos esferas de regulaciones radicalmente distintas.

El ensayo *El espacio vacío* (*The Empty Space*, 1968) de Peter Brook (1925-) fue bastante ilustrativo para la teorización de *Vista a una habitación*, ya que el autor ahonda precisamente en la correspondencia entre el espacio, el drama y el intérprete: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”⁴⁸ Un concepto similar es trabajado por Ngugi Wa Thiong’O (1938-) en el ensayo “*Actuaciones del poder: la política del espacio del performance*” (1996), quien cataloga este tipo de espacio como *espacio desnudo* y no como *espacio vacío*.⁴⁹ Ngugi Wa Thiong’O se enfoca en la cualidad cultural de cada espacio y en su importancia con respecto a la identidad. “Hay muchas formas de mirar el espacio de un performance. Una de ellas es ver al espacio como un campo delimitado de relaciones internas (...), un campo de acción humana”. Ngugi Wa Thiong’O también afirma con respecto al ámbito político que “el campo privilegiado de intervención del Estado es el espacio. El Estado define, delimita y regula el espacio, y restringe así el acceso de artistas e intelectuales, así como de otros sectores de la población, a la vida pública.”⁵⁰

Esta presencia de la regulación estatal sobre los espacios públicos y su lejanía con respecto a ciertos espacios privados nos hace pensar acerca de una posible conjugación de ambas

⁴⁸ Brook, Peter. *Espacio vacío*. Pág 1.

⁴⁹ Thiong’O, Ngugi Wa, “*Actuaciones del poder: la política del espacio del performance*” en *Estudios Avanzados de Performance*. Taylor Diana; Fuentes, Marcela (edts). Pág 345.

⁵⁰ *Ibidem*. Pág 346.

instancias. Este no es solamente un planteamiento que compete al estudio del espacio, sino también se relaciona con un estudio de la identidad. ¿Quiénes somos en un espacio privado? ¿Quiénes somos en un espacio público? ¿Puede el espacio trastocar nuestro comportamiento? ¿A qué corresponden estas diferencias? ¿Cómo se relacionan ambas esferas en la creación de la identidad?

En *Una habitación propia* se trabaja con una premisa similar: la necesidad que tiene la mujer de trabajar en un espacio privado se debe a la cantidad de parámetros negativos con la que es juzgada en el espacio público.

2.2.1 ESPACIO PRIVADO

La intimidad es un caracol. Afuera suena el mar.
También, si pegamos el oído, podemos escucharlo.

Kelly Martínez

Una habitación propia, el mismo título desnudo de la obra, hace que dirijamos nuestra atención a cuatro paredes que enmarcan nociones de independencia, emancipación, privilegio, intimidad y posibilidad laboral. Es un espacio cargado de información; un ente físico que envuelve distintas connotaciones políticas, económicas, culturales y religiosas. Cuando hablamos de habitación no nos referimos a cuatro paredes que exclusivamente resguardan la intimidad, sino a su calidad y expresividad cultural. El mismo principio arquitectónico de las habitaciones varía a partir de parámetros sociales, económicos, políticos. Dormitorios campesinos y obreros, reales y nobles, habitaciones infantiles, habitaciones de hotel, cuartos de damas y de cortesanas, pensiones, celdas de cárceles, pabellones de enfermos, carpas de desplazados, muestran todos grandes diferencias a pesar de sus similar finalidad de resguardo. La habitación no es una única cosa, sino la multiplicidad de sus funciones, y está también teñida por diferentes funcionamientos sociales y políticos.

Aunque históricamente la protección del espacio propio no nace sino con las leyes protectoras de la propiedad privada del Imperio romano, podríamos asegurar que la aspiración a un espacio propio es un deseo universal “que trasciende las civilizaciones y los

tiempos (...) incluso en las utopías socialistas, siempre prontas a acusar el egoísmo, a promover las soluciones colectivas, se preocuparon por defenderlo”.⁵¹ Podemos ver esto con los cubículos de un tren, el camarote de un barco, la celda, o cualquier otro ingenio humano para buscar la soledad. Estamos impulsados al recogimiento para satisfacer nuestras necesidades mentales y espirituales (la escritura, la lectura, la meditación) y corporales (la sexualidad, la enfermedad, el sueño). Franz Kafka (1883-1924) confiesa que no puede sino dormir y escribir solo: “me precipito en la soledad como el agua en el océano”⁵² igual que el poeta Eustache Deschamps (1346-1406) afirmaba que “es más fácil dormir uno solo que dos”.⁵³ Michelle Perrot (1928-) concluye: “el derecho a la habitación propia se inscribía, casi, en los derechos del hombre”.⁵⁴

Por otro lado, la habitación sería el lugar por excelencia de las mujeres. Lo doméstico ha sido históricamente feminizado, al mismo tiempo que ha funcionado como el lugar ideal para hacer invisible a la mujer. El orden doméstico, la religión, y por ende la moral, la decencia y el pudor contribuían a su reclusión, de la misma forma que el imaginario erótico “sentaba a las mujeres, soñadoras, al pie de sus ventanas, o bien las acostaba, lánguidas lectoras, más o menos desnudas, sobre un canapé, un sofá o un lecho.”⁵⁵ La religión cristiana ha desarrollado un concepto idealizado de la reclusión femenina. San Antonio recomendaba a las mujeres “mantenerse aisladamente en su habitación, porque en su habitación la gloriosa Virgen María fue saludada por el Ángel y allí concibió al hijo de Dios.”⁵⁶ Perrot agrega:

Aquella habitación sería el teatro del mayor acontecimiento de la historia: la encarnación de Dios, del hijo de Dios hecho hombre en el cuerpo de una mujer. La vida de la Virgen María, desde su nacimiento hasta su muerte, está, muy frecuentemente, asociada a la habitación. A pesar de lo mucho que ella caminó después siguiendo a su hijo por todas las sendas de Galilea.⁵⁷

La mujer llega a encarnar la estabilidad y la hospitalidad. El hogar es el espacio que se le ha otorgado para que cumpla con la educación de los hijos y el mantenimiento del decoro. Tal

⁵¹ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 72

⁵² *Ob Cit.*

⁵³ *Ibidem* Pág 74

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 134

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*. Pág 135

y como afirma Bernard Edelman (1946-) “sometida, domesticada, retenida en el hogar, entre la dulce penumbra del reluciente mobiliario.”⁵⁸

También podemos ver claramente que para el momento en que nace Virginia Woolf, la mujer tiene derecho a la propiedad, y que desde hace tiempo se ha ido abriendo camino en el campo intelectual y laboral: su inteligencia le ha dado más de quinientas libras al año para su independencia, por lo que ha podido embarcarse en largos viajes, conocer, trabajar, experimentar y costearse una habitación propia.

Sin embargo, cuando recurrimos al análisis de ciertos datos sociales para entender cuál es la relación de una mujer con su habitación en la actualidad nos topamos con estadísticas que siguen mostrando cifras preocupantes: hoy en día, según Vital Voices⁵⁹, el 56% de la fuerza laboral global está constituida por mujeres –es decir, son las conductoras principales del rápido crecimiento del sistema económico– y solo el 1% de ellas tiene propiedades no compartidas a su nombre.⁶⁰ De igual forma, vemos estudios acerca de la distribución desigual de la riqueza que demuestran que a las mujeres les resulta más difícil ascender de clase social, mientras son una notoria mayoría en las clases bajas. En Estados Unidos la diferencia entre los sueldos de hombres y mujeres llega hasta casi el 30% (en el 2010 el ingreso medio para trabajadores masculinos era de 42,800\$, comparado con el de las mujeres que reportaban un ingreso de 34,700\$)⁶¹. En países como España, amigas y familiares de edad entre 30 y 35 años afirman que en las entrevistas de trabajo es común que pregunten acerca de sus planes de tener hijos. Es una pregunta que no se cuele en entrevistas de trabajo de amigos o familiares masculinos que buscaron trabajo en los mismos ámbitos, lo que señala la disparidad de la relación de hombres y mujeres en el ámbito laboral y, por ende, con el difícil “arte de hacer dinero”⁶².

El primer problema para adquirir una habitación es, por supuesto, el de costearla. Perrot también describe la evidencia de la desigualdad de la capacidad adquisitiva a través de las

⁵⁸ *Ibidem*. Pág134

⁵⁹ ONG internacional dedicada a trabajar con mujeres en las áreas de crecimiento económico, participación política de mujeres y derechos humanos.

⁶⁰ S/A. “*Engendering Growth: Cultivating The Ecosystem of Support for Women Business Owners*” Pág 6. Página oficial de Vital Voices. Estados Unidos.

⁶¹ Maatz, Lisa M. “*The Awful Truth Behind The Gender Pay Gap*”. Página Oficial de Forbes. Estados Unidos.

⁶² Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 18.

habitaciones, “el alojamiento obrero era la cara más sombría de la cuestión social”⁶³. Esto hace que se desarrolle una situación bastante dramática para la mujer: su género la limita a un espacio que ni siquiera es de ella.

Virginia Woolf describe su habitación de la siguiente manera:

(...) Ahora en Londres, no en Oxbridge; y os pido que imaginéis una habitación como millares de otras, con una ventana que daba, por encima de los sombreros de la gente, los camiones y los coches, a otras ventanas, y encima de la mesa de la habitación una hoja de papel en blanco, que llevaba el encabezamiento *Las mujeres y la novela* escrito en grandes letras, pero nada más.⁶⁴

Florence Nightingale (1820-1910) afirma a su vez respecto a las mujeres obligadas a trabajar en la sala común: “las mujeres nunca disponían de media hora que pudieran llamar suya”.⁶⁵ Woolf parafrasea al sobrino de Jane Austen (1775-1817) con respecto a su tía:

Que pudiera realizar todo esto es sorprendente, pues no contaba con un despacho propio donde retirarse y la mayor parte de su trabajo debió de hacerlo en la sala de estar común, expuesta a toda clase de interrupciones. Siempre tuvo buen cuidado de que no sospecharan sus ocupaciones los criados, ni las visitas, ni nadie ajeno a su círculo familiar.⁶⁶

Llamó la atención una anécdota más cercana a nosotros, quizás de la década de los años cincuenta, del artista plástico y escritor venezolano Felipe Márquez, quien también recuerda la tendencia de su madre al encierro a la hora de la creación artística:

A Julia, mi madre artista, no le gustaba que sus hijos la viéramos pintando. Se encerraba bajo llave en la amplia biblioteca y convirtió sin querer al acto creativo en un asunto misterioso, casi erótico. De vieja aprendió a compartir, y colocaba dos mangos en la mesa del comedor y dibujaba con total desparpajo ante la mirada atónita de hijos y nietos.⁶⁷

Remedios Zafra elabora en torno a esta noción:

La intimidad no es exactamente lo privado, que trasciende la idea de propiedad. Creo que lo privado nos está dado como sujetos con poder sobre

⁶³ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 18

⁶⁴ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 21

⁶⁵ *Ibidem* Pág 26

⁶⁶ *Ibidem*. Pág 21

⁶⁷ Márquez, Felipe. Actualización de un estado de Facebook el 5 de febrero de 2015.

nuestro cuerpo y espacios. Es ese lugar absolutamente precioso donde mi cuerpo, como yo (como imagen, como nombre, como multiplicidad) es libre, incluso libre de inhabilitarse.⁶⁸

No son pocas las exploraciones que han realizado distintos artistas en torno a las habitaciones. En la serie *Interiores (Intérieurs, 1910)* Eugene Atget (1857-1927) se pasea por los cuartos del modernismo francés: las habitaciones de la modista, el obrero, el escritor, el actor. Esta serie pretende mostrar el hábitat de distintos tipos de profesionales de diferentes clases sociales. Walter Benjamin (1892-1940) describe estas fotografías como la escena del crimen⁶⁹, mediante las cuales podemos hacer un análisis social, económico y cultural a través de los materiales que conforman la habitación. Katie Hartsough Brion (1953-), en su ensayo “*Eugène Atget and the Fin de Siècle Interior: Revelatory Excess*” (“*Eugène Atget y el fin del siglo interior: revelaciones de exceso*”, 2005), afirma que esto se debe a la industrialización y la producción a gran escala, el inicio de un sistema capitalista:

Las fotografías de Atget muestran la acumulación de muebles, objetos y estilos característicos de los interiores franceses de fin de siglo. El interior era considerado usualmente como un sitio de expresión, pero en el siglo XIX pasa a servir como el lugar ideal para la acumulación descontrolada.”⁷⁰

⁶⁸ Zafra, Remedios. “*Un cuarto propio conectado: Feminismo y creación desde la esfera público-privada online*”. Pág 10. Página oficial de Remedios Zafra.

⁶⁹ Hartsough Brion, Katie. “*Eugène Atget and the Fin de Siècle Interior: Revelatory Excess.*” The University of Michigan/ Museums of Art and Archaeology Bulletin.

⁷⁰ *Ibidem.* Pág 51



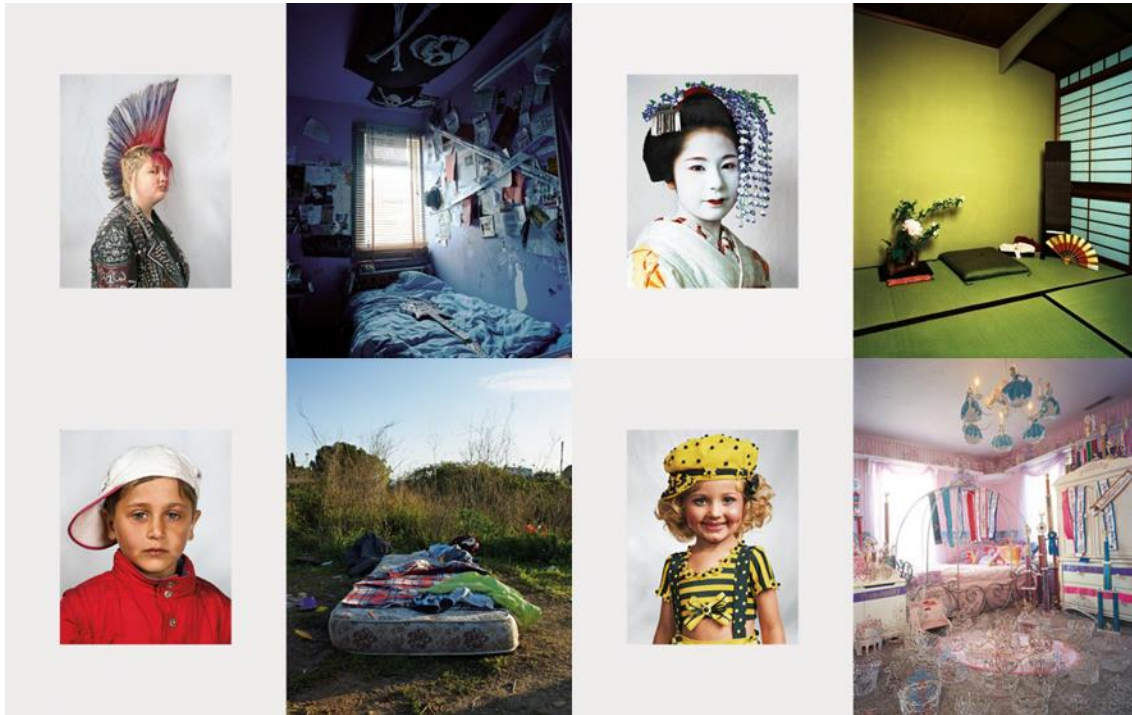
Ilust. 6: Atget, Eugene. *Interior de la vivienda de un obrero. Rue de Romainville. 1910*



Ilust. 7: Atget, Eugene. *Interior de la vivienda del Sr. R, actor dramático. Rue Vavin. 1910*

Por otro lado, en la serie fotográfica del keniano James Mollison (1973-) *Where Children Sleep*⁷¹ (*Dónde duermen los niños*, 2009-2012), vemos, al igual que ocurre con la vestimenta, esa clara mezcla de información cultural y personal que administramos a través de nuestros gustos para expresarnos estéticamente. El fotógrafo empieza a retratar habitaciones alrededor del mundo para la campaña de derechos humanos con motivo del aniversario de UNICEF. Mollison se encontró a sí mismo reflexionando en torno a su habitación y a la importancia de la misma en su trabajo actual. Logra, además de capturar el espacio que ocupan estos niños en el mundo, otorgarnos un retrato espacial tan sólido y expresivo como los retratos de los propios niños. La habitación propia viene a ser mostrada como una extensión del cuerpo y de la personalidad humana.

⁷¹ Página oficial James Mollison.



Ilust. 8: Mollison, James. *Where Children Sleep. (Dónde duermen los niños)* Serie fotográfica. 2009-2012

A partir de estas reflexiones, preferimos trabajar con una habitación vacía, despojada de los rastros de la identidad de su habitante y lo más alejada posible de los indicios del sistema cultural en el que dicha habitación está ubicada. Esto nos da la oportunidad de crear un universo particular para la habitación de la performance, además de establecer un ambiente posiblemente apropiado para la creación:

En una pequeña encuesta llevada a cabo en la década de 1980 sobre interiores de escritores, la mayor parte de los entrevistados mostraba su relativa indiferencia hacia el marco, e incluso, su inclinación por la desposesión, como si un clérigo ideal continuara modelando sus respectivos comportamientos. Insistían mucho en la materialidad del acto de escribir. “Una celda desnuda y cuatro paredes blancas sería lo que yo preferiría”, decía Dominique Fernández. François Coupry, por su parte, temía la saturación: “Cuando hay demasiadas cosas en mi lugar de trabajo, me veo obligado a marcharme.” Pierre Bourgeade desarrollaba un modelo de vida ascética, aunque atemperada por el cariño: “Mi sueño es la celda del monje, la prisión, el asilo, cuatro paredes blanqueadas con cal y una mesa larga para

escribir. Pocos o ningún amigo. Una mujer que pase por allí de cuando en cuando. Y también un niño que trepara por mi espalda como un gato.”⁷²

Más allá de hacer un estudio acerca de nuestra identidad y la huella de nuestras vidas en las habitaciones, la performance *Vista a una habitación* apunta a una exploración del intérprete a través del espacio en que se sitúa. La habitación de la performance funciona como una suerte de cárcel, sin huellas de la identidad del intérprete y sin posibilidad de comunicación con el espacio público, ya sea a través de la comunicación personal, internet, música, lectura, cine, etc. Sólo el espacio y sus limitaciones; un espacio neutral alejado lo más posible del hecho cultural.

Quizás cinco de los artistas que más interesaron durante la realización de *Vista a una habitación*, en cuanto a sus acciones y al uso del espacio, fueron Antonieta Sosa (1940-) Joseph Beuys (1921-1986), Bruce Nauman (1941), Carolee Schneeman (1939-) y Chris Burden (1946-). Estos cuatro artistas, aunque no nos remiten a la especificidad del campo cultural que rodea a la habitación, sí trabajan con un espacio limitado. Estas exploraciones ayudaron a componer lo que podría ser una posible estadía en la habitación y los recursos para desenvolvemos en el encierro con acciones concretas.

La muestra *Cas(a)nto* (1998) de la artista y performer venezolana Antonieta Sosa, realizada en el Museo de Bellas Artes de Caracas, consiste en una recreación abstracta del hogar de la artista a través de distintas obras arquitectónicas, escultóricas, plásticas y fotográficas. Sosa crea conciencia del espacio como lugar vivido y expone la casa como un *yo* constituido por distintas experiencias relacionadas con el espacio físico.

En *Cas(a)nto* (...) tomo mi casa, el paralelepípedo en que vivo desde hace veintinueve años (Candilejas 9, en San Bernardino) y lo veo como una metáfora de lo interno. Cuando uno entra en la casa de alguien, simbólicamente se está entrando en el interior de la persona. Es verdad que también hay casas más personales y cargadas que otras, según el nivel de conciencia e intensidad con el cual la persona que la habita haya cargado o contaminado con su ser, que implica el cuerpo.⁷³

⁷² Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 94

⁷³ Sosa, Antonieta. “*El espacio y el tiempo en Cas(a)nto*” en el catálogo *Cas(a)nto: una propuesta de Antonieta Sosa* del Museo de Bellas Artes de Caracas. Pág 6.

Se esboza una reflexión en torno a la casa a partir de su recreación como espacio reflexivo y de creación. Maria Elena Ramos afirma en la presentación del catálogo que “Antonieta Sosa piensa una obra que incorpora al pensamiento sobre la casa y sobre el ser que la habita, una obra que se hace plena en la relación arte-vida-pensamiento”.⁷⁴



Ilust. 9: Sosa, Antonieta. *Ca(s)anto*. Museo de Bellas Artes de Caracas, 1998

Coyote: me gusta Estados Unidos y a Estados Unidos le gusto yo (I like America and America likes me, 1974) fue un acto de una semana que comenzaba con la salida de Beuys del aeropuerto de Dusseldorf. Al llegar a Estados Unidos, ya el artista se encontraba envuelto de la cabeza a los pies en fieltro, un material aislante física y metafóricamente. Sin tener ningún tipo de contacto físico con Estados Unidos, fue trasladado cuidadosamente a la Galería de René Block en la ciudad de Nueva York en ambulancia. Allí le esperaba una habitación que compartiría por el tiempo pautado con un coyote. Goldberg describe la experiencia de la siguiente forma:

Durante ese tiempo conversó en privado con el animal, solo una cerca de eslabones de cadena los separaba de los visitantes de la galería. Sus rituales diarios incluían una serie de interacciones con el coyote, presentándole objetos (fieltro, bastón, guantes, el *Wall Street Journal* entregado de forma diaria), los cuales tocaba con las patas y sobre los que orinaba, como si reconociera a su propio modo la presencia del hombre. (...)Coyote fue una acción estadounidense en términos de Beuys, el complejo de coyote, que refleja la historia de persecución de los indios norteamericanos. “Quería

⁷⁴ Ramos, Maria Elena. “Presentación” en el catálogo *Cas(a)nto: una propuesta de Antonieta Sosa* del Museo de Bellas Artes de Caracas. Pág 5.

concentrarme solo en el coyote. Quería incomunicarme, aislarme. No ver más de Estados Unidos que el coyote e intercambiar roles con él.”⁷⁵

Beuys evita cualquier tipo de contacto con Estados Unidos, pero lo introduce metafóricamente en la habitación, su diálogo es un retrato del diálogo con todo un país. Esta reflexión acerca de ciertos procesos de entendimiento a través del encierro trabaja con nociones importantes de introspección que fueron fundamentales para *Vista a una habitación*.



Ilust. 10: Beuys, Joseph. *Coyote: I like America and America likes me* (*Coyote: me gusta Estados Unidos y a Estados Unidos le gusto yo*) 1974

Revolving Upside Down (*Girando al revés*, 1969), de Bruce Nauman, consistió en un video de 61 minutos de un plano estático y de imagen invertida. Nauman se encontraba en un espacio haciendo movimientos marcados y piruetas. La imagen invertida distorsiona la vista del espectador, ya que le hace creer que el intérprete está caminando en el techo de la habitación. Esta obra no cuenta con la misma narrativa introspectiva que la obra anterior, y aunque la importancia del efecto radica en el uso de la imagen, Nauman utiliza el espacio de forma multidireccional (diagonal y elíptica). Merce Cunningham ya había afirmado con respecto al uso del espacio que “en vez de pensar en una sola dirección, por ejemplo hacia la audiencia, desde un proscenio, la acción debería estar direccionada hacia los cuatro lados, arriba y abajo.”⁷⁶ Esta forma de establecer las acciones realizadas, sin la consciencia o sin la necesidad de apuntar a un espectador en particular, aun enfocándose en el valor y la

⁷⁵ Goldberg, RoseLee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Pág 150 sig

⁷⁶ Morgan, Robert C. (*Art + Performance*) Bruce Nauman. Pág 591. Google Books.

exploración de la imagen, expande las posibilidades que tiene el intérprete de explorar el espacio.



Ilust. 11: Nauman, Bruce. *Revolving Upside Down (Girando al revés)* 1969

Otra obra que nos remite a las posibilidades de conexión entre el intérprete, el espectador y el espacio es la obra *Sin Título: Pieza de pasillo con espejo (Untitled: Corridor Piece with Mirror, 1970)* del mismo Bruce Nauman, realizada en la Universidad Estatal de San José, (California, Estados Unidos). Es una pieza que conjuga de forma excepcional el diálogo entre el intérprete y el espacio. La obra consiste en dos pasillos en forma de V, construidos con material aislante de sonido, generando un cambio de presión a lo largo de la estructura. Nauman describe la experiencia de la siguiente manera:

Cuando estabas en la parte abierta de la V no había mucho efecto, pero mientras te adentrabas en la V, la presión aumentaba poco a poco. Era muy claustrofóbico todo. Las paredes de los pasillos medían poco más de medio metro y decrecían aproximadamente a 40 cm. Las paredes se acercaban y te forzaban lentamente a estar consciente de tu propio cuerpo. Podía llegar a ser una experiencia de mucha introspección y de mucha conciencia corporal.⁷⁷

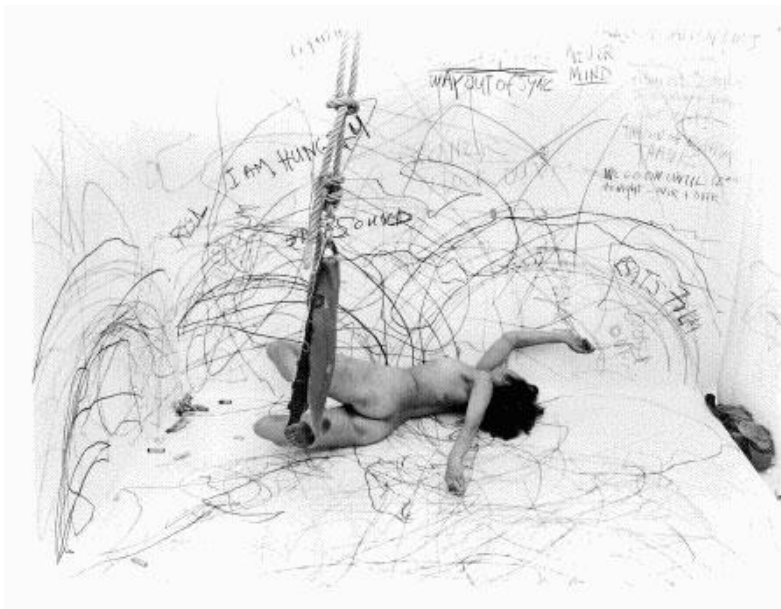
⁷⁷ Goldberg, RoseLee. "Space as Praxis". Pág 257



Ilust. 12: Nauman, Bruce. *Untitled: Corridor Piece with Mirror* (Sin Título: *Pieza de pasillo con espejo*) 1970

Esta valoración del efecto del espacio en la mente humana es también analizada por Woolf en el ensayo *Una habitación propia* cuando reflexiona en torno a la habitación y a lo doméstico como un elemento inherente a la creatividad femenina, y es en definitiva uno de los temas centrales de *Vista a una habitación*, que exploramos a través del aislamiento al que se somete al intérprete, delimitado por las cuatro paredes de la habitación.

La performance *Hasta incluyendo sus límites* (*Up To And Including Her Limits*, 1973) de Carolee Schneeman fue originalmente inspirada por un vecino que fue a casa de la artista a podar su árbol de manzanas. Schneeman ya estaba explorando la suspensión de su cuerpo mientras pintaba, pero fue cuando su vecino se fue a almorzar que la artista se desnudó y se montó en la soga para ver cómo se sentía la experiencia. Schneeman adaptó la experiencia utilizando una soga y dos paredes que funcionarían como lienzos para dibujarlas de diferentes colores con la extensión de su brazo. El resultado fue una suerte de coreografía para la realización de un tríptico de ambas paredes y el suelo dibujados con cientos de líneas aleatorias de distintos colores.



Ilust. 13: Schneeman, Carolee. *Up To And Including Her Limits (Hasta incluyendo sus límites)* 1973

Schneeman adaptó esta obra por siete años, utilizando diferentes regulaciones del tiempo y de sus movimientos; adaptándose a distintos espacios en los que llegó a vivir acompañada de su gato por distintos períodos de tiempo, para una mejor concientización de las implicaciones espaciales. Schneeman no se define a sí misma como performer y su obra apunta más hacia la pintura, aunque admite haber quedado profundamente marcada por la obra de Claes Oldenburg (1929-), Jim Dine (1935-) y Robert Whitman (1935-). La obra prescinde de esta estrecha relación entre la performance y el *yo*, de la referencia del artista a sí mismo encontrada en muchas obras confesionales o de narrativa personal. Schneeman define la obra como un *espacio de collage*,⁷⁸ porque ésta entabla una discusión directa con el *action painting* de Jackson Pollock, una exploración en torno a la ritualización del hecho de pintar en un espacio, la introducción del espacio habitable como una nueva dimensión de la obra pictórica.

Finalmente, otra obra que llamó la atención fue *Five-Day Locker Piece* (26 abril-30 de abril 1971), donde Chris Burden pone a prueba sus capacidades físicas y mentales. En su primera performance, su tesis de artes visuales, Burden se instaló durante 5 días en un locker de 60x60x40, una cabina ubicada en el vestuario de la Universidad de California, donde “su

⁷⁸ Entrevista para Moma Online de la serie *Drawing Through the Twentieth Century: “Carolee Schneeman Up to and Including Her Limits 1973-76”*. YouTube.

única provisión para tan apretujada instancia era una gran botella de agua”⁷⁹ y una botella de agua vacía para poder evacuar. La esposa del artista lo acompañó durmiendo a su lado algunas noches, ya que Burden temía volverse totalmente loco. Burden menciona con respecto a esta obra: “No es como una pieza de danza de Joan Jonas, donde sus performances se centran alrededor de una gran cantidad de piezas complejas que hacen un todo. Mis piezas tienen una cosa, y eso es todo”.⁸⁰ Esta obra resultó interesante gracias a su trabajo en torno a las limitaciones físicas y mentales. Estas experiencias tan simples en apariencia, pero tan complejas en otros aspectos, nos permitieron acercarnos a la primera fase de *Vista a una habitación* como una experiencia que se centra en una conjugación de la mente y el espacio en que la obra se desarrolla, así sea por períodos delimitados.



Ilust. 14: Burden, Chris. *Five-Day Locker Piece* (*Pieza de locker de cinco días*) 26 abril-30 de abril 1971

2.2.2 ESPACIO PÚBLICO

La necesidad de una habitación propia para la mujer se gesta a partir de una respuesta social: ¿Puede la mujer posicionarse públicamente como creadora en un mundo dominado por figuras que se jactan de afirmar su inferioridad? Las palabras de Woolf escritas hace ochenta y seis años siguen siendo vigentes: las escritoras mujeres sienten, todavía, que muchas puertas se cierran en sus caras. Se desarrolla así un juego de interrelaciones entre

⁷⁹ Goldberg, RoseLee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente..* Pág 159

⁸⁰ Kuriyama, Emily. “*Everything You Need to Know About Chris Burden's Art Through His Greatest Works*”. Revista digital Complex. Estados Unidos.

los espacios planteados por Woolf. La necesidad de la mujer de tener un espacio que pueda llamar suyo está estrechamente ligada a su necesidad de conquistar espacios públicos con su trabajo: la finalidad del trabajo realizado es trascender sus esferas, salir del mundo privado al público. En el ensayo “*The Politics of Writing, Writing Politics: Virginia Woolf’s A [Virtual] Room of One’s Own*” (“*Políticas de la escritura, escribiendo política: Una habitación [Virtual] propia de Virginia Woolf*”, 2012), Tegan Zimmerman cita a Peggy Kamuf (1947-) quien afirma que:

La metáfora de la habitación de Woolf no solo significa una declaración de espacio político y cultural para mujeres, privado y público; sino de la intrusión de las mujeres en espacios previamente considerados como esferas masculinas. *Una habitación propia* no es acerca de la retirada de las mujeres a una esfera privada sino acerca de la interrupción de los parámetros y la ruptura.⁸¹

En *Historia de las Alcobas (Histoire de chambres, 2009)*, Michelle Perrot se embarca en la investigación a partir de su gusto por la interioridad; pero, como bien destaca Michel Foucault (1926-1984): “Sería necesario escribir una historia de los espacios, que sería, al mismo tiempo, una historia de los poderes, desde las estrategias de geopolítica hasta las pequeñas tácticas del habitat, de la arquitectura institucional, de las aulas o de la organización hospitalaria.”⁸² La habitación como célula, como núcleo de la vida familiar, conyugal y laboral, no puede escapar del sistema que la rodea, y aunque las feministas proclamaban la salida de la habitación como un símbolo de la emancipación de la mujer, entrar en ella también fue un acto de libertad.

En *Una habitación propia* también se analiza la visión con respecto a la mujer en la esfera pública, donde “(...) casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con los hombres”⁸³. La autora hace referencia a los escritos de los hombres acerca de las mujeres, escritos contradictorios y tajantes en su discurso acerca de la mente y la

⁸¹ Zimmerman, Tegan. “*The Politics of Writing, Writing Politics: Virginia Woolf’s A [Virtual] Room of One’s Own*” Pág 36. Journal of Feminist Scholarship, University of Alberta.

⁸² Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 14

⁸³ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág. 60.

naturaleza femenina. Se establece un precedente acerca de la mujer, un estereotipo visto a través de los ojos del hombre, “iluminada a la luz caprichosa y coloreada del otro sexo”⁸⁴.

¿Por qué dice Samuel Butler: «Los hombres sensatos nunca dicen lo que piensan de las mujeres»? Los hombres sensatos nunca hablan de otra cosa, por lo visto. (...) lo triste es que todos los hombres sensatos no opinan lo mismo de las mujeres. Dice Pope: “La mayoría de las mujeres carecen de carácter.” Y dice La Bruyère: “Les femmes sont extrêmes; elles sont meilleures ou pires que les hommes.”⁸⁵

Y agrega:

Una contradicción directa entre dos observadores atentos que eran contemporáneos. ¿Se las puede educar o no? Napoleón pensaba que no. El doctor Johnson pensaba lo contrario. ¿Tienen alma o no la tienen? Algunos salvajes dicen que no tienen ninguna. Otros, al contrario, mantienen que las mujeres son medio divinas y las adoran por este motivo. Algunos sabios sostienen que su inteligencia es más superficial; otros que su conciencia es más profunda. Goethe las honró; Mussolini las desprecia. Mirara uno donde mirara, los hombres pensaban sobre las mujeres y sus pensamientos diferían.⁸⁶

Estas reflexiones dieron pie a un análisis en torno a la introducción del espectador en *Vista a una habitación*. La mirada que se ha posado sobre la mujer en el ámbito público es una mirada muchas veces negativa y desalentadora en cuanto al trabajo intelectual; es un poder masculino en un aparato social y cultural que parece basarse en la inferioridad de la mujer. Quizás explicado de forma mucho más certera por Woolf:

Durante todos estos siglos, las mujeres han sido espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar una silueta del hombre de tamaño doble del natural. Sin este poder, la tierra sin duda seguiría siendo pantano y selva. Las glorias de todas nuestras guerras serían desconocidas. Todavía estaríamos grabando la silueta de ciervos en los restos de huesos de cordero y trocando pedernales por pieles de cordero o cualquier adorno sencillo que sedujera nuestro gusto poco sofisticado. Los Superhombres y Dedos del Destino nunca habrían existido. El Zar y el Káiser nunca hubieran llevado coronas o las hubieran perdido. Sea cual fuere su uso en las sociedades civilizadas, los

⁸⁴ *Ibidem*. Pág. 61.

⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 24.

⁸⁶ *Ibidem*. Pág 24

espejos son imprescindibles para toda acción violenta o heroica. Por eso, tanto Napoleón como Mussolini insisten tan marcadamente en la inferioridad de las mujeres, ya que si ellas no fueran inferiores, ellos cesarían de agrandarse. Así queda en parte explicado que a menudo las mujeres sean imprescindibles a los hombres. Y también así se entiende mejor por qué a los hombres les intranquilizan tanto las críticas de las mujeres; por qué las mujeres no les pueden decir este libro es malo, este cuadro es flojo o lo que sea sin causar mucho más dolor y provocar mucha más cólera de los que causaría y provocaría un hombre que hiciera la misma crítica. Porque si ellas se ponen a decir la verdad, la imagen del espejo se encoge; la robustez del hombre ante la vida disminuye. ¿Cómo va a emitir juicios, civilizar indígenas, hacer leyes, escribir libros, vestirse de etiqueta y hacer discursos en los banquetes si a la hora del desayuno y de la cena no puede verse a sí mismo por lo menos de tamaño doble de lo que es?

La introducción del espectador es de suma importancia para *Vista a una habitación*, no solo para su estructuración como obra de arte, sino para su narrativa y estética. De la misma forma que Woolf utiliza la mirada masculina para reflexionar en torno a la identidad de la mujer, en *Vista a una habitación* se utiliza al espectador como un punto de partida para establecer un diálogo entre dos esferas distintas.

Creo que también vale la pena mencionar la mujer y la intimidad femenina tienen serios problemas al encontrarse con el mundo público:

“Toda mujer que se muestra se deshonra”, “una mujer en público siempre está desplazada”, aseguraban en unos términos cuasi idénticos Pitágoras y Jean Jaques Rousseau. El espacio público es ámbito exclusivo de los hombres: el del comercio, la política, del arte de la oratoria, del deporte de alto nivel, del poder. En ese espacio, una mujer no puede pretender intervenir, salvo parcialmente. Cuestión de funciones, pero también de sexo, de hurtar el cuerpo, eventualmente, tras un velo.⁸⁷

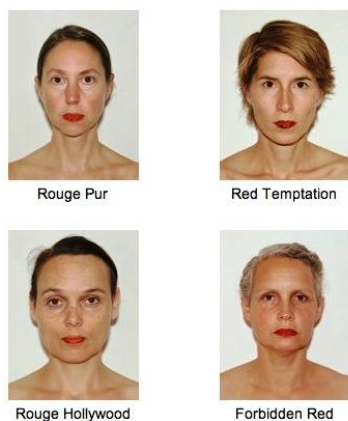
También nos encontramos con las recomendaciones y afirmaciones del Monseñor Dupanloup (1802- 1878), especialista en educación cristiana para las mujeres:

El estudio hace que las mujeres amen su entorno doméstico, donde siempre las acompaña el encanto de un trabajo en común. ¡Qué poca necesidad hay

⁸⁷ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 134.

entonces de visitas y del mundo! ¡Qué alegría regresar a su habitación y reencontrarse con sus libros o con sus grabados!⁸⁸

En marzo del 2015 se hizo viral la historia de la fotógrafa sikh canadiense Rupi Kaur (1987-), ya que una de sus series fotográficas consistía en retratos de la experiencia de la menstruación: pequeñas gotas en la ducha, una discreta mancha en las sábanas, sus pies y un escondido envoltorio de toalla sanitaria en una esquina. Las fotografías fueron eliminadas dos veces de la red social Instagram, ya que no respondían al correcto uso de las normas de la comunidad. Las reglas prohíben el uso de desnudez, actos sexuales y violencia. En ningún momento mencionan nada acerca de menstruaciones. Esta incapacidad de tolerar ciertas cualidades biológicas de las mujeres, específicamente la menstruación, ya había sido anteriormente trabajada por artistas como Ingrid Berthon-Moine (1985-) con su serie fotográfica *Red is The Colour* (*El rojo es el color*, 2011) donde retrata a varias mujeres utilizando sangre menstrual como pintura de labios, titulado cada fotografía con los nombres que las compañías de maquillaje utilizan para catalogar sus colores; o la actriz pornográfica filipina May Ling Su (1973-), nominada en el año 2010 al premio *Good for Her* (*Bien por ella*) del *Feminist Porn Award* (*Premio Porno Feminista*) por su cuidadoso registro de su menstruación a través de fotos y videos, en los que mezcla el uso de la sangre y la sexualidad. Se elimina así la noción de la menstruación como poco sensual o poco higiénica.



Ilust. 15: Berthon-Moine, Ingrid. *Red is The Colour* (*El rojo es el color*) Serie fotográfica. 2011



Ilust. 16: Ling Su, May. *On My Period* (*Con la menstruación*), 2011

⁸⁸ *Ibidem* Pág 135.



Ilust. 17: Kaur, Rupi. *Sin Título*. 2015

Vista a una habitación hace referencia a esta posibilidad casi voyeurista de abordar la cotidianidad de la mujer, quizás una respuesta a la afirmación de Emile Littré (1801-1881): “La vida privada debe quedar entre cuatro paredes, entre las cuales no está permitido husmear, como tampoco lo está que se sepa lo que ocurre en la casa de un particular. Y mucho menos lo que pasa en una habitación, el núcleo de la intimidad.”⁸⁹

También podemos relacionar esta obra con la nueva oleada de videos de acoso callejero en las redes sociales, iniciada por Hollaback, un movimiento internacional con activistas en 92 ciudades y 32 países, que se describen como un “movimiento sin fines de lucro para ponerle fin al acoso callejero”.⁹⁰ Grabaron a una mujer caminando por diez horas por las calles de Nueva York y seleccionaron algunos de los momentos en que ésta es víctima de acoso callejero, a esto lo titularon *10 Hours of Walking in NYC As A Woman*⁹¹ (*10 horas caminando en la ciudad de Nueva York como mujer*, 2014). El resultado puede ser bastante alarmante, ya que hay quienes la persiguen caminando a su lado por más de cinco minutos y quienes se pueden mostrar un poco agresivos si sienten que hay un rechazo de parte de la mujer. Como una respuesta a este video la escritora y activista feminista Collier Meyerson

⁸⁹ Perrot, Michelle. *Historia de las Alcobas*. Pág 54

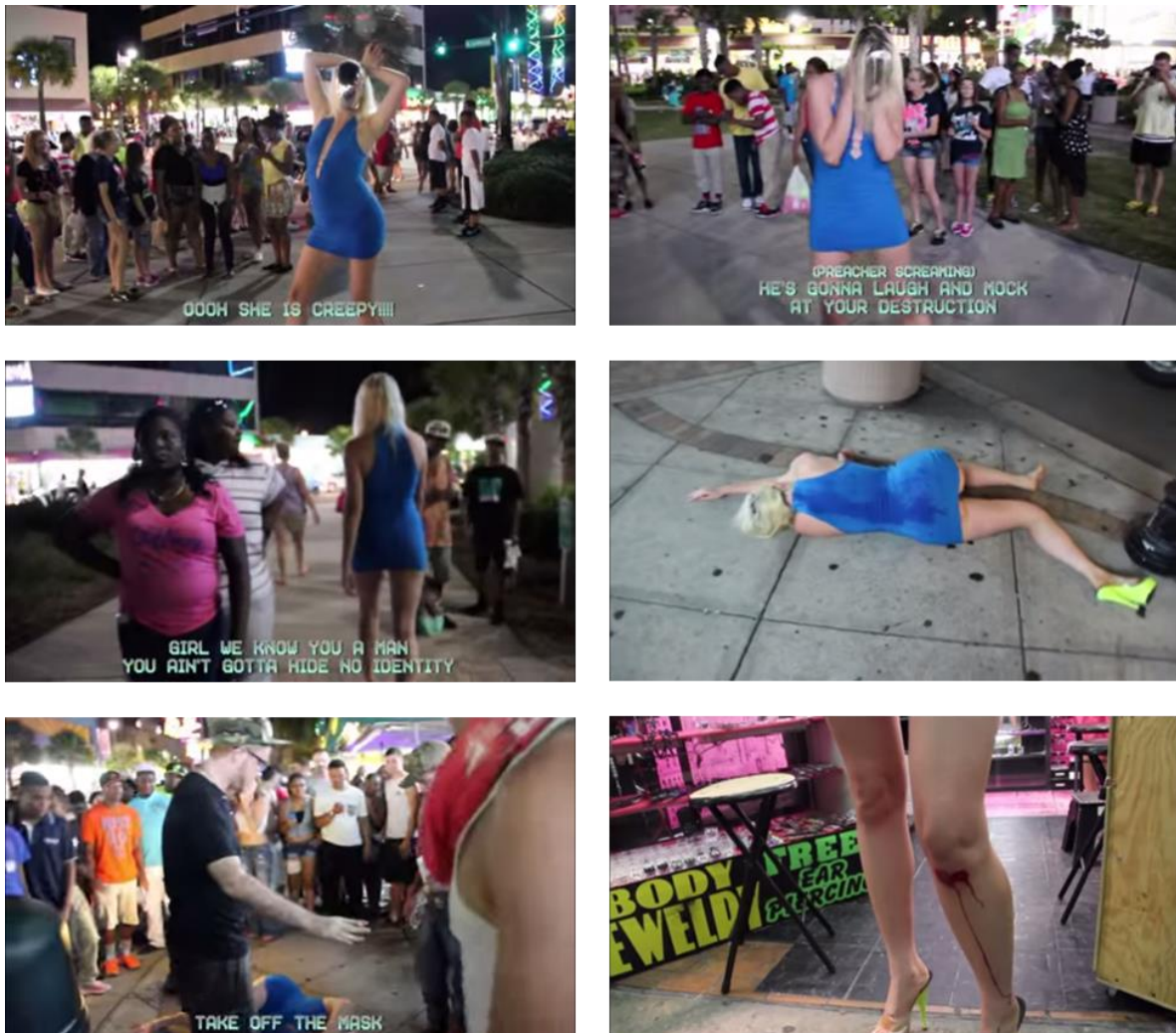
⁹⁰ Página Oficial de Hollaback.

⁹¹ Rob Bliss Creative. *10 Hours of Walking in NYC As A Woman*. YouTube.

realizó un corto documental donde cinco mujeres de color hablan acerca de sus experiencias en los espacios públicos con hombres blancos. La premisa del documental es que el video de Hollaback trabaja únicamente con imágenes de hombres negros y latinos interactuando con la actriz Soshana B. Roberts, resultando en la perpetuación del estereotipo del macho latino y del negro desbocado. A esta respuesta se sumaron decenas más, entre las cuales podemos nombrar: *10 Hours of Walking in NYC as a Woman in Hijab* (10 horas caminando en la ciudad de Nueva York como una mujer con Hijab, 2014), *10 Hours of Walking in LA as a Drag Queen* (10 horas caminando por Los Angeles como una Drag Queen 2014), *Walking in NYC as a Homosexual* (Caminando en la ciudad de Nueva York como un homosexual, 2014) y las parodias *10 Hours of Walking in NYC as a Jew* (10 horas caminando en la ciudad de Nueva York como un judío, 2014), *5 Hours of Walking in NYC as a Jets Fan* (10 horas caminando en la ciudad de Nueva York como un fan de los Jets, 2014), *10 Hours of Walking in NYC as a Man* (10 horas caminando en la ciudad de Nueva York como un hombre, 2014).

Sin embargo, el video que me parece que logra transmitir un mensaje más profundo y doloroso es *American Reflexxx* (2015)⁹². Con Ali Coates detrás de la cámara y con Signe Pierce como una intérprete que camina por una hora las calles de Myrtle Beach, Carolina del Sur, con un vestido ajustado y pequeño y una máscara plateada brillante que le cubre la cara. Su género queda oculto, y las personas que caminan junto a ella no tardan en empezar a gritarle que es un hombre. Le lanzan agua, la empujan y la arrojan el piso mientras murmuran que le deben quitar la máscara para saber si es hombre o mujer. Se convierte en un colorido y casi surrealista ensayo acerca de la violencia en Estados Unidos, de los comportamientos de masas y de los estereotipos de género con que nos manejamos en el día a día, donde muchas personas afirman que el simple hecho de salir de sus casas puede resultar en situaciones de agresión física y psicológica.

⁹² Coates, Ali; Pierce, Signe. *American Reflexxx*. YouTube.



Ilust. 18: Pierce, Signe, Ali Coates. *American Reflexx*. Video de YouTube, 2015

American Reflexx recuerda a la obra de una artista más cercana a nosotros: Erika Ordosgoitti, quien estudió en un colegio de monjas del cual fue expulsada “por desadaptada, no por mala conducta sino por desadaptada”⁹³ y admite que toda su juventud estuvo llena de conflicto gracias a su poca homogenización con el entorno. Su obra se enfoca en el uso de la desnudez en espacios públicos, a lo que define como “el electroshock del poder”, y confiesa que los momentos más interesantes para ella son cuando la policía se aproxima a ella:

Nunca saben cómo reaccionar. Nunca se les dijo cómo tratar a una persona desnuda en la calle que no fuera un loco. De hecho, esa es una de las formas

⁹³ Tiniacos, Natasha. “Érika Ordosgoitti: inmune al abismo” Backroom Caracas.

que tengo para salvarme de la policía: hacerme la loca porque la locura me vuelve inmune.⁹⁴

La obra de Ordosgoitti, aunque simple y quizás un poco repetitiva, me hace pensar en lo vulnerables que somos al entorno. Su cuerpo desnudo rodeado de la agresividad y suciedad del espacio público caraqueño me incomoda hasta el punto de replantearme el verdadero valor de la ropa y asociarlo con las reflexiones de Schechner en torno a la valoración especial que le otorgamos a los objetos. ¿Puede una fina capa de ropa realmente protegernos de las amenazas de una ciudad violenta y caótica como Caracas?



Ilust. 19: Ordosgoitti, Erika. *Desde el cauce del Guaire*. Fotoasalto. Fotografía de Roberto Gil, 2013

Braco Dimitrijevic (1948-) describe al espacio público con palabras que dialogan con las anteriormente citadas por Foucault con respecto a la historia de los espacios:

No considero que el ambiente que nos rodea sea un espacio físico, sino una herencia cultural. El espacio público es una estructura codificada que aloja y refleja los mitos de la ideología: un edificio público, un arco del triunfo, un monumento a los héroes de Guerra, no son los únicos vocablos arquitectónicos y estéticos de las urbes, también son signos de la ideología dominante, y están cargados con sus propios valores y connotaciones.⁹⁵

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ Dimitrijevic, Braco. *Tractatus Historicus*. Pág 5. Slought Foundation.

Sin embargo, lo interesante del espacio público también es su calidad relativamente democrática, aun en sociedades que atraviesan crisis bélicas, sociales, económicas y políticas donde el espacio público está cuidadosamente custodiado.

A partir de estas reflexiones, concluimos que el mejor espacio para exponer las acciones de la habitación era la calle. Un espacio público como una tienda o una galería no eran suficientes para establecer un panorama de lo que ocurre cuando ambas esferas se encuentran. Caracas se convertiría entonces en el escenario ideal para exponer la intimidad de una habitación. Ya José Ignacio Cabrujas (1937-1995) nos hace referencia a Caracas como una ciudad que se vive dentro de cuatro paredes, como una ciudad con una limitadísima vida pública. Efectivamente, Caracas es una ciudad donde no se camina mucho por placer, sino por necesidad; un espacio donde el carro puede llegar a ser fundamental para desplazarse cómodamente, y donde el disfrute de las plazas, los parques, las calles no son constantes en nuestra cotidianidad. Caracas, este lugar tan poco público, se convirtió en el sitio ideal para exponer lo que Cabrujas cataloga como el marco y el drama de nuestra existencia: el encierro y la vida detrás de cuatro paredes.

Con respecto a la relación entre el individuo y el espacio público, llamaron inmensamente la atención la obra *12 Square Meters (Doce metros cuadrados, 1994)* del performer chino Zhang Huan. Aunque los inicios de su carrera artística estuvieron enfocados en la belleza clásica y el óleo, en 1992 su carrera tomó un giro dramático, enfocándose en la realización de performances violentos y masoquistas. Para la obra *12 Square Meters*, Huan se instaló en una letrina pública en una aldea en los alrededores de Beijín, uno de los espacios más sucios de la ciudad, cubierto de miel y acetona, del cual se fueron poco a poco adhiriendo centenares de moscas. Rong Rong el fotógrafo de la performance describe la experiencia en una carta a su hermana menor:

Lo que ocurre acá es totalmente impensable. Déjame contarte.

Estamos organizando un proyecto de acción. Zhang eligió hacer una pieza en un baño público de la aldea (el baño más sucio y repugnante del mundo entero). El plan era el siguiente: Se iba a ubicar en el medio del baño, desnudo, con miel y una sustancia repugnante cubriéndole el cuerpo. El resultado fue una cantidad innumerable de moscas pegadas en su piel. Él se quedaría totalmente quieto y sin expresión alguna por una hora. Todo

empezó a las 11:30 de la mañana con nuestros amigos Curse, Ma y Terror como testigos del evento. Hasta teníamos a un hombre con una cámara grabándolo todo. Una vez que Terror esparció la sustancia por su cuerpo las moscas fueron atraídas. Yo tuve que tapar mi boca y nariz con tela (como si fuera una máscara de gas). Tú sabes cómo huelen los baños acá, y la temperatura era de más de 37 °C. Los insectos no tardaron en cubrir el cuerpo de Zhang, su cara, hasta se introdujeron en su nariz y orejas. Zhang y todo a su alrededor estaba tan quieto y silencioso, que podías oír el aleteo de las moscas y el click de mi cámara.

Una vez que Zhang había terminado se metió en una pequeña laguna detrás del baño. Las moscas muertas flotaban en el agua, que se agitaba suavemente con las olas circulares que rodeaban el cuerpo de Zhang. Zhang llamó la experiencia doce metros cuadrados, que es, por supuesto, el tamaño de un baño público. Más tarde me dijo que la única inspiración había sido el estado de los baños y el ejército de moscas que vivían en ellos. Algunos de los paisanos de la aldea estaban preocupados, nos dijeron al día siguiente que lo que habíamos hecho era pornográfico.⁹⁶

Zhang afirma que su abrupto cambio de las nobles artes pictóricas al performance art se debe, quizás, a su innegable entorno de pobreza y miseria:

Quizás es porque el campo donde crecí, Henan, era demasiado pobre. Ahí el color de todo estaba pautado por la tierra amarilla. Tuve hepatitis, porque no tenía nada que comer. Había mucha muerte, muchos funerales. Jamás he podido olvidar el funeral de mi abuela y de otras personas muy cercanas. Mi vida en Beijing no era muy diferente. No podías mantener tu hijo si tu novia estaba embarazada. Las chicas de mi generación han tenido que abortar muchas veces, algunas hasta tres o cuatro veces. Muchos bebés que sí llegan a nacer también mueren. Esta era la situación de los noventa. Yo conozco bien a la gente de mi generación. Quizás por esto mi primer performance se llamó Ángeles sollozantes (*Weeping Angels*, 1992).⁹⁷

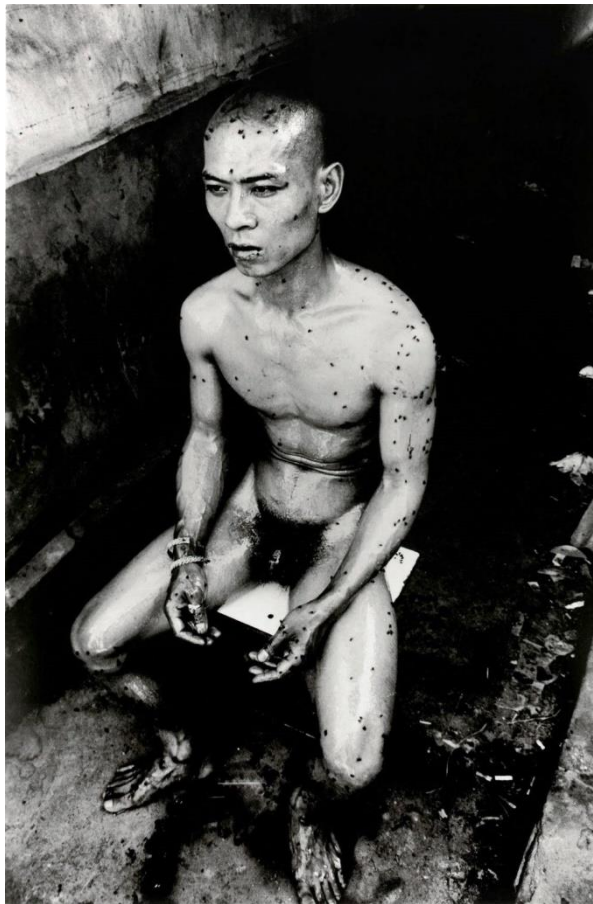
Doce metros cuadrados es una obra que conjuga la crítica social y la experiencia personal: su situación de pobreza particular y la situación de una China sumergida en la miseria. Karen Smith, una escritora y crítico de arte ubicada en Beijing, describe el ambiente de la aldea de la siguiente forma:

⁹⁶ Hung, Wu. “*Transience, Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*”. Página oficial de Zhang Huan.

⁹⁷ *Ibidem*.

En la sombra de la metrópoli, mucha de la población de la aldea está al borde de la mendicidad, y se ganan la vida recolectando y organizando basura. Hay basura en todos lados, en todas las calles y a los alrededores de los lagos. El agua se contamina, y en el calor del verano todos respiran aire tóxico. Las aguas negras van directamente al agua. Hay perros perezosos pero salvajes por doquier. En comparación, Beijing es el cielo. 98

Huan se acopla a la perfección al espacio que ha elegido: no se inmuta ante su entorno, aunque uno asume que sí está sufriendo la experiencia. Lograr existir en un espacio inhumano y no difícil de encontrar en el interior o en las metrópolis de China, y su simple acción habla también de la forma en la que el ser humano se desarrolla aún en los más deformes y desagradables ambientes.



Ilust. 20: Huan, Zhang. Fotografía de la performance *12 Square Meters (Doce metros cuadrados)* 1994

Vemos una propuesta similar con respecto a esta exhibición de la intimidad en la instalación *My Bed (Mi cama, 1998)* de la artista británica Tracey Emin (1963-). *My Bed,*

⁹⁸ *Ibidem.*

expuesta por primera vez en la Tate Gallery en Londres, consiste en una reproducción exacta de su habitación. Botellas de alcohol, ceniceros repletos, cama desecha, tampones, condones, pantaletas usadas y sábanas manchadas de sangre de menstruación ilustran la imperfecta cotidianidad de Emin. Refleja, además, la mente de la artista, cuya vida gloriosamente desordenada, trágica y glamurosa ha dado pie a una obra que rechaza la ilusión y se enfoca en el poder de la realidad. *My Bed* es una obra que funciona como una antorcha que ilumina la cotidianidad de su espacio privado.



Ilust. 21: Emin, Tracey. *My Bed*. (*Mi Cama*) 1998

Además de que cada espacio tenga cualidades rígidas respecto a las acciones de cada una, se ha eliminado la posibilidad de unión entre ambas. Como explica Walter Benjamin, hemos eliminado el rastro de nuestra identidad en el espacio público, y por ende el espacio privado se convierte en una extensión de nuestra identidad:

El interior no es sólo el universo físico de la persona; es también su estuche. Desde la época de Luis Felipe, el burgués ha mostrado una tendencia a compensar la ausencia de cualquier rastro de la vida privada en la gran ciudad. Trata de hacer esto dentro de las cuatro paredes de su apartamento. Es como si se hubiera convertido en un punto de honor no permitir que se pierdan los restos de sus objetos y accesorios. (...) El apartamento se convierte en una especie de cabina. Las huellas de su habitante se moldean en el interior.⁹⁹

⁹⁹ Hartsough Brion. Katie. “*Eugène Atget and the Fin de Siècle. Interior: Revelatory Excess*”. Pág 50. Bulletin: The University of Michigan/ Museums of Art and Archaeology.

Quizás por esta razón el arte urbano sigue siendo considerado como “el último forajido de las disciplinas visuales”¹⁰⁰. Su controversia recae en la introducción de ciertas cualidades individuales a un espacio público. Similar a una afirmación de artista urbano parisino JR (1983-): “Yo quiero voltear al mundo. Voltarlo de afuera a adentro”¹⁰¹.

El *Pornoterrorismo* es quizás uno de las performance contemporáneas que más me interesó a la hora de ver la intimidad en espacios públicos. La fundadora del movimiento describe la gestación de las ideas del movimiento de la siguiente forma:

Diana J. Torres (Madrid, 1981) fue criada en una amorosa y antiautoritaria familia de clase obrera con fuertes intereses artísticos. De este modo tuvo el privilegio de crecer en un entorno donde la imaginación, la expresión y la libertad eran los únicos caminos a seguir. Así, cuando Diana entró en contacto con el llamado “mundo real”, se le hizo un terrible lugar donde habitar: un lugar donde las normas y regulaciones manejan cada parte de la vida, donde un híbrido entre el control estatal, el consumismo capitalista y la moral católica manipulan con mano firme las mentes y cuerpos de casi todas las personas. Frustrada y decepcionada con este nuevo entorno, Diana devino feminista y luchadora y empezó a mostrar su descontento mediante los recitales de poesía en antros, antes de embarcarse en la performance radical, el trabajo literario, la acción directa, la organización de eventos y los talleres.¹⁰²

El *Pornoterrorismo* emerge en recitales de porno-poesía en Barcelona a principios del 2000. En el 2006 Torres empieza a utilizar la performance para hacer activismo feminista. Los performances consisten en escenas sexuales bastante agresivas realizadas en espacios no convencionales y públicos. El resultado es el uso de la intimidad en un espacio público para hacer un retrato de los distintos campos de regulación en los que se mueve la exploración de la sexualidad. Con la performance *Virgen Pornoterrorista* (2013) se crea un dialogo interesante gracias al contraste de las acciones y el espacio. Aunque el Palau de la Virreina en la ciudad de Barcelona hoy en día funciona como sede de Cultura del Ayuntamiento y se enfoca en la exposición de arte contemporáneo, es un edificio estilo barroco construido por los arquitectos Josep Ausich y Carles Grau, entre 1772 y 1778, por encargo de Manuel Amat i Junyen, marqués de Castellbell y virrey de Perú, a su vuelta

¹⁰⁰ S/A. “*Trespass, la historia no oficial del arte urbano*”. Página oficial de Taschen.

¹⁰¹ *El deseo de JR: usar el arte para poner el mundo al revés*. Ted Talk..

¹⁰² S/A “*Statement & Bio de Pornoterroristas*” en Página oficial de *Pornoterrorismo*.

después de desempeñar este cargo en América. Fue este el espacio elegido por Karolina Spina (1983-) y Diana Torres (1981-) para mutilarse, masturbarse violentamente y mostrarle al mundo los placeres de la eyaculación femenina.



Ilust. 22: Spina, Karolina; Torres, Diana. Fotogramas de la performance *Virgen Pornoterrorista*. 2013

Las performance de activismo político de las *Pornoterroristas* quizás sean hijas directas de las obras de Vito Acconci (1940-), específicamente de una de sus obras más notables: *Semillero* (*Seedbed*, 1971). La obra consistió en una rampa construida en la Galería Sonnabend de la ciudad de Nueva York, por la cual los visitantes podían caminar libremente, mientras Acconci se masturbaba en la parte de abajo.

Este diálogo de la esfera privada y la esfera pública condujeron a Acconci a la noción de *campos de energía*:

(...) como lo describió el psicólogo Kurt Lewin en *Principios de la psicología topológica*. En esta obra, Acconci encontró una descripción de cómo cada individuo radiaba un campo de energía que incluía toda interacción posible con otra persona y objetos en un espacio físico determinado. Sus obras desde 1971 se ocupaban de este campo de energía entre él y otros en espacios construidos especialmente: estaba interesado en

“establecer un campo en el cual se encontraba el público, de modo que ellos se convertían en parte del espacio físico en el cual yo me movía.”¹⁰³



Ilust. 23: Acconci, Vito. *Seedbed (Semillero)* 1971

En el performance *Someone Else (Alguien más, 2014)*, el artista español Abel Azcona (1988-) se instala en una sección del *New York Queer International Arts Festival*, donde recrea una habitación con tres camas y tres cuencas con agua fresca para el lavado personal, e invita a los espectadores a tener relaciones sexuales con él frente al resto del público. El concepto de la experiencia es bastante simple, sin embargo no deja de ser incómodo para algunos. No fueron pocos los que se atrevieron a unirse y a involucrarse en largos y pasionales –o cortos e incómodos– encuentros sexuales con el artista bajo la mirada de todos los presentes.

Azcona admite haber inspirado la obra en su infancia, llena de recuerdos de abuso sexual. Utiliza su cuerpo para recrear su imaginario en torno al acto sexual, su falta de participación en dinámicas tan sencillas como la elección de una pareja. Sin embargo, Azcona sí llega a romper una barrera con respecto a las nociones que tenemos en torno al consentimiento sexual, ya que a diferencia de un niño abusado, Azcona ahora sí tiene la posibilidad de elegir qué, cómo y cuándo hacer y deshacer. En cierta forma, Azcona le da vida a una fantasía de abusos sexuales, realizadas con un sobreviviente de dichas

¹⁰³ Goldberg, Roselee. *Performance Art: desde el futurism hasta el presente*. Pág 156.

vejeciones. Le da vida corpórea a un proceso que usualmente se mantiene en el ámbito mental, el ámbito del deseo.

Someone Else me parece una obra efectiva en cuanto a la exposición de ciertas problemáticas culturales que son particularmente difíciles de retratar. Esta capacidad de mostrar y de recrear continuamente, de forma casi indiferente, la faceta más oscura de la vida íntima, los recuerdos más sombríos y las vulnerabilidades más abismales, hacen que uno sienta una suerte de rechazo por todo el planteamiento. Sin embargo, la obra no deja de parecerme sumamente conmovedora y audaz.



Ilust. 24: Azcona, Abel. Fotografías de la performance *Someone Else* (*Alguien más*) 2014

2.2.3 MIRAR HACIA ADENTRO

¿Por qué nos empeñamos en cerrar puertas, cuando las hemos encontrado abiertas? Me gustan los umbrales.

Antonieta Sosa, 1985

Esta contraposición entre el espacio público y el espacio privado llevaron a reflexionar sobre la mirada y a la contemplación como actividades del performance tan válidas como la acción misma. La mirada del espectador en *Vista a una habitación* es una mirada voyeurista sobre las acciones de la habitación. Es, además, únicamente a partir de la mirada que establecemos, una unión entre dos esferas distintas. Como recurso, se decidió emular una visión similar a la de un ojo de pez que permite ver hacia el interior de la habitación:

cambiar el punto de vista de una herramienta que utilizamos de forma diaria para observar al otro lado de la puerta.

Para lograr la acción voyeurista de parte del espectador era necesario convertir su acercamiento a la obra en una decisión y en un descubrimiento. Esta acción del espectador se diferencia del resultado, por ejemplo, de una proyección en la calle, ya que la imagen ampliada emulaba la vista de una ventana hacia el interior de una habitación, disponible a cualquier transeúnte casual. Sin embargo, era más importante introducir al menos una acción clave para que el espectador pudiera acceder a la obra. El performance, como afirman Pavis y Schechner, incluye las acciones del espectador: atender, esperar, sentarse, aproximarse; sus actitudes y reflexiones posteriores al evento. El espectador debe entonces aproximarse a la obra y ver a través de la pequeña ranura, de la misma forma que uno se acerca al ojo de pez para ver fuera del hogar. Además, el recurso del pequeño hueco con el papel de mirilla es bastante repetitivo en la representación del voyeurismo.



Ilust. 25: Hitchcock, Alfred. *Psycho*. (*Psicosis*) Fotogramas 1960

Se suele relacionar el voyeurismo, o la escopofilia, con una práctica sexual, con una conducta caracterizada por la observación de cuerpos desnudos o que realizan cualquier

tipo de actividad sexual. El *Diccionario de la Real Academia Española* define al voyeur como “persona que disfruta contemplando actitudes íntimas o eróticas de otras personas.”¹⁰⁴ En la película de culto *Peeping Tom* (1960), dirigida por Michael Powell, se define el voyeurismo como “el mórbido impulso de mirar”; y en *L'uomo che guarda* (*El Voyeur*, 1994), el director italiano Tinto Brass lo define como “el placer de ver”. Este impulso de observar cierta cotidianidad o intimidad interesa para *Vista a una habitación*, principalmente por su capacidad de lograr establecer una relación carente de interacción interpersonal física o verbal.

Hoy en día podemos ver el aumento de este comportamiento a través de las decenas de redes sociales que ayudan a que podamos compartir actividades de nuestro día a día. Nuestras visitas al gimnasio, fotografías de lo que comemos, nuestros pensamientos condensados en 140 caracteres que nos permiten opinar acerca de situaciones que están ocurriendo en el momento. Es una nueva forma social de aparente transparencia. Por otro lado, la contemporaneidad pareciera estar caracterizada por una vigilancia constante, como por ejemplo las recientemente descubiertas prácticas del NSA¹⁰⁵, que proporcionan acceso a toda nuestra información digital. Después de la filtración de esta información gracias a Edward Snowden, se llevaron a cabo discusiones legales que abordaban la violación a la privacidad como la violación a la libertad.

Interesó particularmente la importancia que tiene la mirada en *Rear Window* (*Ventana Indiscreta*, 1954) de Alfred Hitchcock. La película trata acerca de un fotógrafo que debe mantener reposo por un mes después de una fractura de pierna. Pasa el tiempo observando cuidadosa e inofensivamente las actividades de sus vecinos, y empieza a detectar una conducta sospechosa de parte de uno de ellos, el vendedor Lars Thornwald. Llega a la conclusión de que este ha asesinado a su esposa y se ha deshecho del cuerpo después de cortarlo en pedazos y sacarlo del apartamento en su maleta de mano. Es, en definitiva, una película acerca de la curiosidad por lo que nos rodea y de las distintas interpretaciones de lo que vemos. Las historias de los vecinos están narradas de forma bastante completa, aun desde la distancia, como si fueran películas dentro de la película.

¹⁰⁴ Diccionario de la Real Academia Española

¹⁰⁵ Agencia de Seguridad Nacional, Estados Unidos.

El voyeurismo es discutido varias veces por los personajes de la película. En la primera conversación entre Jeffreys y su enfermera esta afirma que “somos una raza de mirones” y que “lo que la gente debe hacer es salir de sus casas y ver hacia adentro”. Este planteamiento es una alternativa para encontrar respuestas acerca de uno mismo. La película termina con el asesino atacando a Jeffreys, quien al gritar atrae la mirada de todos los vecinos, quienes empiezan a murmurar sus propias conclusiones acerca de lo que está sucediendo en el apartamento.



Ilust. 26: Hitchcock, Alfred. *Rear Window* (Ventana indiscreta, 1954) Fotogramas

En *Rear Window*, además de una relación personal llevada a cabo únicamente a través de la mirada, también se muestra la postura del voyeur en dicha relación y la ambigüedad de su rol: ¿son sus acciones pasivas o activas? También Georges Bataille en *El Erotismo* escribe: “Y la humanidad aparta la cabeza con horror, al mismo tiempo que la mantiene como tal”.¹⁰⁶ Esta dinámica hace que se relacionen dos esferas que van más allá de la pública y la privada: por un lado tenemos la acción y el sujeto que llaman la atención de un espectador, y por otro lado tenemos lo que Elena del Río define en *The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's Peeping Tom* (*El cuerpo del voyeurismo: cartografía de un discurso de los sentidos en Peeping Tom de Michael Powell*, 2010)

¹⁰⁶ Bataille, George. “Capítulo IX: La plétora sexual y la muerte” en *El Erotismo*. Pág 70.

como “la extensión de un tipo de represión corporal al nivel del comportamiento lingüístico del voyeur”.¹⁰⁷

Paul Frosh en “*The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power*” (*La mirada pública y el ciudadano-voyeurista: la fotografía como performance del poder*) elabora la práctica fotográfica como un manifiesto de la ruptura de las fronteras de lo público y lo privado, ya que la fotografía se ha convertido en “una actividad doméstica ritualizada que ofrece representaciones convencionales y definitivas de lo privado.”¹⁰⁸ En *L'uomo che guarda* se reflexiona de forma similar con respecto a la fotografía, el cine y las artes:

A través del cine y la fotografía, el artista nos convierte en espectadores de un secreto, de un acto íntimo, secreto o prohibido. También nos transforma en cómplices, involucrándonos en una subversiva búsqueda de conocimiento. Esta búsqueda de conocimiento también apunta a una experimentación de lo que la sociedad usualmente reprime, gracias a la hipocresía, el miedo o la ignorancia.¹⁰⁹

Esta noción del espectador como voyeurista también es trabajada por *Peeping Tom* de Michael Powell, 1960, un filme acerca de un asesino en serie que graba todos sus asesinatos. Igual que en *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, Mark es producto de una familia disfuncional: su padre, un científico que estudiaba la respuesta del sistema nervioso en situaciones de miedo, experimentaba cruelmente con su hijo con esporádicas jornadas de terror que eran cuidadosamente registradas y catalogadas. Mark posteriormente confiesa: “Jamás tuve un solo momento de intimidad. Me levantaba gritando de una pesadilla y ahí estaba él”. El crítico de cine Roger Ebert, comentando la película, dijo en 1999: “El cine nos convierte en voyeurs. Nos sentamos en la oscuridad, observando la vida de otros. Es en estos términos que el cine se relaciona con nosotros, aunque la mayoría de las películas son demasiado bienintencionadas como para mencionarlo”.¹¹⁰ Por otro lado, Martin Scorsese afirma:

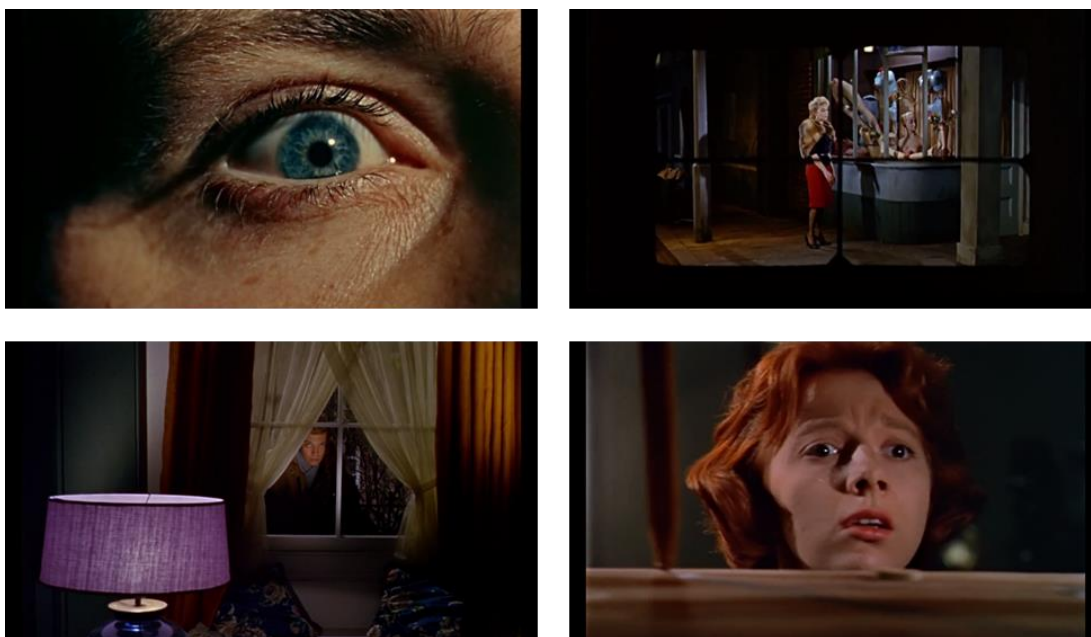
¹⁰⁷ Del Río, Elena. “*The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's Peeping Tom*”. Project Muse: Camera Obscura 45.

¹⁰⁸ Frosh, Paul. “*The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power*” Taylor & Francis Online.

¹⁰⁹ Brass, Tinto. *L'uomo che guarda*. 1994.

¹¹⁰ Ebert, Roger. “*Peeping Tom*”. Página oficial de Roger Ebert.

Siempre he creído que *Peeping Tom* y *8½* dicen todo lo que puede ser dicho sobre el arte de hacer películas, sobre el proceso de llevarlas a cabo, la objetividad y la subjetividad y la confusión entre las dos. *8½* captura el lujo y el disfrute de hacer cine, mientras que *Peeping Tom* muestra la agresión que hay en ello, cómo la cámara inflige una violación. Viéndolas puedes descubrir todo sobre las personas que hacen cine, o al menos, cómo esas personas se expresan a sí mismas a través de las películas.¹¹¹



Ilust. 27: Powell, Michael. *Peeping Tom* (*El mirón*) Fotogramas 1954

Otra película que interesó fue *Body Double* (*Doble Cuerpo*, 1984) del director estadounidense Brian de Palma. Jake Scully (Craig Wasson) es un actor que busca apartamento después de encontrar a su esposa con otro hombre en la cama. Un recién conocido le presta un apartamento para que se quede hasta final de mes, y le muestra a su vecina: una hermosa mujer que baila semidesnuda y cubierta de diamantes todas las noches a la misma hora. Claro está que Craig espera, binoculares en mano, el show de esta desconocida a la noche siguiente, y se da cuenta que él no es el único que está viendo: un obrero con facciones nativo americanas y expresión realmente psicótica también la ve.

¹¹¹ Entrevista: *Michael Scorsese on Peeping Tom*, con Michael Kermode. YouTube.



Ilust. 28: De Palma, Brian. *Body Double* (*Doble de cuerpo*) Fotogramas 1984

A la mañana siguiente Craig se topa con el carro de la desconocida y se da cuenta de que el obrero también la sigue. Vemos entonces una escena, maravillosamente ejecutada, en un centro comercial, en que Jake empieza a seguir a la desconocida para protegerla del obrero. Se crea una extraña dinámica de voyeurs que siguen a acosadores y que terminan comportándose precisamente como lo que temen. Se crea, a través de esta escena, un retrato de un aparato voyeurista, en el que las miradas de todos descubren comportamientos e intenciones extrañas en las miradas de los otros. Es el voyeurismo como el reconocimiento del otro. Este juego de contemplaciones llama la atención ya que *Vista a una habitación* será presentada en un espacio público, es decir, el espectador estará también siendo observado.

De forma similar, en *The Truman Show* (*Una vida en directo*, 1998) de Peter Weir, vemos un programa que consiste en el seguimiento continuo y sin editar desde el día del nacimiento de Truman (Jim Carrey), quien no sabe que el mundo que conoce es realmente el estudio de televisión más grande del mundo. La película comienza con las declaraciones de Christof (Ed Harris), el creador del programa:

Estamos hartos de actores con emociones falsas. Hartos de ver pirotecnia y efectos especiales. Mientras el mundo que lo rodea es, en cierto sentido, falso, no hay nada falso en Truman. Todo ocurre sin guiones, sin tarjetas indicadoras. No siempre es Shakespeare, pero es genuino. Es una vida. Muchos espectadores lo ven todas las noches para encontrar consuelo.¹¹²

Le siguen las declaraciones de la esposa de Truman (Laura Linney): “para mí, no hay diferencia entre la vida privada y la vida pública. Mi vida es el Show de Truman. El show

¹¹² Weir, Peter. *The Truman Show*. 1998

de Truman es un estilo de vida.”¹¹³ Y las del mejor amigo de Truman: “nada en este show es falso, simplemente está controlado.”¹¹⁴ La vida de Truman ha sido construida como un escenario en el que el mundo entero posa sus ojos: “1.7 Billones de personas estuvieron ahí para su nacimiento. 220 países sintonizaron con sus primeros pasos. El mundo quedó silencioso ante ese beso robado.”¹¹⁵ Y aunque Truman está totalmente inconsciente de la absoluta falta de privacidad que rodea su existencia, actúa como si estuviera convencido de una mirada constante sobre él. Les da los buenos días a sus vecinos con una risa controlada y forzada, inventa excusas para comprar cosas que no debería estar comprando, y se esconde en su oficina donde casi nunca se siente a gusto. El cuestionamiento final de película es si Truman “prefiere su celda”, una celda construida especialmente para él, que está a merced de todos los ojos del mundo.



Ilust. 29: Weir, Peter. *The Truman Show (Una vida en directo)* Fotogramas. 1998

Resulta interesante la obra *Undertone* (1972) de Vito Acconci, obra que podría ser la precursora de la ola de videos confesionales de Youtube en la actualidad. *Undertone* sitúa al espectador al otro extremo de la mesa, como si se tratara de una visita a la cárcel. Acconci confiesa que en ese momento hay una chica debajo de la mesa acariciándole y apretándole los muslos y procede a desvariar en torno a esta afirmación, mientras dice que quisiera que no hubiera nadie bajo la mesa, sino sus propias manos tocándole los muslos. La obra se convierte en una suerte de fantasía masturbatoria del artista, y en una posible lectura e interpretación de la imagen y la televisión.

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ibidem.*



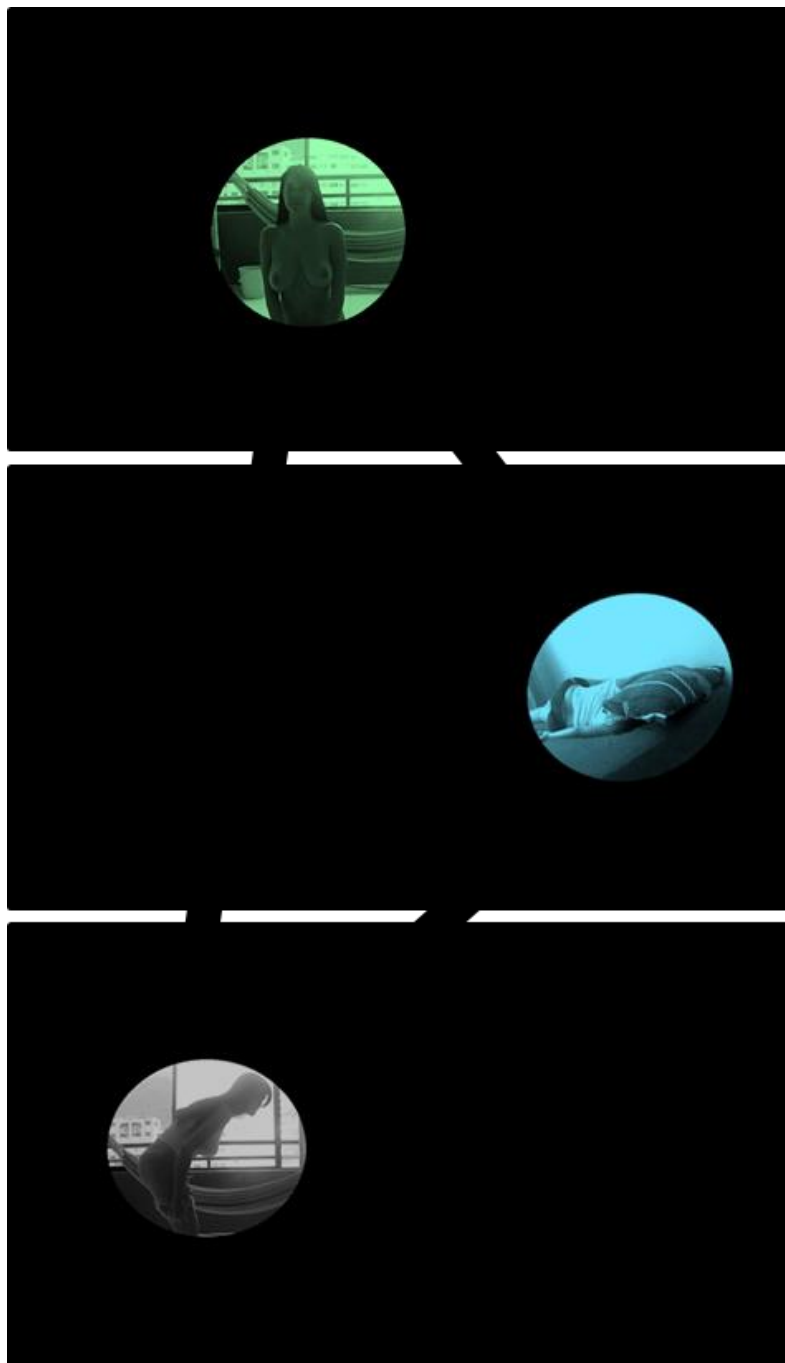
Ilust. 30: Acconci, Vito. *Undertone*. Youtube. 1972

El tema de la mirada también es trabajado por Virginia Woolf en *Una habitación propia* mediante la noción del *male gaze* (mirada masculina), concepto introducido por la feminista y crítico de cine Laura Mulvey (1941-) en 1975 con su ensayo “*Visual Pleasure and Narrative Cinema*”¹¹⁶. Este concepto propone que la cámara tiende a situar al espectador en la perspectiva de un hombre heterosexual, por ende objetivando el cuerpo y rol femenino. Woolf trabaja esta noción fuera del ámbito cinematográfico y dentro de la esfera pública: “...casi sin excepción se describe a la mujer desde el punto de vista de su relación con los hombres”¹¹⁷, a lo que agrega:

Cuando las mujeres están solas no las ilumina la luz caprichosa y colorada del otro sexo. Para lograrlo tendrá que contener un momento la respiración, dije prosiguiendo mi lectura; porque las mujeres desconfían tanto de cualquier interés que no justifiquen motivos muy visibles, están tan terriblemente acostumbradas a vivir escondidas y refrenadas que se esfuman a la primera ojeada observadora que les echan.

¹¹⁶ Harl, Nicholas. “Gender Matters Conference: *Rear Window and the Male Gaze*”. Pág 1. Academia.edu.

¹¹⁷ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág. 60.



Ilust. 31: Mesones, Gabriela. *Mirilla*. Imágenes del tercer ensayo para *Vista a una habitación*. 2015

2.3 COTIDIANIDAD

Verás, para poder pretender que algo es real tendría que fingirlo.
Así la gente pensaría que lo que estoy haciendo es real.

Andy Warhol

Además de los grandes momentos históricos que marcaron la vida de Virginia Woolf, su cotidianidad también se vio influenciada paulatinamente por el desarrollo y accesibilidad del transporte, de los métodos de comunicación visibles e invisibles como la fotografía, el cine, el teléfono, el telégrafo y la comunicación inalámbrica que resultó en la rápida transmisión de noticias, ideas e imágenes nunca antes vistas; el descubrimiento de los rayos X; la generación artificial de electricidad y su uso en la vida cotidiana; el desarrollo de procesos quirúrgicos en el campo de la medicina; así como nuevas hipótesis acerca de la estructura de la materia, el espacio y el tiempo, y de los procesos de la percepción y el entendimiento de la psique humana.¹¹⁸

Una de las más prodigiosas cualidades de la literatura de Virginia Woolf es su capacidad de introducir estos grandes acontecimientos políticos, económicos e históricos en la simplicidad del día a día, con su efecto en la cotidianidad. El modernismo busca una ruptura con la herencia victoriana y prerrafaelita, con sus rígidos patrones morales, y sus personajes ortodoxos, rectos e idealizados; también intentó alejarse de la herencia realista y su acertado retrato de lo que nos rodea. El modernismo está particularmente interesado en la experiencia visual, la psicología y la perspectiva particular de los personajes, esto es, el mundo que habitamos a través del pensamiento. Además, tiene su forma particular de retratar la vida, el lenguaje, el tiempo y la cotidianidad. La relación que tiene la ficción modernista con la cotidianidad pareciera acercarse a un nuevo concepto de *verdad*, similar al de la fotografía: la cercanía del artista con la obra pareciera forjar un retrato acertado y legítimo acerca de la realidad, y como todo material artístico abierto a interpretaciones, no lo es ni pretende serlo.

¹¹⁸ Goldman, Jane. *A Cambridge Introduction to Virginia Woolf*, Pág 33.

Ya con el realismo y el naturalismo vemos un particular interés por la razón y por el retrato de la cotidianidad a través de los ojos del hombre de la clase media, a través de la verosimilitud. Pero es con los ismos que conforman al modernismo (expresionismo, surrealismo, nihilismo) que se busca una aproximación más exploratoria de los procesos internos y mentales del ser. Su uso del lenguaje coloquial, su deformación del uso del tiempo tradicional, su foco con respecto a la consciencia individual y a la situación externa (industrialización, periodo de entreguerras, crecimiento del capitalismo, la sensación de la decadencia de la civilización) son las características que marcan el estilo narrativo.

Esta cualidad, podría decirse, es repetitiva en la obra de Woolf, una especie de esqueleto en su obra literaria. En *Sra. Dalloway* (1925), a través del monólogo interno (*o flujo de consciencia*, que podría relacionarse con las teorías freudianas acerca del proceso narrativo de la psique), se adentra en la mente de una mujer de clase alta y de mediana edad que se pasea por Londres mientras hace los preparativos para una fiesta que dará esa misma noche. La narrativa detalla un día en la vida de la Sra. Dalloway y oscila entre recuerdos nostálgicos de su juventud y sus pensamientos en torno a la actualidad. Se logra, a través de las reflexiones de una mujer sin un particular interés por lo político, retratar la experiencia humana de la estructura social de entreguerras y del espíritu colectivo de una ciudad sumergida en el recuerdo del conflicto bélico. Un sonido de carro recuerda los sonidos de detonaciones de la guerra, el suicidio de un veterano se cuela en la conversación de la fiesta, una caminata en el parque expone los pensamientos de ese mismo veterano que ve a su compañero caído en los rostros de los transeúntes. Es una excepcional forma de narrar el funcionamiento de una estructura social y de sus hitos históricos a través del pensamiento de la cotidianidad y de los individuos que la conforman.

De forma similar en *Al faro* (1927) se logra retratar de forma precisa un discurso interno que deriva de los parámetros culturales que acechan a Occidente mediante la experiencia visual del color local de las playas escocesas. Podemos lograr analizar la obra literaria de Woolf como un artefacto histórico, o más bien como ejemplo de material cultural, mediante su retrato de la cotidianidad.

Le gustaba que los hombres trabajaran y se esforzaran en la playa, batida por el viento, durante la noche, oponiendo los músculos y la mente contra las olas y el viento; le gustaba que los hombres trabajaran así, y que las mujeres

se quedaran en casa, y se sentaran a la cabecera de las camas de los niños, mientras los hombres se ahogaban, afuera, en medio de la galerna.¹¹⁹

También en *Orlando* (1928), vemos cómo se contraponen dos vidas en el transcurso de 300 años, encarnadas en el personaje de Orlando, quien emprende una trayectoria política y amorosa antes de su repentino cambio de sexo. Se habla de las diferencias entre los géneros a partir de situaciones bastante rutinarias: la posibilidad de trabajo, las conversaciones amorosas entre amantes, los viajes, la posibilidad de tener propiedades privadas, las conversaciones en los clubs intelectuales de la época, etc.

Esta cualidad pareciera despertar en el lector una especie de cercanía con una humanidad moldeada por el carácter cultural. Cuando Woolf afirma “en los libros de historia hay demasiadas guerras; en las biografías hay demasiados grandes hombres”¹²⁰ lo hace a partir de una conciencia de la falta de interés histórica de escribir acerca de lo rutinario, de la no grandeza.

Jim Dine (1935-) quizás tenga una intención artística similar, y Goldberg describe su propósito como una extensión de la vida cotidiana y como una forma de “acabar con la visión histórica global para prestar más atención al valor de las historias individuales.”¹²¹ En su obra *Car Crash (Accidente de automóvil, 1960)* presentada en la Galería Reuben de la ciudad de Nueva York, el artista deconstruye la experiencia de un accidente automovilístico. La escena estaba compuesta por cauchos guindados del techo, banderas de la cruz roja, cascos, guantes, latas; mientras tanto, el artista destruía trozos de tiza y dibujaba rostros deformes en las paredes.

Esta obra llamó la atención principalmente por su interés a la hora de abordar la experiencia y la interpretación humana en situaciones determinadas. Se asemeja de cierta forma a los intereses de Virginia Woolf en cuanto a la importancia del pensamiento y en la relación de dichas reflexiones con situaciones palpables y, posiblemente, catastróficas. Sin embargo, la puesta en escena de *Accidente de automóvil* se aleja considerablemente de lo que imaginamos para *Vista a una habitación*. Pareciera ser entonces que la performance busca acercarse a lo mismo que el modernismo rechaza: el realismo, la verosimilitud a la hora de

¹¹⁹ Woolf, Virginia. *Al faro*. Pág 92

¹²⁰ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág. 78

¹²¹ Goldberg, Roselee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Pág 128

La relación entre Chloe y Olivia está, además, enmarcada en un laboratorio, “lo que hará ya su amistad más variada y duradera”.¹²³ Es, parafraseando a Woolf, una pequeña antorcha destinada a iluminar una recámara no descubierta previamente. Es a través de pequeños cambios en la forma en la que mostramos la cotidianidad que se pueden romper algunas de las rígidas barreras del tradicionalismo. Perrot también hace referencia a esta visión con respecto a la compañía que se hacen las mujeres entre ellas:

Más que la propia compañía de las mujeres, su reunión suscita los mayores fantasmas de los hombres (¿qué demonios estarán haciendo entre ellas?), a los cuales debemos, por cierto, todas esas imágenes, literarias o materiales, que los historiadores han intentado descifrar.¹²⁴

Perrot agrega que “desde el nacimiento hasta la muerte, la habitación es el teatro de la vida normal y corriente de las mujeres”.¹²⁵

Esta relación de la vida y el arte (o posiblemente de la vida como arte), recae esencialmente sobre el concepto aristotélico de la mimesis, que señala a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte, y que se mantiene con vigencia aun en una contemporaneidad de arte abstracto y conceptual. Sin embargo, las palabras anteriormente citadas por Calderaro¹²⁶ nos dan una definición que tiende a separar la expresión artística de lo vivido. Schechner define esta diferencia entre la vida y el arte de la siguiente forma:

La comida cocida viene después que la comida cruda. Cocinar es algo que uno le hace a lo crudo para convertirlo en comida y, quizás, para purificarlo. Toda la comida cocida fue en algún momento comida cruda; toda la comida cruda es cocinable. Algunas frutas y vegetales están considerados como comida sin importar que estén cocidos o crudos; pero la mayoría de las carnes se consideran crudas antes de ser consideradas comida. El proceso de cocción es irreversible. No hay forma de que la comida cruda venga después que la comida cocida. Es igual con respecto al arte y la vida. El arte está cocido y la vida está cruda. Hacer arte es el proceso de transformación de una experiencia cruda a una forma más tangible. Esta transformación es

¹²³ *Ibidem* Pág 61

¹²⁴ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 316

¹²⁵ *Ibidem*. Pág 142.

¹²⁶ *Supra* Pág 14.

mimética, una representación. En el arte no mimético las fronteras entre el arte y la vida –cocidos o crudos– son difusas y permeables. 127

En el ensayo de Carrie Rohman Grosz “*We Make Life*”: *Vibration, Aesthetics and the Inhuman in “The Waves”* (“*Hacemos vida: vibración, estética y lo inhumano en “Las olas”*”, 2010) realiza la siguiente afirmación: “No somos los primeros artistas y muy posiblemente no seamos lo más grandes artistas, somos humanos; nuestras referencias vienen todas del mundo natural. Entonces, ¿qué nos atrae? ¿De dónde vienen nuestros conceptos de representación?”¹²⁸. En sus ensayos sobre arte, el escritor japonés Yukio Mishima se enfrenta al uso de las palabras y a la relación entre estas y la vida: “Las palabras son un medio de reducir la realidad a una abstracción con el fin de transmitirla a nuestra razón, y detrás de su poder caústico acecha inevitablemente el peligro de que las propias palabras sean corroídas.”¹²⁹

En *Una habitación propia* Woolf reflexiona de forma similar:

La obra de imaginación no cae al suelo como un guijarro, como quizás ocurra con la ciencia. La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. A veces la atadura es apenas perceptible; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen colgar, completas, por sí solas. Pero al estirar la tela por un lado, engancharla por una punta, rasgarla por en medio, uno se acuerda de que estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos 130

Quizá por esto Emile Zolá llama al arte: “un rincón de la naturaleza visto a través del temperamento.”¹³¹

Probablemente este sea el eje central de *Una habitación propia*, ya que su premisa relaciona directamente el hecho de la creación artística con las comodidades materiales y

¹²⁷ Schechner, Richard. *Performance Theory*. Pág 30

¹²⁸ Rohman, Carrie “*We Make Life*”: *Vibration, Aesthetics and the Inhuman in “The Waves”* en *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Czarneci, Kristin; Rohman, Carrie (edts) Pág 50.

¹²⁹ Mishima, Yukio. *El sol y el acero*. Pág 3.

¹³⁰ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 36.

¹³¹ Gombrich ,Ernst. *Arte e Ilusión*. Pág 68

sociales que nos moldean. Aunque la premisa de Woolf se concentra en el acto de creación artística, se relaciona también con los distintos contenidos artísticos; por eso vemos reiteradamente su interés por describir situaciones que se apeguen a acciones intrascendentes:

Hecho curioso, los novelistas suelen hacernos creer que los almuerzos son memorables, invariablemente, por algo muy agudo que alguien ha dicho o algo muy sensato que se ha hecho. Raramente se molestan en decir palabra de lo que se ha comido. Forma parte de la convención novelística no mencionar la sopa, el salmón ni los patos, como si la sopa, el salmón y los patos no tuvieran la menor importancia, como si nadie fumara nunca un cigarro o bebiera un vaso de vino.¹³²

Esta aclaratoria alimenticia nos recordó automáticamente a la obra de la pareja de artistas británicos Gilbert & George (Gilbert Proesch, 1943-; George Passmore, 1942-) *La comida* (*The Meal*, 1969) donde expresan una clara preocupación por la eliminación de la separación entre la vida y el arte, a través de la realización de una cena para los dos escultores y David Hockney, que comieron frente a un público invitado de 30 personas:

En las invitaciones que se habían enviado a mil personas leía: “Isabella Beton y Doreen Mariotts prepararán una comida para los dos escultores, Gilbert and George y su invitado, el señor David Hockney, el pintor. Richard West será su camarero. Cenarán en la hermosa sala de música Hellicars en Ripley, Sunridge Avenue, Bromley Kent. Cien tickets de souvenir tornasolados, numerados y firmados se encuentran ahora disponibles a 3 guineas cada uno. Esperamos que usted pueda estar presente en este importante acontecimiento de arte. 133

De forma similar, la obra *Gordon Makes Us Drunk* (*Gordon nos emborracha*, 1971) consiste en un video de ambos artistas sentados tomando ginebra Gordon y fumando cigarrillos con movimientos rígidos y pausados mientras afirman que están borrachos y posteriormente muy, muy borrachos. Este retrato de cotidianidad se asemeja más a las intenciones de *Vista a una habitación*, no solo por ser un plano secuencia desde un punto fijo que asemeja la mirada de un tercero viendo una situación cotidiana, sino que los artistas hacen referencia también a sus procesos internos durante la realización del performance.

¹³² Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág 11

¹³³ Goldberg, RoseLee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Pág 68

Esta aproximación a la vida desde el performance se asemeja a la aclaratoria de Daniel Molina con respecto a una conceptualización del performance art:

Visto como acción, el performance va más allá de la representación teatral porque complica de manera absoluta la distinción clásica entre la representación mimética (del teatro) y su referente “real” (en la vida no teatral).¹³⁴

Por otro lado, David Hockney sostiene que Gilbert & George “lo que están haciendo es una extensión de la idea de que cualquiera puede ser un artista, que lo que ellos dicen o hacen puede ser arte. El arte conceptual se anticipa a su tiempo, ampliando horizontes.”¹³⁵ Este uso de la autorreferencialidad fue fundamental para la creación de *Vista a una habitación*, ya que se concentra en el yo y en las acciones cotidianas del yo como expresiones artísticas. Gilbert & George resumen esta preocupación con la siguiente declaración: “Estar en el arte es todo lo que pedimos”.¹³⁶



Ilust. 33: Gilbert & George. Fotograma de *Gordon Makes Us Drunk* (*Gordon nos emborracha*) 1971

Con respecto a estas reflexiones llamó la atención una afirmación de Vicente Huidobro, quien apunta a una negación de la introducción del arte en dichas acciones cotidianas, sin embargo, el poeta chileno considera que la diferencia entre un “acto vulgar” y una acción artística es precisamente la base racional con la que cargamos dichas actividades:

¹³⁴ Molina, Daniel. *La performance como acto y forma de vida*. Revista Ñ.

¹³⁵ Goldberg, RoseLee. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Pág 169

¹³⁶ *Ibidem* 167

No niego la existencia de los actos automáticos, pero ellos son precisamente los actos habituales, es decir, los más vulgares. Al pensar en algo importante, podéis arreglaros automáticamente el nudo de la corbata, sin que este gesto pase más allá de los centros cerebrales secundarios. Pero si pensáis en repetir dicho gesto, él ya se os ha hecho consciente, y el juicio y el control han intervenido. Cuando se repite varias veces un acto complicado, tiende a hacerse automático. Lo mismo ocurre en el dominio del espíritu.¹³⁷

Vemos una premisa similar en la película *Boyhood* (2014) escrita y dirigida por Richard Linklater a lo largo de doce años. La película narra la historia de un niño y después adolescente que crece en Estados Unidos. El crecimiento de Mason (Ellar Conrane) fue registrado en tiempo real, grabaron una semana al año por doce años seguidos. El tiempo es el principal protagonista de la película, que omite situaciones como la pérdida de la virginidad, la primera vez probando drogas, el primer día de colegio, etc. *Boyhood* se enfoca más bien en un retrato de la cotidianidad del crecer: los juegos de cada época, las campañas presidenciales, la presencia de la madre y la ausencia del padre, el emprendimiento de nuevas actividades, etc. Al final, la madre de Mason (Patricia Arquette) grita desesperada antes de que su hijo vaya a la universidad:

¿Sabes de qué me estoy dando cuenta? Mi vida simplemente va a seguir. Así. Hay una serie de metas, de hitos. Casarse. Tener hijos. Divorciarse. El momento en que pensamos que podías ser disléxico. Cuando te enseñe a montar bicicleta. Divorciarse, otra vez. Graduarme del Master. Finalmente conseguir el trabajo que quería. Mandar a Samantha a la Universidad. Mandarte a ti a la Universidad. ¿Sabes qué sigue? ¿Ah? Mi maldito funeral.¹³⁸

John Cage, el conocido compositor de la nada, también fue una inspiración fundamental para la creación de *Vista a una habitación*. En el año 1952 compone su pieza *4'33*, una pieza de tres movimientos basada en el silencio. El público, atónito, esperó por cuatro minutos y treinta y tres segundos a que sonara la primera nota. Aunque la obra para muchos sea considerada como una broma ridícula, Cage se propuso reinventar el concepto que tenemos de la música y del sonido, utilizando la espontaneidad y los sonidos cotidianos como el movimiento de una silla, una tos lejana, un papel, el viento, la lluvia, las quejas,

¹³⁷ Huidobro, Vicente. *Manifiesto de manifiestos*. Performanceología.

¹³⁸ Linklater, Richard. *Boyhood*. 2014.

como el foco de la composición. El mismo Cage confesó: “Hasta que muera habrá sonidos. Y continuarán después de mi muerte. No hay que preocuparse por el futuro de la música.”¹³⁹

En *Una habitación propia*, Woolf reflexiona en torno a los distintos géneros literarios en los que la mujer ha tomado parte. Cuando llega al siglo XIX, cuando por primera vez encuentra estantes enteros de libros escritos por mujeres, se pregunta: “¿Por qué eran todos, salvo muy pocas excepciones, novelas? El impulso original era hacia la poesía.”¹⁴⁰ Woolf no tarda en hacer una analogía entre la juventud de la novela y la reciente integración de la mujer en el mundo de la escritura: “...todos los géneros literarios más antiguos ya estaban plasmados, coagulados cuando la mujer empezó a escribir. Sólo la novela era todavía lo bastante joven para ser blanda en sus manos.”¹⁴¹

Cierto es que muchos afirman que el elemento más emocionante de la novela era la participación de la mujer, su exploración psicológica, su experiencia, sus posturas, su identidad; “y puesto que las novelas tienen esta analogía con la vida real, sus valores son hasta cierto punto los de la vida real.”¹⁴² Woolf se inclina a pensar que esta referencia a la vida real hace que las mujeres elaboren un contenido artístico distinto al masculino, debido a cualidades de su existencia marcadas por la complejidad de la vida doméstica. Efectivamente, además de las mujeres pensativas de Woolf, tenemos en Inglaterra a los alegres dramas domésticos y rurales de Jane Austen y las mujeres de espíritu agudo, rebelde y afligido de Charlotte Brönte.

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y de la argamasa que forzosamente se engancha a las plumas, los pinceles, los negocios y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre. Y debe concluirse que sería una lástima terrible que le pusieran trabas o lo desperdiciaran, porque es la conquista de muchos siglos de la más dura disciplina y no hay nada que lo pueda sustituir.¹⁴³

¹³⁹ Viana, Israel. “*El hombre que compuso el silencio*”. Periódico ABC de España.

¹⁴⁰ Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Pág. 49.

¹⁴¹ *Ibidem* Pág. 56.

¹⁴² *Ibidem*. Pág. 54.

¹⁴³ *Ibidem* Pág. 63.

Para la elaboración de *Vista a una habitación* interesó particularmente el trabajo fílmico de Andy Warhol (1928-1987) a partir de 1963. La obra de Warhol se caracteriza por su relación con la producción en masa: además de su tendencia a producir grandes cantidades de reproducciones para la venta, los productos de supermercados, celebridades y caricaturas pop fueron los protagonistas de sus obras más famosas. No es precisamente una premisa novedosa, sino una reinterpretación de los ready-made del dadaísmo; sin embargo la visión de Warhol cambió la forma en la que vemos el arte pop, a partir de una negación de la alta cultura, de los logros del abstraccionismo y de la originalidad y la unicidad de una obra.

En 1963 Warhol se compra una cámara Bolex-16mm y empieza a realizar cine experimental, que eventualmente se convertirá en su principal interés artístico. Sus películas se caracterizan por una determinada aproximación a la representación mimética, que incluye en casi todos los casos una acción única por periodos prolongados de tiempo. Aunque el cine en general suele estar interesado en la reproducción de la realidad, el tiempo, las imágenes y las acciones que Warhol utiliza se asemejan más a la mirada humana que a un montaje cinematográfico. Roland Tavel (1936-2009) describe que “lo que Warhol intenta lograr en sus filmes es la más absoluta quietud”¹⁴⁴

Nos interesaron principalmente algunas de sus primeras realizaciones cinematográficas: *Eat* (Comer, 1963), *Sleep* (Dormir, 1963), *Kiss* (Besar, 1963) y *Blowjob* (1964); que muestran respectivamente a Robert Indiana comiéndose una manzana por 45 minutos; John Giorno durmiendo durante 6 horas seguidas; diferentes parejas de diferentes orientaciones sexuales besándose por 3 minutos y medio cada una, por un total de 50 minutos; y un primer plano del rostro de Willard Maas recibiendo una felación por 35 minutos, presuntamente por cinco hombres distintos.

En estos filmes, Warhol no utiliza edición ni los patrones tradicionales de narrativa (inicio, nudo, desenlace), teniendo como resultado acciones que no pueden ser diferenciadas de las acciones del día a día.

¹⁴⁴ Lüthy, Michael. “*The Apparent Return of Representation*”. Catálogo “Andy Warhol” del Kunstmuseum Luzern. Pág 45. Página oficial de Michael Lüthy.



Ilust. 34: Warhol, Andy. Fotograma de *Blowjob*. 1964



Ilust. 35: Warhol, Andy. Fotograma de *Sleep*. 1963



Ilust. 36: Warhol Andy, Fotograma de *Eat*. 1963



Ilust. 37: Warhol, Andy. Fotograma de *Kiss*. 1963

Aunque Schechner afirma que “El happening nos introduce a la idea de que el arte no es una forma de imitar la realidad, sino una forma de expresar distintos estados mentales”, Alan Kaprow (1927-2006) a su vez afirma en “*The Happenings are dead: Long live the Happenings!*” (“*Los Happenings han muerto: ¡Larga vida al Happening!*”, 1966) que “la línea entre el happening y la vida diaria debe ser lo más fluida e indistinta posible.”¹⁴⁵ Warhol evoca este tipo de tensión a través de las acciones de sus filmes. ¿Robert Indiana se está comiendo una manzana como si fuera un incidente de la vida misma? ¿O está actuando y, por lo tanto, haciendo arte? Warhol además logra eliminar la autoconciencia de los intérpretes, aun con la presencia de la cámara. Douglas Crimp, por ejemplo, describe *Blowjob* como “una lección acerca de cómo hacer un retrato verdaderamente hermoso sin la necesidad de decir ¡Whiskey!”¹⁴⁶ En su ensayo *The Cinema* (El Cine, 1926), Virginia Woolf analiza las características de esta invención relativamente nueva y la describe como un arte que nació vestido. Se refiere al cine como una expresión poco enfocada en lo interno y en el entendimiento de las acciones, aun dentro de su mágica capacidad para transmitir una historia. ¿Es la propuesta de Warhol quizá una nueva forma de aproximación a las dimensiones de la acción humana? ¿Podemos encontrar cuestionamientos internos a través de simples imágenes de la vida misma?

¹⁴⁵ Kaprow, Allan. “*The Happenings are dead. Long live the Happenings!*” “ Pág 62.

¹⁴⁶ Crimp, Douglas. *Our Kind of Movie: The Films of Andy Warhol*. Pág 4. Google Books.

Mientras todas las artes nacieron desnudas, esta – la más joven ha nacido totalmente vestida. Puede decir todo antes de tener siquiera algo para decir. Es como si una tribu salvaje, en vez de haber encontrado dos barras de hierro para jugar, haya encontrado flautas, saxófonos, trompetas y pianos; y hayan empezado a jugar con ellos con increíble energía, pero sin ningún conocimiento musical.¹⁴⁷

Vista a una habitación busca explorar los distintos límites entre la ilusión de la teatralidad y la existencia del performance en la vida real, por lo que se nos hizo claro que deberíamos utilizar una estructura estética y temporal similar a la de la obra fílmica de Warhol. De la misma forma, intentamos aproximarnos a las acciones de *Vista a una habitación* haciendo referencia a las obras anteriormente citadas de Gilbert and George y Warhol.

Michelle Perrot describe los muchos caminos que conducen a una habitación:

El nacimiento, el reposo, el sueño, el deseo, el amor, la meditación, la lectura, la escritura, la búsqueda de uno mismo o de Dios, la reclusión voluntaria o forzada, la enfermedad, la muerte... Pasamos en ellas casi la mitad de nuestra vida, la más carnal, la más adormecida, la más nocturna, la del insomnio, la de los pensamientos errantes, la de los sueños, la de la ventana al inconsciente e incluso, al más allá".¹⁴⁸

Durante el proceso de elaboración de *Vista a una habitación*, realizamos un listado de distintas actividades y sensaciones de estar en una habitación:

La sensación de llegar a casa después de un día de trabajo
 Encontrarse con la pareja en la casa
 La comodidad de la vestimenta únicamente utilizada en el hogar
 El sentirse protegido en el hogar, lugar de refugio
 Estar enfermo y no querer salir de casa
 Cuando se trabaja desde casa el día de trabajo parece no tener límites
 Insomnio. Lectura. Películas. Música. Sexo. Enfermedad. Limpieza. Drogas
 Pagar las cuentas
 El (des)orden del espacio personal
 Lugar para escribir, para pintar
 Lugar de descanso y ocio
 Posibilidad de no gastar dinero
 Acumulación de libros, afiches, objetos

¹⁴⁷ Woolf, Virginia. "The Cinema" Woolf Online. Reino Unido.

¹⁴⁸ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 12.

Importancia de la decoración
 Ordenar la habitación pareciera ser realmente ordenarse uno la mente
 Horario se acopla a lo que uno desee hacer¹⁴⁹

Seleccionamos estas pocas y esporádicas anotaciones porque nos parecieron sensaciones y regulaciones específicas del espacio privado, muy alejadas de lo que serían los códigos del espacio público. En este último, la vestimenta se adapta a distintas finalidades (trabajo, diligencias, ejercicio, caminata, placer, fiestas, conciertos, frío, calor, etc.); mientras en el hogar casi siempre se diferencia apenas la ropa del día y la de dormir. La división del horario durante el día en el espacio público es más rígida que la del espacio privado. Durante el día la mayoría de las personas empiezan y terminan de trabajar a horas muy similares, de la misma forma que muchos de los servicios tienen un horario restringido para sus actividades. Discotecas de noche, bancos de día, cafés de tarde, restaurantes de almuerzo a cena, transporte público no se puede utilizar de madrugada, parques de día, y de noche clausurados (con rejas, como es el caso del Parque del Este, del Oeste, La Estancia). De la misma forma, las actividades que incluyan desnudez, sexo o drogas están categóricamente prohibidas en espacios públicos y son propias de espacios privados.

Esta dualidad entre las acciones cotidianas del espacio privado y las del espacio público, nos remiten a la obra del performer chino Tehching Hsieh (1950-), quien realizó consecutivamente performances de un año de duración cuya materia principal era el espacio y el tiempo. Nos interesaron particularmente, *Cage Piece (Pieza de la jaula, 1978-1979)*, *Outdoor Piece (Pieza exterior, 1981-1982)* y *Rope Piece (Pieza de la soga, 1983-1984)*.

En *Cage Piece*, Hsieh construyó una jaula en su loft newyorquino, en la que vivió prisionero por un año, con la ayuda de un asistente, cuyo trabajo era asistir todos los días a darle comida y limpiar el urinal, sin entablar conversación con el artista. Además, el performance fue certificado con una visita diaria del abogado Robert Projanski, quien ponía en la cerradura de la jaula una tira de papel con la fecha, para refrendar que la puerta no había sido abierta en el período establecido. El asistente estaba también encargado de tomar una fotografía diaria del artista, una mirada ajena que registraba, no las acciones, sino un instante petrificado de la cotidianidad del performance. Hsieh eliminó posibilidad de

¹⁴⁹ Notas tomadas por la autora a lo largo del mes de noviembre 2014.

escribir sus pensamientos, alejándose de la costumbre de archivar nuestras ideas – la escritura y la memoria como recursos de la civilización.



Ilust. 38: Hsieh, Tehching. Fotografía de la performance *Cage Piece (Pieza de la jaula)* 1978-1979

De esta obra llama la atención el uso del tiempo como sujeto y tema clave para el éxito del performance. Roberta Smith, periodista de la revista *New Yorker*, lo describe de la siguiente forma: “Lo más tangible acerca de la *Pieza de la jaula* es la casi palpable inmensidad del tiempo, de nada sino del tiempo, de la vida como el relleno del tiempo”¹⁵⁰.

En *Outdoor Piece* el artista no podría entrar a ninguna estructura techada por un año. Documentó la obra con un mapa en el que marcaba las caminatas de cada día y los lugares en los que comía y dormía. El crítico cultural Steven Shaviro (1954-) lo describe de la siguiente forma:

Puso a prueba sus habilidades para la supervivencia en circunstancias que estaban fuera de su control. Después de todo, ¿en qué consiste la naturaleza de la vivienda? ¿Por qué se ha convertido en una necesidad humana básica de forma simbólica y material? ¿Cómo puede la vivienda contribuir a la formación de la identidad? ¿Qué ocurre cuando estás obligado a prescindir de la vivienda? Sin un hogar, uno prácticamente se convierte en un ser invisible, anónimo. ¿Hay libertad dentro de la mendicidad y privación? Hay cientos de personas involuntariamente sin hogar viviendo en las calles de Nueva York; ¿qué significado para Hsieh compartir esta difícil situación de forma voluntaria?¹⁵¹

¹⁵⁰ Smith, Roberta. “A Year in a Cage: A Life Shrunk to Expand Art”. *New York Times*. Estados Unidos.

¹⁵¹ Shaviro, Steve. “Performing Life: The Work of Tehching Hsieh”. *Performanceología*.

Además, la falta de control del artista con respecto a su entorno lo lleva a introducir la noción de azar en su obra. Podríamos decir que la única interrupción del *Outdoor Piece* ocurrió tres meses después de empezada, ya que Hsieh fue detenido una noche por la policía después de que el artista se metiera en una pelea por razones desconocidas.



Ilust. 39: Hsieh, Tehching. Fotografía de la performance *Outdoor Piece (Pieza exterior)* 1981-1982

En su cuarto performance, *Rope Piece*, realizado en colaboración con la performer Linda Montano, ambos artistas debieron vivir un año atados por una soga de dos metros y medio. La única forma que hallaron de mantener por lo menos algo de privacidad fue establecer que estaba prohibido tocarse mutuamente. Registraron la obra a través de grabaciones de audio y fotografía. La obra funciona como un agudo retrato acerca del funcionamiento de las relaciones humanas, en el que nuevamente vemos un interés por desentrañar el origen y la evolución de nuestras muchas identidades en situaciones particulares.

El último performance realizado por el artista chino sigue vigente, y la única meta para lograrlo es “existir”. Vemos como Hsieh se acopla cómodamente al desmantelamiento de la ilusión de la separación entre vida y arte. Cada segundo de su vida y sus procesos mentales pasan a coexistir con el lenguaje artístico en el mismo plano de experimentación.



Ilust. 40: Hsieh, Tehching; Montano, Linda. Fotografía de la performance *Rope Piece* (*Pieza de la sogá*) 1982-1983

2.4 TIEMPO

Según el filósofo del lenguaje Wilbur Urban (1873-1952), “la exigencia de que el tiempo sea tomado seriamente es uno de los aportes fundamentales del modernismo.”¹⁵² La obra de Virginia Woolf es producto de la sociedad del siglo XX y de muchos escritores que se orientaron a experimentar con el tiempo en su obra, como William Shakespeare (1564-1616), John Milton (1608-1674), Willian Wordsworth (1770-1850) y Laurence Sterne (1713-1768)¹⁵³. El modernismo se concentró en explorar distintos tipos de consciencia del tiempo, más allá del cronológico y de la narración estructurada por una continuidad de eventos.

En la tesis de maestría de Kelly Egan Nelson, *The Concept of Time In The Novels of Virginia Woolf* (*El concepto del tiempo en las novelas de Virginia Woolf*, 1969) la autora resalta que es en el Renacimiento cuando el énfasis en el concepto del tiempo emerge en la literatura. En muchas de las obras de Shakespeare vemos al tiempo personificado como un elemento inseparable de la vida, como un medio de destrucción tanto en la naturaleza como en el individuo. Vemos también que el tiempo se maneja a partir de una concepción lineal: pasado, presente, futuro.

¹⁵² Egan Nelson, Kelly. “*The Concept of Time in the Novels of Virginia Woolf*”. Pág 6. Texas Technological College. Texas Technological College.

¹⁵³ *Ibidem*. Pág 9

Posteriormente, en los siglos XVII y XVIII, el pasado pasa a interesar únicamente como el elemento histórico que avanza hasta el presente, sin separarse de su sentido de continuidad. En el clasicismo el tiempo es visto como una acumulación de eventos independientes y completos en sí mismos; en el romanticismo su valor reside en el desarrollo humano y el crecimiento individual a partir del proceso histórico.¹⁵⁴

La literatura modernista posiblemente le deba la idea de la expansión del momento a Lawrence Sterne. Lo que antes era la experiencia de años plasmada en unas cuantas páginas, se convierte en la dilatación de una experiencia que puede llegar a tomar más tiempo leerla que vivirla. Esta condición hace que el tiempo pase de ser un elemento externo al hombre, a definir la estructura interna de la mente humana.

Este manejo del tiempo en la narrativa moderna está probablemente influenciado por las nuevas teorías en el campo de la ciencia y la psicología a finales del siglo XIX. Con la teoría de la relatividad de Einstein, el tiempo pasa a depender del marco de referencia del observador. Esta cualidad será crucial para el tiempo en la narrativa del modernismo. En este siglo, además, nacen las teorías de Freud y Jung, las primeras enfocadas en el pasado como moldeador principal del presente; la segunda destinada a la conceptualización del inconsciente colectivo, la existencia de un sustrato común a todos seres humanos. Además, podemos ver, producto de numerosos avances en el campo de la medicina, que la esperanza de vida del hombre moderno es casi el doble de la de sus antepasados. El hombre se percata entonces de un nuevo dinamismo en el manejo del tiempo y busca una cohesión de pensamientos entre el presente y el pasado.

Virginia Woolf consideraba que era necesario que el escritor modernista experimentara con la voz propia en la narración y rompiera las barreras de las actitudes convencionales atribuidas a la literatura. En su obra ficcional el tiempo es visto como algo subjetivo, individual y variable; “en contraste al tiempo medido por el reloj, el medidor de los tradicionalistas.”¹⁵⁵ Si medimos el tiempo como algo relativo, este no puede ser constante y uniforme en todos los aspectos de nuestra existencia. Según el reloj, cada hora es exactamente la misma a la anterior, “este concepto corresponde al tiempo de la materia en

¹⁵⁴ *Ibidem*. Pág 7

¹⁵⁵ Egan Nelson, Kelly. “*The Concept of Time in the Novels of Virginia Woolf*”. Pág 7. Texas Technological College.

movimiento; no sabe nada del ser humano que no está gobernado por las mismas leyes de los objetos sin vida o sin espíritu.”¹⁵⁶

La percepción del tiempo y la búsqueda de nuevas formas de temporalidad interna son elementos esenciales para la primera fase del performance *Vista a una habitación*. Como primer requisito, la performance busca separarse del reloj, de la constante medición del día, para dar pie a la experiencia de una temporalidad más personal que exista solo dentro de las cuatro paredes de la habitación.

En la contemporaneidad tenemos expectativas bastante altas de producción, por lo que solemos manejarnos a través de la ilusión del tiempo como dinero, de la importancia de la jornada laboral, de la efectividad del tiempo. Los performance art de duración responden a este problema, cuestionando los patrones de consumo de productos culturales. Son performance que exceden la duración promedio del cine y de presentaciones teatrales. Además, logran cuestionar estos patrones introduciendo el silencio, la observación, la introspección, la inmaterialidad y la falta de entretenimiento. Es a través de la exposición del tiempo que podemos cuestionar nuestro constante apuro en la vida. La performer yugoslava Marina Abramović (1946-) afirma que “el camino a un cambio de consciencia es posible a través del performance de duración, no solo para el performer sino también para el espectador.”¹⁵⁷

Para la primera fase de *Vista a una habitación* se eligió vivir en una habitación por siete días seguidos. De la misma forma que la habitación tiene para nosotros connotaciones espaciales celulares, la semana funciona como un núcleo temporal. Los días de la semana están unidos a aspectos culturales: se trabaja cinco días de la semana, se descansa dos; el viernes y el fin de semana son para el ocio y el disfrute de la noche, y el lunes es el día de la reincorporación laboral. Cada día representa una acción determinada.

Se busca también explorar la relación del performer con el espacio y con sus actividades a través de un tiempo prolongado. El tiempo funciona como un conductor que fusiona los otros dos elementos fundamentales de *Vista a una habitación*: la percepción del espacio y de la cotidianidad. En este sentido, utilizamos principios similares a las obras anteriormente

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Sharp, Paul Edward. “Origin Stories: A Brief History of Durational Art”. *Junkee Magazine*. Estados Unidos.

mencionadas de la carrera fílmica de Andy Warhol y de los performances de larga duración de Tehching Hsieh y Chris Burden, donde el paso del tiempo es un elemento inherente en las acciones realizadas y en la experiencia del intérprete, y donde se utiliza el tiempo en su estado puro y original.

Quizás dos de los performances que más se parezcan a la idea de *Vista a una habitación* sean *Bed Piece* (*Pieza de cama*, 1972) de Chris Burden y *The House with the Ocean View* (*La casa con vista al mar*, 2003) de Marina Abramović, no solo por su uso del tiempo extendido, sino por su forma de invocar la experiencia del espacio privado.

En *Bed Piece* el artista estuvo por 22 días tumbado en una cama en un espacio totalmente blanco de una galería en Venice, California. Burden no habló con nadie durante la duración de la performance, aunque Josh Young, el curador de la muestra, le dio agua, comida y acceso a un baño portátil sin Burden haberlo pedido. Sin embargo, el artista confiesa que muchas veces olvidaban darle agua y comida: “en sus mentes me había convertido en un objeto más de la galería.”¹⁵⁸ Además de que la premisa del performance era trasladar un espacio privado a un espacio público, lo que originalmente sorprendió a la audiencia fue la larga duración del performance, llegando a pensar que el artista estaba cerca de volverse loco.



Ilust. 41: Burden, Chris. Fotografía de la performance *Bed Piece* (*Pieza de cama*) 1972

Vemos una idea similar en la obra *The House with the Ocean View*, donde la artista se instaló por doce días en una estructura de tres partes, que emulaba ciertas zonas del hogar:

¹⁵⁸ Ratcliff, Carter. *Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975*. Pág 216. Google Books.

el cuarto, la sala y el baño. Marina vivió en esta instalación por doce días sin comer o hablar; privándose de cualquier tipo de entretenimiento y renunciando a cualquier tipo de privacidad. Los espectadores, quienes también contaban con telescopios para ver a la artista de cerca, estaban invitados a verla por el tiempo que desearan. Abramović agregó a la instalación tres escaleras compuestas de cuchillos de carne, en una forma de representar la ilusión de escape y su inhabilidad de salir al espacio público.



Ilust. 42: Abramović, Marina. Fotografía de la performance *The House with the Ocean View (La casa con vista al mar)*, 2003.

La carrera artística de Abramović está marcada por su uso del cuerpo, muchas veces extremo y violento, así como por la ritualización de acciones cotidianas, tales como sentarse, caminar, respirar, verse a los ojos o pararse. La artista se interesa principalmente por el estado mental que se puede lograr a través de estas acciones, a partir de tiempos prolongados. En su obra *The Artist is Present (El artista está presente)*, 2010, Abramović se instaló en una sala del MoMA¹⁵⁹ por 750 horas, desde las 9:00 am a las 5:00 pm, en el marco de la retrospectiva que ofrecía el museo. En la performance, la artista se queda sentada a un extremo de la mesa e invita a la audiencia a que se sienten con ella para compartir un minuto de silencio y de contacto visual. Es una obra similar a *Light/Dark (Luz/Oscuridad)*, 1977) e *Imponderabilia* (1977), ambas realizadas en colaboración con su ex pareja Frank Uwe Laysiepen, mejor conocido como Ulay. Las obras de dicha colaboración trabajan mucho con el magnetismo entre ambos individuos de la relación.

¹⁵⁹ Museo de Arte Moderno en la ciudad de Nueva York.

En *Light/Dark* presentado en la Kunstmarkt de la ciudad de Colonia, ambos intérpretes están sentados mirándose a los ojos, mientras se golpean la cara con las manos repetitivamente y aumentando velocidad y fuerza. Es una ritualización de los sentimientos de rabia o agresión, con la noción del “ojo por ojo”, la reacción en cadena que conllevan los actos de violencia. Por otro lado, en *Imponderabilia*, presentado en la Galleria d’Arte Moderna en la ciudad de Boloña, ambos intérpretes se ubicaban desnudos e inmóviles en un estrecho pasillo, el cual tenía que ser atravesado por los espectadores, sin ninguna forma de evitar el contacto físico. Abramović y Ulay se mantuvieron como esculturas, con la mirada fija en el otro, mientras el espectador caminaba entre ellos y decidía a cuál de los dos mirar. Con la performance *The Artist is Present*, vemos nociones similares en cuanto al contacto humano, pero el factor tiempo pareciera ser el verdadero protagonista del montaje



Ilust. 43: Abramović, Marina; Uwe Laysiepen, Frank.
Fotografía de la performance *Light/Dark (Luz/Oscuridad)*,
1977



Ilust. 44: Abramović, Marina; Uwe Laysiepen, Frank.
Fotografía de la performance *Imponderabilia*, 1977

En *The House with the Ocean View*, Abramović crea una suerte de conexión energética con la audiencia, ya que necesitaba el apoyo de la misma para poder mantenerse concentrada en las reglas que ella misma se había impuesto para la experiencia. Las tres únicas reglas eran no hablar, no comer y no entretenerse con nada que no fuera un metrónomo. Las condiciones impuestas al espectador para que pudiera ver la performance fueron: no hablar, y establecer una conexión energética con la artista. Abramović define el acto como un acto de purificación, de concentración en el tiempo presente. Cada movimiento era deliberado y metódico, por lo que lograba convertir la cotidianidad en una experiencia sumamente racional.

CAPÍTULO TRES: A PROPÓSITO DE *VISTA A UNA HABITACIÓN*

There's a world where I can go
And tell my secrets to
In my room
In my room

In this world I lock out
All my worries and my fears
In my room
In my room

Do my dreaming and my scheming lie awake and pray
Do my crying and my sighing laugh at yesterday

Now it's dark and I'm alone
But I won't be afraid
In my room
In my room

Beach Boys



Ilust. 45: *Instalación de Vista a una habitación en la Plaza Caracas.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Fotografía original sin título y sin autor.

3.1 ACERCÁNDONOS (Y ALEJÁNDONOS) DE *VISTA A UNA HABITACIÓN*

3.1.1 MI HABITACIÓN Y YO

Vista a una habitación terminó siendo la obra que había querido ser desde el principio. La idea inicial fue sometida a cambios, análisis, destrozos y mejoras; y terminó siendo básicamente la misma idea inicial, con un pequeño cambio de formato. Como mencioné en el capítulo uno, la primera imagen que interesó y que se mantuvo a lo largo de toda la elaboración de la performance fue la del intérprete en la habitación: una mujer en su habitación propia. A estas alturas es prudente confesar que el interés principal vino a partir de un estado mental determinado. Quizás es el mismo estado mental que plantea Woolf en *Una habitación propia*, un estado mental de una persona que se encuentra incómoda en el mundo público; que prefiere lo doméstico y el resguardado de las amenazas externas.

Mi primera aproximación a *Una habitación propia* fue durante una situación muy particular: tenía tres casas, pero no tenía ninguna. Me sentía igual de incómoda en casa de mi madre, como en casa de mi padre y de mi hermana. Hacía un año me había mudado a casa de mi hermana y vivir juntas por primera vez se convirtió en una experiencia extraña. Siempre habíamos sido amigas, nunca habíamos vivido juntas y nos encontrábamos para tomarnos un café o tomarnos unas cervezas en la noche. Nos contábamos todo y jamás peleábamos. Resulta que compartir un apartamento se convirtió en una situación llena de tensiones y de descontento. Yo invadí un espacio que era de ella y solo de ella, y que parecía difícil de ceder.

Empecé entonces a hacerme un horario de casas: un día dormiría en casa de mi madre; otro, quizás dos, en casa de mi hermana; tres días en casa de mi pareja; y otro día ya sea con mi madre, con mi hermana o con un amigo o amiga. Era una vida de gitana, en la que tenía acceso a las cosas que necesitaba, pero no a las cosas que amaba de mi habitación. Los libros estaban divididos entre las casas, igual que la ropa, los zapatos, el maquillaje, etc. Si tenía una boda tenía que ir a casa de mi madre, si quería hacer ejercicio tenía que ir a casa de mi pareja, si quería estudiar tenía que ir a casa de mi hermana. La idea era huir de una casa e ir a la siguiente antes de que el tiempo y la convivencia hicieran lo suyo.

Claro está que al leer *Una habitación propia* no podía dejar de pensar en eso, en el placer de tener una habitación propia. Tenía, y todavía tengo, la sensación de que al ser dueña de un espacio eres dueña de todo. El ensayo de Woolf me sorprendió por su agudeza y su vigencia. Quizás esta primera aproximación al performance fue sentimental, pero inmediatamente quise estar en una habitación mía, aunque fuera por un tiempo limitado.

Pensé también en la historia de mis habitaciones. Compartí una vasta habitación con mi madre hasta que tuve doce años, y hasta esa edad no pensé nunca necesitar privacidad. No era algo a lo que dedicara mucho pensamiento. Pero al cumplir doce nos mudamos a Londres, y allá sí tuve una habitación propia. La amaba con todo mí ser. Amaba decorarla y forrar las paredes con dibujos, afiches y fotos. Mi cuarto tenía una pequeña ventana que daba al jardín, un jardín típico londinense alargado, sin flores y con un gato gordo que visitaba. Me encantaba la vista de esa casa londinense que llamábamos entre risas “el rancho victoriano”. Amé también a mi segunda y tercera habitación por contar también con una vista a un jardín.

Tuve mi segunda habitación cuando regresé a Caracas, tres pisos debajo de la habitación de mi madre, pero al lado de la habitación de mis abuelos. Era amplia, a diferencia de la londinense, y tenía un enorme ventanal que daba a las orquídeas de mi abuela. También contaba con una entrada independiente, cosa que me hacía sentir una ligera libertad aunque fuese una niña de 15 años que nunca se escapaba de la casa.

Una vez terminada la lectura de *Una habitación propia* me encontré hurgando en escritos míos viejos. Leí mis diarios, mis cuentos y las anotaciones de mis pensamientos y sueños del último año. Sentí que leía lo mismo una y otra vez. El tema de todo lo que escribía era el encierro. La mayoría de los cuentos eran acerca de personas que no podían salir de su habitación. Había una mujer que se encerraba a comerse las uñas maniáticamente; una oruga y un caracol en una relación disfuncional que no podían salir de su terrario; un anciano que no se podía parar de su cama y que soñaba constantemente con un árbol de mangos que había plantado él mismo. Ese día hice una anotación en mi diario: “Quiero unificar los personajes de mis cuentos. Todos son la misma persona: una persona extraña

que decide encerrarse voluntariamente. Todos pueden salir al exterior cuando quieran. No quieren, ni lo necesitan.”¹⁶⁰

En mis diarios también encontré un sinnúmero de anotaciones dedicadas al encierro y, por supuesto, a la necesidad de una habitación. Hablaba también acerca de lo extraño que se me hacía salir de casa después de estar casi dos años trabajando desde el hogar. En muchas anotaciones parecía que mi mayor deseo era el de tener una habitación para jamás salir de ella. En muchas anotaciones también había una preocupación por convertirme en una desadaptada social como consecuencia del amor por el encierro: “A veces tengo la impresión de que no tener vida social es sinónimo de morir un poco”.¹⁶¹ Siempre pensé que ambas preocupaciones tomaban forma con un sueño recurrente que me aterrizzaba:

Estoy encerrada en una jaula con una pantera. Alrededor la gente me ve y me intenta tranquilizar. Me dicen que la pantera no tiene dientes ni tiene garras, según ellos la pantera es inofensiva. La pantera ruge y le veo los colmillos afilados y amarillos. En el sueño me preguntaba a mí misma, o quizá se lo preguntaba a los demás, que cómo era posible que supieran tantos detalles acerca de la pantera. Aunque estuvieran todos alrededor de la jaula viéndome con la pantera, siempre pensé que realmente nadie estaba viendo nada. La pantera tiene dientes, tiene garras; le siento el aliento cuando se me acerca y sé que lo hace porque quiere asustarme. Todos tienen los ojos bien abiertos y parecen verlo todo de cerca. Creo que pensar que no ven es una forma de tranquilizarme. No quiero ser devorada por un pantera frente a todo el mundo.¹⁶²

Para mí no había duda: tenía que hacer las paces con el encierro. Casi de forma automática se pensó en convertir una estadía en una habitación en un performance. Pero ¿Por qué era importante hablar de las habitaciones? ¿Cuál era la mejor forma para establecer un discurso artístico coherente? ¿Cuál era la mejor manera de mostrar la habitación?

A continuación la bitácora del proceso de elaboración que justifica ciertos cuestionamientos teóricos y estéticos estudiados a lo largo de los capítulos uno y dos. Muchas de las anotaciones de la bitácora eran esporádicas y a veces incomprensibles para cualquiera. Sin embargo, esto me permitió tener un registro de todas las reflexiones y dudas, muchas de

¹⁶⁰ Mesones, Gabriela. Diario personal. 2 de abril de 2014.

¹⁶¹ *Ibidem*. 20 de mayo de 2013

¹⁶² *Ibidem*. 19 de febrero de 2013.

ellas respondidas después de un proceso de investigación teórica, muchas de ellas descartadas, algunas constantes, otras no respondidas debido a la dificultad que representaba lo mucho que abarcaban. De la misma forma, se realizaron collages y bocetos para la ilustración de dichas ideas, y también como una ayuda para la aproximación visual a la posible obra final. Todas estas opciones fueron igualmente importantes en el proceso de elaboración de *Vista a una habitación*, ya que fueron modelando las necesidades teóricas del trabajo de grado. De igual forma, realizar un registro de los desvíos y los errores de la realización de una obra es también una forma de hacer público lo privado.

3.1.2 DECISIONES

La primera imagen con la que pude trabajar fue la de una habitación y un habitante. Esto implicaba elaborar una experiencia que involucrara una estadía en una habitación, un retrato del desarrollo de la relación entre el intérprete y las cuatro paredes que lo rodean y un vistazo a las acciones llevadas a cabo en la soledad. De la misma forma, debía introducir al espectador a una dinámica que implicaba privacidad y soledad absoluta. El primer impulso fue entonces el de establecer dos experiencias que se encuentran en una instalación: la estadía en la habitación ocurriría en un momento, y su exhibición en el espacio público se llevaría a cabo posteriormente. Se realizaría entonces una grabación de lo ocurrido, un archivo sin modificaciones o ediciones de todo lo que ocurriera en una habitación, para que el espectador tuviera acceso directo e ilimitado a la experiencia del intérprete en la habitación durante cierto tiempo.

Paralela a esta aproximación estuvo siempre la idea de la realización de una habitación en el espacio público, en el corazón de las calles, las plazas o los parques. Eliminar el intermediario, el video, y ubicar al intérprete y al espectador en un mismo espacio, separados por cuatro paredes macizas que determinarían las fronteras de dos esferas de distinta regulación.



Ilust. 46: *Cuarto en calle*. Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Fotografía original sin título y sin autor.

Esta opción fue intuitivamente catalogada como “la obra ideal” gracias a al contacto directo entre el espectador y la habitación. Aunque esta era una aproximación que podía ser muchísimo más atractiva para el espectador, el intérprete tendría que sacrificar su soledad y privacidad a lo largo de su experiencia en la habitación. Se consideró que aunque el intérprete estuviera consciente del ojo de la cámara que registraría cada una de sus acciones, su privacidad, su soledad y su derecho a la intimidad se mantenían legítimos al no haber otras personas presentes.

Sin embargo, también se pensó en la oportunidad de utilizar una plataforma digital, que mostrara en vivo las imágenes de lo que ocurriría en la habitación, que estaría siendo grabada 24 horas al día durante el tiempo establecido y transmitida a través de un canal de videos al hogar de los espectadores. Se crearía entonces una especie de *reality show* de la habitación. Los *reality show* (o telerrealidad) han trabajado en numerosos casos con el encierro y con la interacción de los personajes en dicha situación como punto de partida del programa, desde *The Real World* (1992) hasta la producción nacional *Protagonistas de Novela* (2002) en las que seis, ocho o doce desconocidos viven juntos en una casa durante

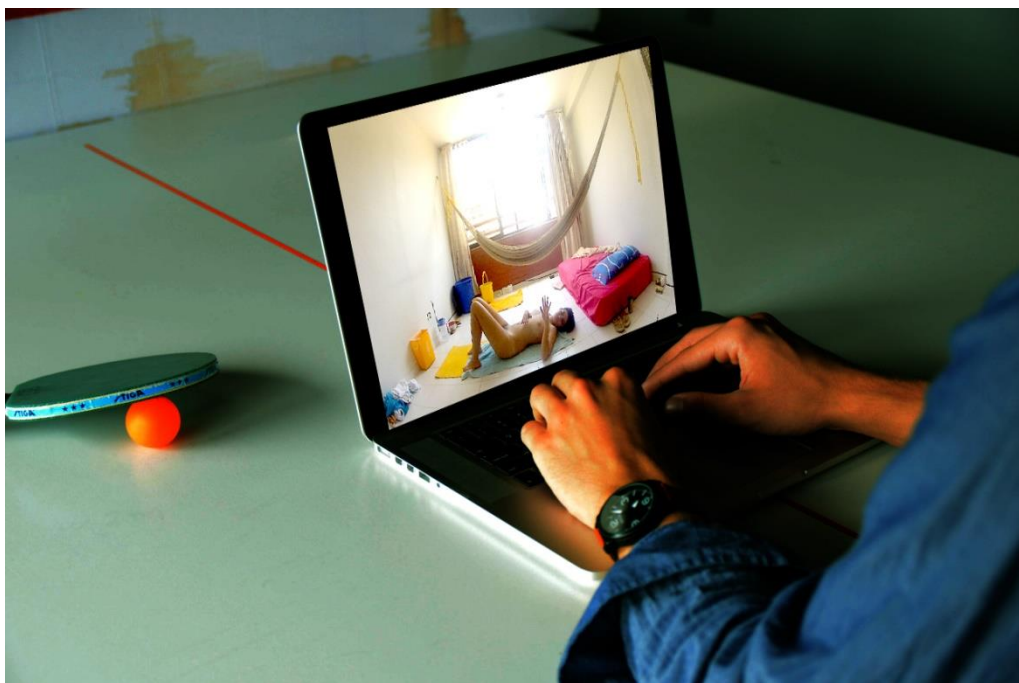
meses, y en donde tienen que hacer distintas actividades o simplemente sobrevivir a la convivencia.

Esta opción se nos hacía interesante ya que el *reality show* es uno de los géneros documentales más invasivos de la televisión. Además, pareciera trabajar constantemente con un concepto negativo y trastocado de la intimidad, utilizada de forma escandalosa, a través de situaciones que parecieran haber sido creadas únicamente para generar opiniones y juicios negativos en el espectador. Esta aproximación que tiene el *reality show* a la vida de las personas me recuerda a *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), ese espectador malvado y constante que se convierte en un enemigo. Me preguntaba entonces con respecto a *Vista a una habitación*: ¿Es esta la única forma de mostrar la intimidad? ¿Exponemos la intimidad para someterla a prejuicios e injurias de los espectadores? ¿Por qué se nos hace tan fácil juzgar ciertas dinámicas que se llevan a cabo en la intimidad? ¿Podríamos realizar un retrato de la intimidad sin participar en estos intereses? ¿Qué nos mueve cuando estamos viendo la intimidad de alguien?

Por otro lado, los aspectos técnicos de esta opción, la grabación constante de la experiencia de la habitación y su transmisión instantánea a través de un canal de internet, eran bastante sencillos. Después de la ola de manifestaciones y detenciones que empezó en febrero de 2014, y la falta de cobertura de los medios de comunicación acerca de lo que estaba ocurriendo en Venezuela, se creó espontáneamente una red de comunicaciones a manos de ciudadanos vía internet. Los vecinos de distintas zonas en conflicto grababan lo ocurrido y lo montaban rápidamente en YouTube, Dailymotion o Vimeo; o quienes vivían en zona de conflicto repetitivo (Chacao, San Cristóbal), creaban un canal en dichos portales para la transmisión en vivo. Dichas personas tampoco tardaron en publicar precisos manuales del proceso para que más personas se unieran. Sólo se necesitaba una buena conexión inalámbrica y una computadora.

Sin embargo, esta idea pronto dejó de interesarnos ya que no respondía a la necesidad de conjugar distintos tipos de espacio. El espectador vería la obra desde la comodidad de su habitación propia, por lo que no se crearía un diálogo entre los distintos códigos de ambas esferas, y lo público y lo privado no se unirían de la forma que se buscaba. Volvía entonces a interesarnos mostrar la habitación en un espacio público, aunque tuviéramos que

prescindir de la acción en vivo y de su consecuente paralelismo temporal entre el intérprete y el espectador.



Ilust. 47: *En computadora.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015..

Mantuvimos entonces la aproximación original, dividir el performance en dos partes: la primera consistiría en la experiencia de la estadía en una habitación, sin poder salir o contactar con el mundo exterior, por una semana; y la segunda, en la exposición de dicho material en un espacio público a través de una instalación.

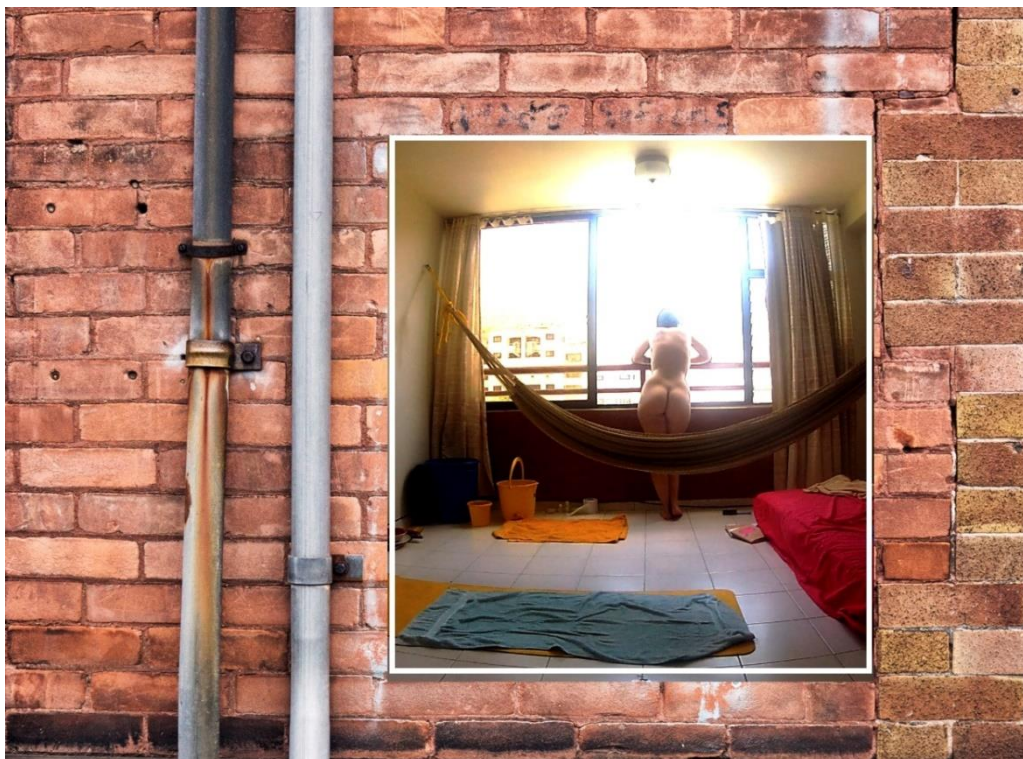
El único elemento fijo de la instalación era proyectar la estadía en la habitación sin ningún tipo de edición, a través de una instalación. La duración sería de 168 horas seguidas en el espacio público, al igual que en el privado. Esta particularidad temporal nos llevó a pensar en una fusión de performance, escultura y arte urbano.

La primera idea fue un cine individual de calle, en el que se proyectarían las acciones de la habitación. La idea era cubrir la pantalla con una tela, para que el espectador se sumergiera en el universo privado de la habitación, alejándolo así parcialmente de las actividades del espacio público. Además, el televisor le adjudicaba a la proyección una cualidad pop, de material transmisible, previamente certificado y censurado como todo lo que vemos por televisión.



Ilust. 48: *Televisor en calle.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original sin título y sin autor.

Sin descartar esta idea, se empezó a trabajar con la posibilidad de una proyección en las paredes externas de un edificio, que emulara la forma de una ventana, como una versión real de *Rear Window* o *Body Double*. Esta opción permitía mantener una vista a la intimidad desde el espacio público y mantener la referencia a la habitación como una propiedad privada en la que uno no debería hurgar.



Ilust. 49: *Proyección en pared.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com

Manteniendo la idea de una proyección en el espacio público, se pensó también en hacer una proyección en una valla publicitaria. La publicidad tiene uno de los discursos visuales más sofocantes en la actualidad. Yankelovich, una firma de mercadeo estadounidense, estima que una persona que vive en una ciudad veía hace 30 años hasta 2000 imágenes y mensajes publicitarios al día, comparado con las 5000 imágenes que ve hoy en día.

En el documental *Century of Self* (2002) producido por la BBC de Londres, vemos la historia del sobrino estadounidense de Sigmund Freud (1856-1939), Edward Bernays (1891-1992), y de su aplicación de las teorías de su tío en la industria publicitaria. Una de sus primeras y más exitosas campañas fue para la compañía de cigarrillos Hills. Bernays contrató en 1929 a mujeres para que fumaran en manifestaciones en pro de los derechos de la mujer. Introdujo el cigarrillo en el discurso de las feministas como manifestación de libertad, independencia y madurez, llamándolo la antorcha de la libertad. Setenta y seis años después, yo prendo mi primer cigarrillo, y pienso automáticamente pero no de forma casual en madurez, libertad e independencia. La publicidad parece tener un alcance y una influencia que supera la de muchos discursos artísticos. Algo en de la publicidad llama la

atención de todos. ¿Es éste entonces un buen lugar para exponer la intimidad? ¿Es la intimidad algo que también nos une a todos? ¿Reconocemos irremediamente ciertos patrones en todas las intimidades? ¿Podemos publicitar o promover la intimidad?



Ilust. 50: *Proyección en valla publicitaria.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com

Sin haber descartado esta idea, pensamos en otro espacio con cualidades similares: la vitrina de una tienda. Estaríamos, además, exponiendo la intimidad como un producto, que podría ser exhibido para su posterior venta. El espectador podría enfrentarse a la grabación en un espacio público, y podría llevarla a casa y verla en su totalidad o repitiendo fragmentos particulares, tendría la oportunidad de explorar las implicaciones de la estadía en la habitación a su propio ritmo, y estaría expuesto realmente a los cambios que ocurrieran a lo largo del tiempo establecido en la habitación. Además, la idea de la venta del producto le otorgaría a la obra una nueva dimensión en la que estaríamos utilizando nuestro sistema económico actual para vender/comprar intimidad.

Esta idea recuerda al trabajo del artista italiano, Piero Manzoni (1933-1963). Su obra apunta precisamente a la absurda explotación de nuestro sistema económico a través del

arte. Con su obra *Mierda de Artista* (1961), Piero presentó 90 enlatados¹⁶³ de su excremento, que serían vendidos al precio del oro. Manzoni no solo hace alusión a la estrecha relación entre el arte y el dinero, sino que canaliza dicha relación a través de su identidad. Utiliza la autorreferencialidad para vender, convierte los vestigios de su cuerpo en reliquias de inmenso valor.



Ilust. 51: *Televisor en vitrina.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojopara los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com

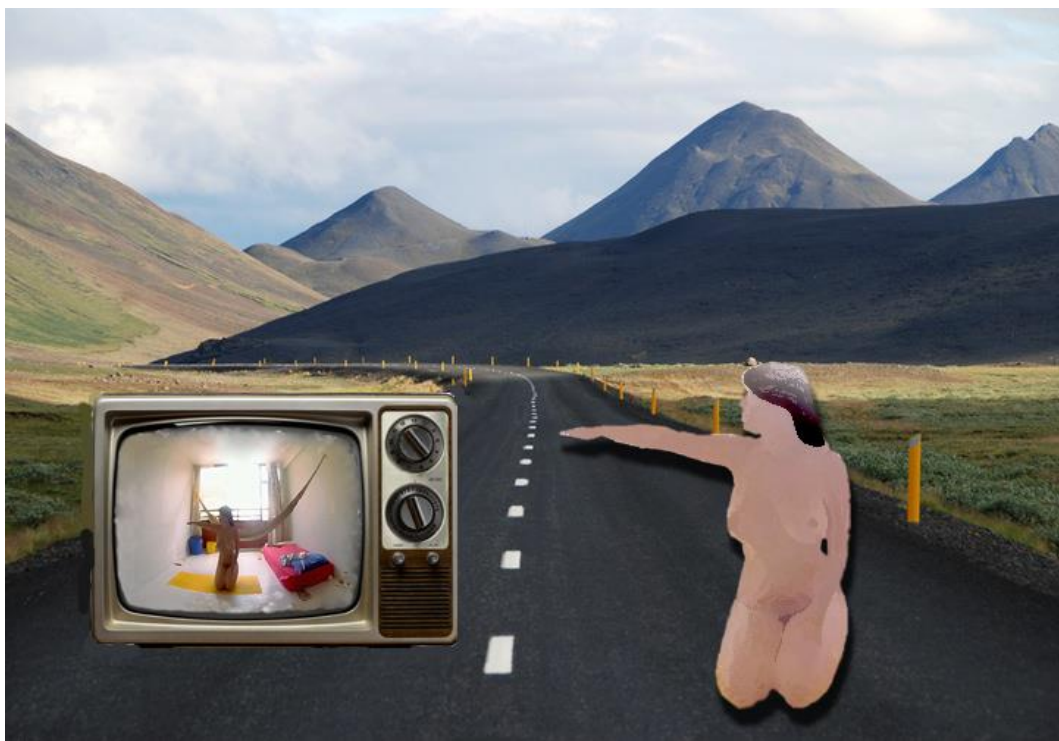
Otra idea fue canalizar el diálogo entre la esfera privada y la pública a través del intérprete, exponer al intérprete a una repetición de sus acciones: todo lo que ocurra en el espacio privado deberá ocurrir de la misma forma en el espacio público. Esto crearía una especie de espejo en el que las acciones se enfrenten directamente con el contexto. Tendríamos que hacer una repetición de los movimientos del intérprete en la habitación de forma casi cronometrada. Por lo tanto, si estoy en la habitación, desnuda, bañándome, o defecando, deberé repetir dicha acción de forma exacta en el espacio público. La fuente de la acción realizada en vivo sería el video de la performance realizada en la habitación.

Esta opción era una de las más complicadas, y realmente una de las más aterradoras. Sin embargo, sentía que de esta forma se establecía un diálogo más sólido aunque quizás más

¹⁶³ En cada lata leemos: "Contenido neto 30 gramos, conservada al natural, producida y enlatada en el mayo de 1961".

crudo. No sería, ni de cerca, la primera vez que se exponen este tipo de acciones en el performance o en el arte en general. Sin embargo, el obstáculo era el tiempo. Era imprescindible contar por lo menos con una semana. Resultaba difícil disponer de un espacio público sin ser interrumpida en ningún momento. Hubiera tenido que disminuir la estadía en la habitación o editar gran parte del contenido grabado, y posiblemente seleccionar acciones más blandas y menos invasivas para poder mantenerme en el espacio público por la duración determinada.

La idea de seleccionar las acciones para adecuarlas al espacio público es precisamente lo que sentí que no debía hacer para *Vista a una habitación*. La selección de fragmentos me llevaría a una curaduría hecha por mí, y no a la vulnerabilidad que implica dejar a otros ver quién eres en la habitación. Sin embargo, esta idea siempre me atrajo. Exponer al intérprete a dos esferas distintas podría resultar una experiencia muy instructiva.



Ilust. 52: *Espejo espacio público/ espacio privado*. Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado. 2015. Imagen original del banco de imágenes www.morguefile.com

Finalmente. nos topamos con una imagen con la que pudimos trabajar para la instalación: la puerta, la entrada a la habitación, la garantía ineludible de la privacidad.

3.2 VISTA A UNA HABITACIÓN

LA HABITACIÓN

El contenido de esta obra es invisible; su dimensión y carácter serán mantenidos permanentemente en secreto, y serán conocidos solo por el artista.

José Manuel Costa Alves. *Secret Painting (Ghost)*

Como mencionamos anteriormente, el performance *Vista a una habitación* consta de dos fases: la experiencia de la estadía en la habitación y su posterior exhibición en público. La idea para la primera fase del performance se mantuvo constante a lo largo de toda la conceptualización y preparación de la obra. Se quería apuntar a una experiencia caracterizada por la introspección, por lo que el diálogo entre la esfera pública y privada corresponde a un diálogo entre la sociedad y el individuo. Robert Legros afirma en *El nacimiento del individuo moderno* (2006):

En cierto sentido, toda sociedad humana está compuesta por individuos. Desde que los hombres son hombres, se reconocen unos a otros, se distinguen unos de otros, se atribuyen cualidades propias, se identifican personalmente, en suma actúan, se consideran y se perciben como individuos.¹⁶⁴

Sin embargo, Legros también hace alusión a una nueva forma de individualidad que nace con la democracia. La capacidad de vernos a todos como iguales y como seres autónomos e independientes los unos de los otros sigue manteniendo un principio jerárquico que se encuentra con la base del vivir-juntos. Las diferencias, por ejemplo, de clase social, género, nación, etnia, religión, hacen que cada persona esté inclinada a comportarse según dichas pertenencias de nacimiento: “cada cual debe presentarse según lo que representa, y conducirse según su rango” y agrega: “el individuo, en el sentido moderno, es habitualmente percibido como un individuo esencialmente singular.”¹⁶⁵

¹⁶⁴ Legros Robert. “*El nacimiento del individuo moderno*” en *El nacimiento del individuo en el arte V/A*. Pág 63.

¹⁶⁵ *Ibidem* Pág 64

Estas reflexiones añaden una nueva capa al análisis del diálogo entre la esfera pública y la privada. La esfera privada es la única realmente destinada a albergar nuestras singularidades. Aunque nuestra vestimenta, nuestro medio de transporte, nuestros trabajos, los lugares que frecuentamos, etc., forman parte de nuestra identidad; las diferencias no se suelen dejar ver de forma particular en el espacio público.

Recientemente llamó la atención un ejemplo de esto en la película *The Voices* (2014), dirigida por la historietista iraní Marjane Strapi. Jerry (Ryan Reynolds) es un obrero de una fábrica de cerámica; es amable, tímido y amistoso. Al llegar a casa, Jerry les cuenta a su gato –Mr. Whiskers– y a su perro –Bosco– todas las anécdotas del día, y ellos responden. Mr. Whiskers es malvado y ama humillar a Jerry, mientras Bosco es compasivo, lo tranquiliza y le asegura que es una buena persona. Eventualmente Jerry termina asesinando al objeto de su deseo, Fiona, y guardando su cabeza en la nevera. En el espacio público Jerry es un trabajador eficiente, amable y ciertamente un poco desadaptado; pero en el espacio privado Jerry mantiene largas conversaciones con su perro, su gato y con la colección de cabezas que tiene en la nevera. Jerry asesina en total a tres mujeres, dos de las cuales cometieron el error de entrar sin invitación a su casa.

Estas reflexiones recuerdan también a una serie de cuestionamientos en torno a la identidad planteados por Alan Watts en *The Universe (Space) within you: ¿Son las definiciones de quiénes somos algo real? ¿Está nuestra identidad totalmente dentro del campo de lo consciente y lo racional? Tenemos una tendencia a querer controlar nuestra identidad ¿pero podemos realmente controlarla?*

Esta relación entre la identidad y el espacio en que nos desenvolvemos también es analizada por Erving Goffman (1922-1982) en su libro *The Presentation of Self in Everyday Life (La presentación del yo en la vida cotidiana, 1956)* donde el autor realiza una suerte de manual para el estudio de la vida social, desde una perspectiva sociológica. Goffman se basa en el individuo cuando está en presencia de otros, dando pie a una relación donde cada uno se muestra como quiere ser leído y al mismo tiempo lee a otro para adquirir información: “En términos de Ichheiser, el individuo tendrá que actuar de forma

que se logre expresar a si mismo de forma intencionada o no intencional, para que los otros se impresionen de alguna forma con lo que ven,”¹⁶⁶

Esta necesidad de aceptación de parte de los otros es también un tema central en *Vista a una habitación*, de la misma forma que lo es en *Una habitación propia*. No interesa exponer la intimidad como un acto trasgresor y rebelde, sino como un punto de encuentro entre “la normalidad” y la sinergia entre quienes somos en el espacio público y privado, no solo con respecto a la identidad, sino con respecto a la existencia misma.

Por ende, la primera fase de *Vista a una habitación* apuntaba a un intento de separación completa del mundo exterior o de estímulos exteriores. Se hizo necesario establecer una serie de reglas que ayudarían a mantener el *ahora* y el *aquí*. Decidimos establecernos en la habitación por un período de una semana, en la cual deberíamos cumplir al pie de la letra las regulaciones impuestas.

Decidí eliminar cualquier tipo de comunicación con el exterior. De la misma forma, no podría fumar, leer, ver televisión o cine, escuchar música, ver imágenes publicitarias o utilizar internet. También intenté disminuir tanto como me fuera posible las actividades permitidas en la habitación, ya que no quería terminar realizando un montón de actividades que ayudaran a llenar el tiempo y que sirvieran de distracción. Tenía prohibido trabajar, cocinar (o ingerir alimentos cocinados), escribir, tomar fotos, pintar y dibujar, limpiar y lavar ropa. Al eliminar estas acciones, me podría concentrar más en las reflexiones personales y en los procesos de cambio mental. El filósofo británico Alan Watts hace una afirmación relacionada con este planteamiento de vaciar la habitación de actividades: “la mente es como el vacío del espacio: todo está en él”¹⁶⁷, a lo que agrega:

La verdadera naturaleza de la mente es que no haya mente. Te das cuenta de esto en la vida cotidiana, por el hecho de que cuando ves claramente, logras verlo todo menos tus ojos. Si tus ojos están enfermos entonces empezarás a ver puntos. Si oyes bien no oyes a tus oídos, en cambio si tienes problemas de audición escucharás un zumbido. Lo mismo ocurre si tienes un cuerpo

¹⁶⁶ Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Pág 2. Social Sciences Research Centre

¹⁶⁷ Alan Watts. *The Space (Universe) You Don't See Within You*. YouTube.

sano, apenas lo notarás. La mente no se atraviesa en su camino. La mente no se piensa a sí misma.¹⁶⁸

Si tenemos a nuestra mente como único aliado, ¿cuáles son los cambios emocionales y de narrativas personales que se llevarán a cabo en la habitación?

Por otro lado, realicé un diseño de la habitación ideal para la primera fase del performance. Este diseño no se pudo plasmar hasta después del último ensayo que realicé, en donde llevé a cabo la experiencia de aislamiento por una semana. En este ensayo, tuvimos que construir una habitación e introducir todos los elementos que íbamos a utilizar en ella. Hizo falta agua corriente para bañarse todos los días, poceta y nevera para mantener las frutas y las verduras que consumíamos en buen estado. A partir de la experiencia de presupuesto limitado en el último ensayo, pudimos hacer un diseño de la habitación y de todos los elementos que necesitábamos para que la estadía en la habitación fuese provechosa.



Ilust. 53: *Diseño de habitación.* Boceto en Autocad realizado por Ernesto Medina para los propósitos de este proyecto de grado, 2015

¹⁶⁸ *Ibidem*

LA INSTALACIÓN

There are things known and things unknown,
and in between are the doors.

Jim Morrison

La idea final del performance *Vista a una habitación*, o por lo menos su formato de presentación, terminó siendo similar a la idea original. Consistía en establecer una relación íntima con el espectador para que este se movilizara entre el espacio público y el privado. En el primero de tres ensayos realizados¹⁶⁹ que hice en la habitación, permanecí allí un total de siete días, durante los cuales sufrí de insomnio. La habitación está ubicada en una zona de mucho viento y durante la noche todo parece hacer ruido. Me encontraba a mí misma levantándome en la noche a ver a través de la mirilla de la puerta, ya que parecía escucharse a alguien en el pasillo caminando hacia el apartamento.

A través de la repetición de esa acción se pensó en el valor de utilizarla como recurso. No solo tenía valor en la cotidianidad, ya que nadie está realmente ajeno a la función de una mirilla, sino que tenía valor estético, ya que la puerta sería la primera imagen que tendría el espectador de la habitación, el límite de la propiedad privada y el espacio público. A través del ojo de pez se vería una proyección de todo lo que ocurre en la habitación.

La puerta garantiza la soledad y la calma. Cerrar la puerta, y hasta acceder a una habitación ajena, fue una de las señales de la libertad femenina. Como bien lo expresa Perrot:

Una muchacha joven, una mujer razonable, no entra nunca en la habitación de un hombre. Ni tampoco abre la puerta a la suya, salvo con circunspección, puesto que significa aquiescencia. (...) Mathilde de La Mole cita a Julien Sorel en su habitación, una hora después de la media noche, pero no le abre la puerta. Deberá tomar prestada la escalera del jardinero y entrar por la ventana, como había hecho ya hacía mucho tiempo con madame de Renal. (...) Para ambos, la entrada en la habitación es un verdadero reto, una frontera de poder social y amoroso, del que Julien conoce el precio, él que, en aquella mansión extraña en la que se hallaba, tan frecuentemente “se

¹⁶⁹ Realizado en octubre de 2014.

encerraba con doble vuelta de llave en su propia habitación”, su territorio reservado.¹⁷⁰



Ilust. 54: *Puerta en calle.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original de Henri-Cartier Bresson



Ilust. 55: *Puerta en calle.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original Alejandro Cegarra



Ilust. 56: *Puerta en calle.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original Alexis Pérez-Luna



Ilust. 57: *Puerta en calle.* Collage realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este proyecto de grado, 2015. Fotografía original Robert Frank

Vista a una habitación consistiría entonces en una cabina con una fachada de puerta, que albergara un monitor con la transmisión continua de las 168 horas de la estadía de la habitación. La instalación estaría ubicada en la calle por 168 horas, y el espectador podría ver adentro a través de una mirilla. Además, el espectador podría permanecer el tiempo que desee viendo a través del ojo de pez.

¹⁷⁰ Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Pág 82

3.2.1 BITÁCORA

Se realizaron un total de tres ensayos¹⁷¹ separados como preparación para *Vista a una habitación*, con el fin de lograr un acercamiento a la experiencia. Los primeros dos ensayos consistieron en una estadía de una semana en la locación, sin la posibilidad de salir en ningún momento. A pesar de esta prohibición de salir al exterior, no eliminamos las comunicaciones, el uso de internet, la lectura, el trabajo, etc. Sin embargo, estos dos ensayos ayudaron a tener una noción de lo que implicaba mantenerse encerrado durante ese tiempo y de los elementos necesarios para la estadía en la habitación. El segundo ensayo sirvió también como una prueba de imagen y de cámara. El tercer ensayo fue el más minucioso y difícil de coordinar, ya que era una suerte de ensayo general. Pasamos una semana en la habitación, respetando las reglas y las prohibiciones que habíamos planteado para el performance final.

Los tres ensayos los realizamos en la misma locación: un apartamento prestado ubicado en Tanaguarena, estado Vargas. El edificio de cinco pisos y tres apartamentos por piso suele tener únicamente dos familias viviendo ahí durante la semana. Durante los fines de semana viene la gente a disfrutar de la piscina y de Playa Escondida, que queda a menos de una cuadra de distancia. Aunque es una zona residencial, podemos encontrar cerca del edificio dos licorerías, una pollera, una panadería, dos kioskos, un restaurant de pescado frito en la playa, una bodega y dos paradas de autobús.

ENSAYO UNO

En el primer ensayo la experiencia general podría ser descrita como agorafóbica. Poco a poco, se fue desarrollando un moderado e inusual miedo al mundo exterior. Estas sensaciones no fueron nuevas, ya que en los últimos años había hecho todo lo posible por trabajar desde casa debido a dos razones: a) salir de la casa al trabajo conlleva un gasto cada día más elevado que mis salarios apenas alcanzaban para cubrir, y b) Caracas se había convertido, para mí y creo que para muchos, en una ciudad en la que daba miedo hacer vida pública. Por lo tanto, utilizar el espacio público había llegado a parecerme una actividad innecesaria y mantenerme en casa siempre me iba a parecer cómodo, agradable y sin riesgo

¹⁷¹ Primer ensayo realizado del 17 al 24 de octubre. Segundo ensayo realizado del 21 al 28 de febrero. Tercer ensayo realizado del 27 de abril al 3 de mayo.

alguno. Sin embargo, a lo largo del primer ensayo, me encontraba a mí misma pensando a menudo acerca del exterior. Solía ver el sol durante largo rato en la mañana, y en la noche se me dificultaba dormir debido a la cantidad de ruidos que escuchaba en el exterior. Fue en este ensayo que se convirtió en una acción repetitiva levantarme 3 ó 4 veces durante la noche a ver a través del ojo de pez de la puerta porque escuchaba claramente pasos en el pasillo, o el ascensor abriéndose, o un sonido metálico.

Hice anotaciones esporádicas en las que la palabra “miedo” se repitió 10 veces y en las que la palabra “vergüenza” se repitió 6 veces.

ENSAYO DOS

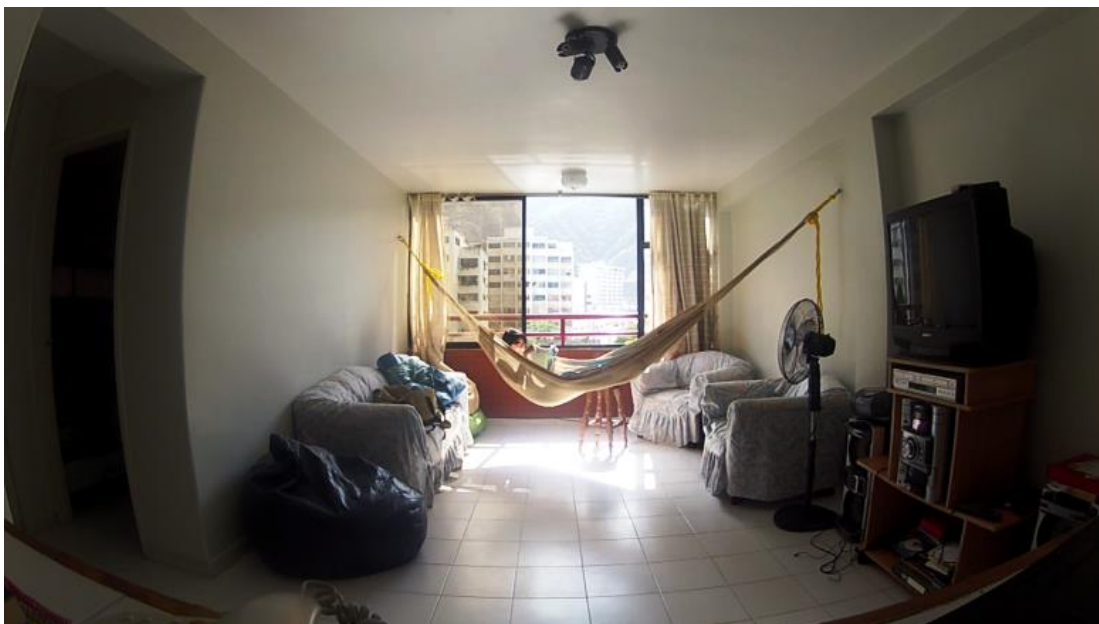
En el segundo ensayo la experiencia fue menos difícil. Tuve la sensación de que el paso del tiempo fue más tolerable, quizás porque esa semana fue más productiva, o porque ya estaba acostumbrada a la experiencia después del primer ensayo, o porque esa semana justamente me sentí menos ansiosa. Los dos primeros días utilizamos la cámara para medir la duración máxima de una toma con respecto a la batería y la memoria y para encuadrar la imagen, que será una cámara fija, ya que es una emulación de una perspectiva fija (ojo de pez). Esto también sirvió para ver qué tan invasiva podía ser la cámara. La cámara con la que trabajamos para este y el tercer ensayo fue una *GoPro Hero2*¹⁷², ligera y pequeñísima, usualmente adherida al cuerpo, traje o casco de deportistas extremos. Efectivamente, no sentimos que la presencia de la cámara invadiera las actividades de la habitación. Ni siquiera comiendo o trabajando en la misma mesa en la que estaba posicionada la cámara la sentí como una presencia incómoda.

¹⁷² Además, la imagen característica de la *GoPro* de un lente angular, por lo que nos servía para emular la imagen de un ojo de pez.



Ilust. 58: *Fotogramas del ensayo dos.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.

En total se recolectaron 6 horas de material en dos días y se comprobó que la duración máxima de la toma (1 hora 45 minutos) permitía crear un ritmo que respondía a las necesidades en torno al registro de la cotidianidad y del tiempo.



Ilust. 59: *Fotograma del ensayo dos.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

Como mencionamos anteriormente, durante esta semana hubo un mejor entendimiento con la soledad y el confinamiento. Las noches ya no parecían ser ruidosas. Dedicaba algo de tiempo del día a ver por la ventana, pero ya no a la calle sino a los otros apartamentos. En la noche, alrededor del 90% de los apartamentos se mantenían apagados. Es una calle solitaria, de apartamentos de vacaciones que se mantienen vacíos durante la semana. Siempre notaba cuando un vecino nuevo llegaba y lo veía un rato desde la habitación. Quizás esto respondía a una forma de contacto con el otro a través de la mirada, de la

misma forma que *Vista a una habitación* busca precisamente esa relación con el espectador que denominamos voyeurista.

ENSAYO TRES

El tercer ensayo fue lo más cercano que pudimos organizar a un ensayo general. Trabajamos con una estadía de una semana con los mismos planteamientos que habíamos considerado para la fase uno de *Vista a una habitación*. Para este ensayo recreamos una habitación en el espacio que habíamos utilizado anteriormente, prohibimos el contacto con el exterior, la lectura, el cine, el internet, la comida cocinada (al igual que las carnes, los pescados, los granos y la comida enlatada), la música, y cualquier tipo de entretenimiento. Fue la más importante aproximación que tuvimos a una experiencia que solo incluía al intérprete y a la delimitación espacial que lo rodea.

Durante los primeros cinco días, de lunes a viernes, trabajamos con todas las reglas pautadas. Los dos últimos días, el fin de semana, decidí poco a poco incorporar las actividades prohibidas. Esto permitió establecer qué tipo de actividades interesaba mantener y cuáles no. Ocurrió, por ejemplo, con la alimentación, que el sábado decidimos comer comida cocinada. Aunque comer alimentos crudos toda la semana fue una de las cosas más duras de sobrellevar, esto hizo que me diera cuenta de la importancia de mantener una dieta “purificadora” en la habitación. De la misma forma, pude notar a través del registro fotográfico que las mejores fotos fueron tomadas el día en que por fin pude leer un rato. Esta aproximación que logré en el tercer ensayo fue fundamental para *Vista a una habitación*, no sólo por la necesidad de experimentar la proposición y vivir en carne propia sus implicaciones, sino para entender bien la narrativa que se quería lograr en *Vista a una habitación*.

A diferencia del proceso, por ejemplo, de Marina Abramovic, quien trabaja exhaustivamente en la expansión de la tolerancia corporal y mental en situaciones rebosantes de nada a través de la respiración, la meditación profunda, el ayuno y cientos de ejercicios para el control del flujo de pensamiento y de las sensaciones corporales; en *Vista a una habitación* no interesaba tener un control total de la situación. Más que una experiencia plácida y constante, donde cada movimiento ha sido meticulosamente racionalizado y ejecutado, se buscaba precisamente realizar un retrato de los altibajos, las

torpezas, la ansiedad, la tristeza, la placidez, etc. Por esto también fue importante tener este período de experimentación durante los últimos dos días del ensayo, ya que leer, escuchar música o ver una película después de cinco días de aislamiento, cambió nuestra percepción y nuestras reflexiones en torno al espacio que habitábamos.

Durante la estadía en la habitación en este tercer ensayo se desarrollaron reflexiones, algunas fugaces y otras constantes, en torno a la soledad, la vida en las calles y en los espacios que rodeaban la habitación, nuestra relación con nuestros pensamientos y con nuestro aburrimiento, nuestro cuerpo, nuestros estados de ánimo, la creatividad, el paso del tiempo y el uso de la memoria. Pensé repetidamente en las distintas experiencias en distintas habitaciones, y casi sin excepción terminaba pensando en Ginette Hernández, estudiante de la Escuela de Artes que lleva más de nueve meses detenida en el Helicoide por actividad inusual en sus redes sociales. También pensaba en las incontables historias de mi abuelo, Cecilio Rojo, y su estadía en la cárcel durante la guerra civil española. Sin duda, el encierro voluntario no se asemeja a una detención arbitraria.

Realicé un registro a través de un diario de la experiencia, tanto escrito como fotográfico, como una muestra de la experiencia. De la misma forma realizamos un registro de video que se asemeja a lo que podría ser el resultado final de las grabaciones que se utilizarán para *Vista a una habitación*. Para la realización de la obra final es indispensable que quede grabada toda la experiencia, un registro continuo de las 168 horas en la habitación para su posterior exhibición en un espacio público a través de una instalación que se debe mantener en el lugar por las mismas 168 horas continuas. Sin embargo, para este ensayo solo contamos con los equipos suficientes para grabar algunas horas del día. Grabamos un total de 35 horas e hicimos una selección de dos clips diarios (un estimado de 2-3 horas al día) que quedan presentados en un anexo visual.

Lo que más me llamó la atención cuando estaba viendo las grabaciones de la experiencia en la habitación, es que muchas veces la imagen se apartaba de la obviedad con la que usualmente vemos retratadas ciertas situaciones en el cine, en el teatro o en la literatura, donde podemos llegar a entender una serie de pensamientos y sentimientos muy complejos a través de un simple gesto, un movimiento o una mirada. En este caso, una habitación a oscuras podía significar que el intérprete se encontraba entre las sombras luchando contra el

insomnio, tocándose, pasando frío o calor, llorando o soñando. Esto nos llevó a reflexiones acerca del cuerpo y el pensamiento como niveles superiores del espacio privado, del intérprete como único poseedor real de la experiencia a la que se somete; y acerca de los procesos que debe sufrir un espectador ajeno a la obra para interpretarla. Incluí dicho registro como un anexo visual, ya que esta capacidad de ver lo que ocurre en la habitación a través de una imagen concreta responde a los cuestionamientos planteados en torno a la cotidianidad, el tiempo y el espacio.

Además de la cámara, utilizamos una tarjeta de memoria de 5GB para garantizar la mayor duración del plano. Necesitamos también dos discos duros para la descarga diaria del material grabado y para respaldo de dicho material. También utilizamos un pequeño trípode especial para la *GoPro*, para garantizar la estabilidad del plano. No utilizamos iluminación artificial adicional o equipos de sonido.

DIA UNO



Ilust. 60: *La habitación: día uno ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado.

La performance empieza a las 12 am. Un perro no deja de ladrar. Estuve viéndolo por un rato porque se me metió en la cabeza la idea de que el perro le ladraba a alguien que trepaba por las paredes para entrar a algún apartamento. No era así. El perro le ladraba a la puerta del edificio.

La habitación está lista y creo que tengo todo lo necesario. Me da un poco de miedo saber que no tendré comunicación con la gente con la que siempre hablo. ¿Y si ocurre algo,

alguna emergencia, y yo estoy lejos de casa, sin carro, sin celular y sin internet? Me despedí de todos pidiéndoles que se cuidaran.

El perro sigue ladrando.

Soñé que tenía un romance con alguien que se presentaba a sí mismo como El Presidente, quien realmente era el villano Kingpin de Daredevil. Vivíamos en un mundo distópico, y todos tenían trabajos predeterminados. Me da la impresión de que mi trabajo consistía en satisfacer al grupo de políticos cercanos al Kingpin. Un día les llevé a mi gato para que les hiciera unos trucos. A nadie le gustó mucho y mi gato estaba aterrorizado.

La mañana, y el día completo, fue bastante flojo. No hice ejercicio ni me esforcé por meditar. Pasé el día pensando desordenadamente, pero disfrutando del placer de no hacer nada; que por hoy, no se me ha hecho difícil en absoluto. No siento la ansiedad y la culpa que le da a uno cuando uno está perdiendo el tiempo o procrastinado.

Pensé que no iba a poder dormir bien, porque había tenido un día demasiado tranquilo y lleno de nada. Pero realmente fue todo lo contrario. Me acosté feliz y tranquila y me quedé dormida rápidamente hasta el día siguiente.



Ilust. 61: *La vista: día uno ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA DOS

Abrí los ojos y tenía tanto calor que me quedé en la cama sin moverme por horas. Pensé que habría pasado toda la mañana acostada en la cama, pero me puse a ver a ver el sol y me di cuenta de que todavía era bastante temprano. Desayuné un mango y un trozo de melón y

me puse a escuchar el sonido del viento, idéntico al sonido del ir y venir de las olas. Mientras escuchaba el viento recordé que había soñado con lluvia y con los ladridos del perro. Pasé la tarde acostada pensando y después intenté meditar un rato. Me empezaron a doler las piernas horriblemente. Aunque jamás he sido particularmente buena meditando, hoy fue horrible.

Pasé el resto de la tarde pensando en los camarones rebosados y los tostones que venden en la playa, al final de la calle. Merendé más fruta: un trozo de melón, un cambur, dos duraznos y un cigarro. Sigo con hambre.

Tener que ser yo misma quien prenda la cámara es una falla, ya lo sabía. Tener la consciencia de que uno está siendo grabado lo cambia todo.

Al caer la tarde me empecé a poner más ansiosa. Así que nuevamente intenté meditar, esta vez acostada. Empecé a contar respiraciones y cuando abrí los ojos ya era de noche. Me levanté me comí otro durazno y otro trozo de melón. Empecé a soñar nuevamente con comida: caraoatas, arroz y un huevo frito. Casabe y hummus. Una fosforera con tostones del Mosquero. Una pasta Carbonara y un tiramisú de postre. Un pasticho de champiñones y crema blanca. Hasta sentía que el aire olía a sal y me daban ganas de masticarlo. Cené una ensalada de aguacate, tomate y cebolla y sentía que estaba comiéndome una porción gigante de guasacaca.

Tardé horas en dormirme. Estaba acostada en la cama, pensando –sin quererlo– en todos los momentos en los que he sentido vergüenza en la vida. No podía dormir, claro, porque estaba muy ocupada odiándome y pensando otra vez que alguien iba a entrar en la casa en mitad de la noche.

Una vez que logré dormirme, empecé a soñar con un montón de mis amigos. Estaban Ernesto, Andrés, Vero, Daniel, Corina, Ilem, Lis, Sahara, Gleidis; hasta estaba Suppa, mi ex novio argentino, con un bebé regordete e inteligentísimo en los brazos. Estábamos en un mundo post-apocalíptico en el que teníamos que prostituirnos y vender nuestra sangre para sobrevivir. Todo se parecía mucho a la obra *Piel Mercurio*. En un momento, yo me convertí en Emma Watson y por alguna razón no podía dejar de sudar gotas enormes. Mi padre era Stephen Fry y me reclamaba que había hecho una fiesta en la casa en medio de ese caos.



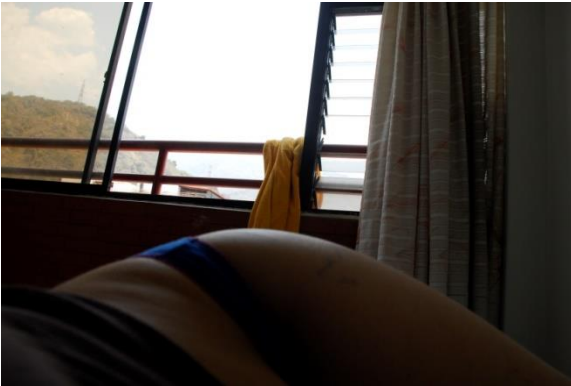
Ilust. 62: *El sol: día dos ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA TRES

Durante la noche se me tapó el oído izquierdo, el karma de mi vida. Me desperté con un dolor de cabeza horrible y mi primer pensamiento fue que tenía que revisar los correos de trabajo. Pasé toda la mañana tomando agua, intentando huirle al sol que me daba directamente en la cara, y a la ansiedad que tenía desde la noche anterior. Empecé a pensar en las cientos que cosas que debía hacer cuando esta semana hubiera terminado, y en lo retrasada que estaba en muchas de ellas. Es raro que el primer día lo catalogara como un día de pensamientos desordenados. El primer día fue realmente muy tranquilo y calmado. Sin ningún tipo de presión. Ayer y la mañana de hoy fueron terribles. Eso sí fue desordenado.

La tarde no fue mucho mejor. Empecé a pensar en cosas tristísimas. A veces siento que, sin saberlo, me estoy obligando a mí misma a pensar este tipo de cosas solo para poder llorar un rato. Siento que la habitación me está ganando, y que cada día me pongo más triste y nerviosa. Me la pasé echada, sin comer, y casi sin tomar agua hasta que empezó a enfriarse el ambiente, que fue cuando me di cuenta de que estaba hecha una bola de moco y que ayunar era horrible. Me levanté, me bañé y me comí algo. Una vez terminé un trozo enorme de melón, me empecé a sentir mucho mejor. Me empecé a sentir tan bien que quise abrir la computadora para ver una película y dejar que el tiempo pasara sin tener que pensar tantas cosas horribles. Al final no lo hice, sino que me eché en la cama a ver el reflejo del sol del

atardecer en la pared de la habitación. Afuera, estoy segura, que el mar debe estar plateado y la arena fría.



Ilust. 63: *Cuerpo: día tres ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado



Ilust. 64: *Higiene: día tres ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA CUATRO

Me levanté de mal humor y mi primer impulso fue cubrirme completa con la cobija. Por alguna razón, quería sufrir del calor más insoportable del mundo. Creo que me levanté de mal humor porque estaba indignada por el sueño de anoche: un espía inglés me llamaba por teléfono para decirme que él también había estado grabando todo lo que ocurría en la habitación. Al principio le quería gritar pero no podía – cosa que me pasa constantemente en los sueños– porque tenía algo en la boca que no me dejaba hablar. Además, cada vez que me quitaba el trozo de plástico de la boca, mágicamente volvía a aparecer ahí adentro, adherido a los dientes. Cuando por fin pude hablar empecé a gritarle, y de la nada apareció una van con las Spice Girls, Sarah Jessica Parker y el historietista David Small.

Al levantarme solo quería echarme agua por todo el cuerpo. El cuerpo me olía a queso y la cabeza me daba vueltas. Me eché en el piso a secarme y empecé a ver a las hormigas caminando encima de mí, y en el suelo cargando cosas asombrosamente grandes para su pequeñez.

Hoy sin duda es el día del calor. Es totalmente insoportable. Decidí disfrutarlo y me puse a tomar sol en la habitación. No lo había notado particularmente, pero no poder botar la basura es un horror. Mitad de la habitación huele a fruta podrida, y encima de la basura están esos animales voladores pequeños que siempre se posan en la fruta podrida de la

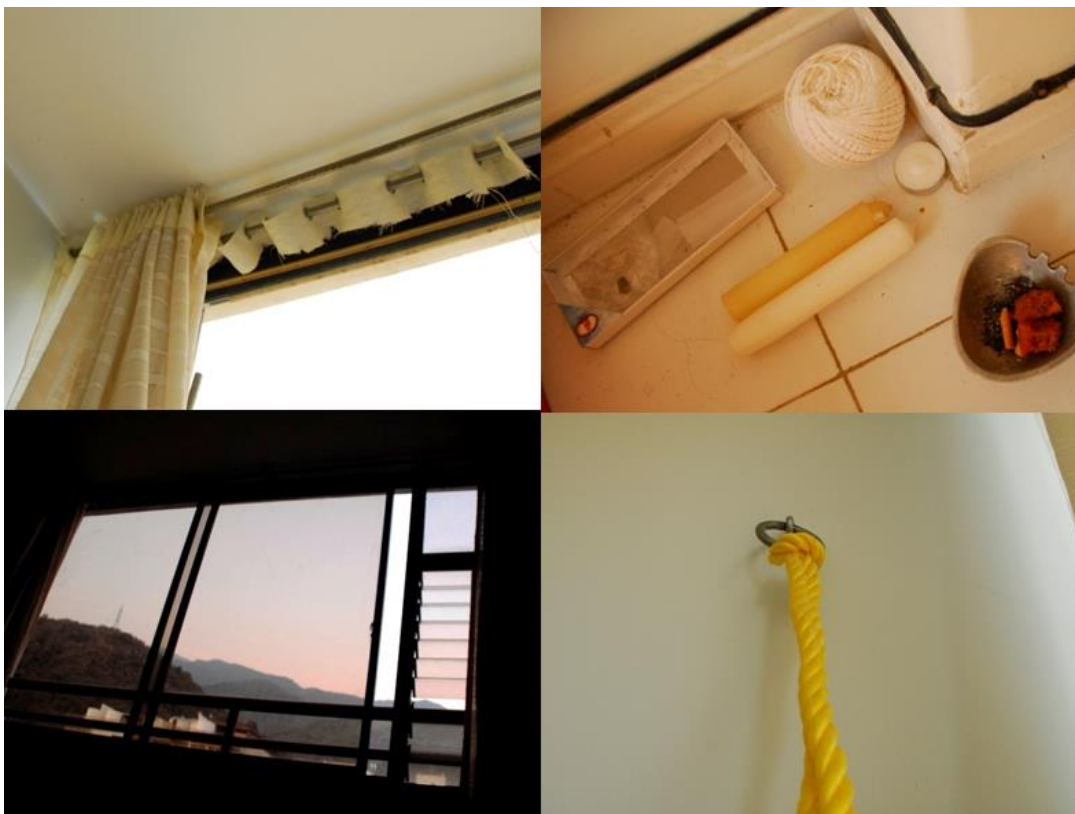
calle. Además, hay miles de moscas por todos lados; volándote alrededor de la cabeza y parándose encima de uno para molestar, moviendo las manitas como si fueran unas villanas de telenovela.

Sin embargo, me gusta que la basura esté acá. Uno siempre está muy pronto a sacar la basura a la calle, a que la recojan y se la lleven más lejos aún. También me gusta que el piso blanco se haya llenado de mi cabello. Es como el rastro de que alguien vive ahí.

Tampoco me había dado cuenta, pero me he estado mordiendo las uñas como una bestia. Tengo los dedos hinchados, rojos y adoloridos.

Después vi el atardecer, a través del reflejo del sol en el piso.

Intenté escribir un cuento, un párrafo algo. Nada. Pensé que el no hacer nada me iba a llevar a querer hacer cosas que no podía hacer. Realmente creo que es todo lo contrario. Mientras menos haces menos quieres hacer.



Ilust. 65: *Blanco y luz: día cuatro ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA CINCO

Anoche me dormí sin ningún tipo de esfuerzo, cosa que agradezco infinitamente. Soñé que estábamos en el siglo XVIII y había una enfermedad horrible azotando la zona. Yo estaba empeñada en que un gatito blanco que había rescatado no se enfermara. Me desperté temprano y de buen humor. Me quedé pensando en mi manía de soñar constantemente con gatos y con felinos. Creo que son la metáfora de mis problemas. A veces son unas panteras horribles que me quieren atacar, otras veces son gatitos tiernos que me manipulan y se convierten en un obstáculo absurdo que me perturba la vida en un apocalipsis.

Me eché en la cama después de desayunar y de la nada empecé a llorar. El llanto realmente duró poquísimo, y al rato ya estaba pensando en otra cosa.

Después de bañarme y de hacer un desastre en la sala, me doy cuenta de que hay gente en la piscina. Un grupo de gente tomando sol, y a los que se le sumaban más y más personas. Al rato empiezo a oler la parrilla. Envidia total. Los espío un poco mientras toman sol y comen carne deliciosa. Es muy extraño, estar encerrado por un tiempo y que de repente haya una fiesta en el piso de abajo. Acá en la habitación hay total silencio, y abajo hay música, comida, bebida y 30 personas hablando altísimo. Los estuve viendo un rato y después me dio un poco de pena estar viendo fijamente a esa gente que no conozco.



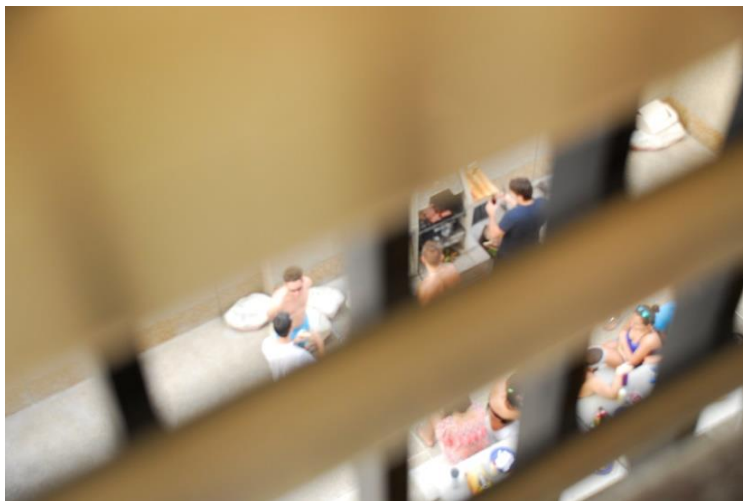
Ilust. 66: Agua: *día cinco ensayo tres*. Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

Me acosté temprano y no pude dormir sino hasta tardísimo, cuando la gente por fin se fue. Nunca pude escuchar detalladamente de lo que hablaban, pero escuchaba las risas estentóreas y el murmullo constante de sus palabras. Después, cuando cantaron cumpleaños, sí pude escucharlos decir mil veces que la torta (me la imaginaba de fresas con

crema), el sanchoco y la carne estaban deliciosas. Se fueron y todo se quedó, por fin, en silencio.

Me quedé al borde de la ventana, viendo la calle oscura y vacía. Los perros ladraban y caminaban por la calle tranquilos, como si caminaran por su hogar. El viento sonaba otra vez como las olas y parecía que iba a llover. Pensé que lo único que diferenciaba la noche del día, desde mi habitación, era el calor y el sonido de los pájaros. En otra de mis habitaciones tengo la ciudad extendida a mis pies, una vista de todo el valle y de la montaña de fondo, majestuosa, como siempre. Acá solo tengo la vista de una calle oscura, de los edificios muertos y vacíos, apartamentos de vacaciones donde nadie vive realmente. Una que otra luz se prende en alguna habitación, pero todas las demás son habitaciones sin habitantes. Desde mi ventana en Caracas, la ciudad parece una máquina sin descanso, llena de cubitos donde vive la gente; desde esta habitación, parece que soy la única que vive en un pueblo fantasma.

Me acosté pensando en la torta, el sanchoco y la carne; y en la gente, que pareciera siempre hablar sin problema alguno. Se reúnen en grupos, hablan sin parar y la pasan notoriamente bien. Seguramente si yo estuviera en una fiesta hoy mismo, no sabría qué decir ni a quién acercarme. Me da la impresión que me quedé dormida pensando en lo absurda que era esta comparación.



Ilust. 67: *Comida a lo lejos: día cinco ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA SEIS

Mi cuerpo huele distinto. No sé qué será, pero creo que mi olor ha cambiado. Antes sentía que el sudor era más amargo, y ahora huelo a queso todo el día. Es horrible, prefería el olor anterior. Era más fuerte pero por alguna razón me gustaba más.

En fin, dormí bien y me levanté temprano. La obsesión de que alguna persona maliciosa interrumpa mi estadía en la habitación después de escalar las paredes lisas de mi edificio ya no dificultan el sueño. Soñé que tenía un examen de música para el cual no había estudiado, aunque sí me sabía las respuestas. Al abrir los ojos lo primero que pensé era que mañana en la noche podía salir de la habitación. He estado bastante ansiosa. Una parte de mí pensaba que no iba a querer salir de la habitación, porque iba a estar en una total dinámica de paz interior. Tampoco creo que esto sea falso. Creo que quiero y no quiero salir de la habitación. Acá todo es control. Afuera cualquier cosa puede pasar. Pero acá hay mucha ansiedad. Afuera uno se distrae más. Pero ahora mismo me ponen a elegir, y elijo salir de la habitación. No más cuatro paredes.

Hoy también me siento particularmente débil. Sé que estoy más flaca porque lo siento cuando me toco. Pero hoy, cada vez que me levanto todo se me va a negro. Está bien cuando estoy echada en la cama o en la hamaca, pero apenas quiero hacer cualquier otra cosa, siento que no me puedo ni enfocar bien y que todo lo que veo está lleno de esos puntos y gusanitos negros que uno ve a veces.

A partir de hoy el ensayo cambia un poco. Es sábado y entre hoy y mañana puedo expandir un poco la lista de actividades permitidas. Pensé en introducir la lectura, la música, la comida cocida y el cine, pero no quería introducirlos todo de una vez. Hoy, sin ningún tipo de duda, me voy a hacer un plato de pasta. Quizás también me pueda dar el gusto de leer algo. Pero todavía no, voy a descansar un rato más.

La pasta, magnífica. El ajo y el tomate deberían nacer juntos. Comí tanto y tan rápido que creo que me quedé dormida antes de terminar de comer. Me levanté con la casa toda oscura y me puse a limpiar y a fregar los platos. Pasé todo el día sintiéndome pesada e hinchada y me di cuenta que comer frutas únicamente no solo es maravilloso sino necesario para la estadía en la habitación.



Ilust. 68: *Casa: día seis ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

Afuera ha habido reguetón todo el día. En la piscina del edificio hay un grupo otra vez, esta vez con niños que gritan “mírame, mamá” dos veces por segundo. Mientras los niños gritaban abajo yo me quedé acostada, y me di cuenta que el marcador con que estaba escribiendo había manchado la sábana. Tuve que limpiarla, con el jabón de hotel terrible que tengo y creo que no hay forma de eliminar la mancha ya. Sé que había prohibido lavar ropa durante la estadía en la habitación, pero la sábana es de mi madre, y el mundo real y sus consecuencias siguen existiendo allá afuera, a lo lejos.

Me empecé a balancear en el chinchorro y empecé a llorar. Me di cuenta de que lloraba siempre pensando en lo mismo. Como si fuera un botón que me saca las lágrimas.



Ilust. 69: *Ropa: día seis ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA SIETE

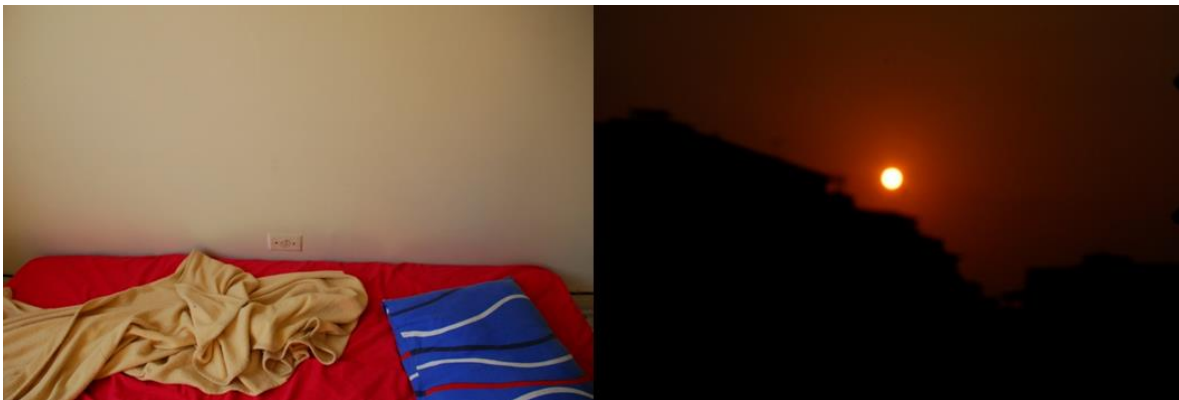
Las pesadillas de anoche fueron horribles. Fueron tres versiones de la misma situación, y tres versiones del yo en esas situaciones. Todas las versiones eran de allanamientos de edificios, y en todas las versiones yo salía de mi casa, sabe Dios para qué. En la primera estaba en un edificio extraño, con apartamentos pequeños sin cocina y decorados como si estuviéramos en los años setenta, con mucho parqué rojo y negro y espejos por doquier. Estaba en el apartamento de mi novio y decidí salir porque sabía que venían a buscar al anciano de final del pasillo. Fui hasta su casa, y efectivamente, a los pocos minutos llegó la policía. Tumbaron la puerta y entraron al apartamento, liderados por una mujer de pelo platinado vestida de civil. Cada policía agarró a una persona que estaba escondida en el apartamento. A mí me tocó la líder, quien me empezó a dar cachetadas para que le diera unos papeles que tenía escondidos. Realmente eran unos papeles sin importancia alguna. Eran folletos de algún evento que estaba ocurriendo en el edificio, una feria o alguna reunión. El punto es que no le quería dar los papeles y la mujer me dio cachetadas hasta que empecé a llorar. Después me empezó a echar aceite en la cabeza y diciendo que me iba a quemar viva. Le eche un escupitajo en la cara, como en las películas, y eventualmente cedí. Sin embargo la mujer no se llevó los papeles, sino que confió en mi palabra de que los iba a botar. Después de eso el sueño duró un rato más pero yo estaba como en shock y sin poder hablar, llena de aceite y todavía llorando.

El escenario cambia, y estamos en unos bloques circulares en Maracaibo. Están allanando y no sé por qué salgo de casa. En este momento no soy yo, sino que soy un chico flaco y moreno como de doce años. Empiezo a espiar a los policías que me ven y me persiguen con sus motos y yo no tengo chance de esconderme. Me encuentran, y hasta ahí llegó todo.

En la tercera versión del sueño tampoco era yo, creo que era una chica como de 15 años y ni siquiera tenía casa en el edificio en que me encontraba, cosa que hacía que tuviera más miedo ya que no tenía a donde volver. Otra cosa que daba miedo, era que no estaba huyendo de la policía, sino de unos malandros que me estaban buscando por una razón que tampoco sé. Di vueltas por horas, por unos sótanos y unos estacionamientos llenos de basura y ratas. Hasta que llegué al apartamento de una familia que no conocía y les pedí ayuda. Dentro de apartamento había una familia, una niña de mi edad y miles de gatitos

bebés, preciosos todos. Los villanos de alguna forma supieron que estaba en ese apartamento y tumbaron la puerta. Amenazaron con matar a todos los gatitos y ayudé a la niña a guardarse un gatito negro de ojos azules bajo la camisa (Ahí están los gatitos otra vez vs. Gabriela). Tuve que huir por la ventana para que no hirieran a la familia, y un grupo de niños de seis años me vieron, me acorralaron y llamaron a los otros para que me fueran a buscar. Al final, resulta que todo era una película. Alguien gritó CORTE, y todo el mundo quedó tranquilo. Pero uno de los malandros, me seguía viendo con odio mientras un perro no dejaba de ladrarle. En ese momento estaba con un policía, que también vio la situación y me pidió que corriera. Cuando empecé a correr, el chico sacó una pistola y le disparó al policía. Vi su imagen en cámara lenta: el policía totalmente cubierto en sangre roja rojísima cayendo al piso con cara de dolor. Ahí me desperté.

Estuve largo rato echada en la cama. En parte pensando que estaba feliz porque era el último día, y en parte pensando que no quería salir de mi casa jamás de los jamases.



Ilust. 70: *Descanso: día siete ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

Comí fruta mientras veía una película: *The Duke of Burgandy* (Peter Strickland, 2014). Me encantó, y me recordó muchísimo a *Una habitación propia* y al romance de Chloe y Olivia en el laboratorio. *The Duke of Burgandy* es una película inglesa que trata acerca de dos amantes que estudian las mariposas en un mundo que pareciera solo tener mujeres. Entre las dos se desarrolla una extraña situación de control y sumisión, y la película se convierte en un hermoso retrato acerca del placer y los sacrificios que requieren distintas dinámicas de relación. Pensé además en las particularidades de ese universo habitado únicamente por mujeres, donde los juegos de poder se siguen manifestando con consecuencias dolorosas.

Me quedé un rato pensando y decidí escuchar un poco de música, *Amor amarillo*. Estaba feliz disfrutando de Cerati y me interrumpe una música altísima de un grupo abajo en el edificio. El infierno definitivamente son los otros.

Me quedé echada en la cama esperando a que el teléfono sonara para avisarme que todo había terminado. No tengo ni idea de qué hora es. Cuando el sol está en el cielo puedo hacer un estimado, pero de noche no. Seguro me quedo esperando por horas como una maniática.

Claro que sentí que me quedé esperando por horas, alternando la mirada con la oscuridad de la calle y con el silencio del teléfono.



Ilust. 71: *Huella: día siete ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA OCHO



Ilust. 72: *La habitación: día ocho ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

Me levanté a las ocho para deshacer la habitación y limpiar todo. Estuve en eso hasta el mediodía, que decidí salir a comprar cigarros. Como el kiosko de la playa cierra los lunes, tuve que ir a la licorería que queda frente al Club Tanaguarena, como a tres cuadras de distancia. Siempre me gusta caminar acá. El sol, el viento. Además, vi a una iguana en mitad de la calle. Son tan preciosas. Al llegar me encuentro con la conserje, que me empieza a decir que debo tener cuidado, que hay un chico en una bicicleta dorada robando en la zona con una pistola. Empezó una retahíla de historias terribles: que a su hijo lo robaron por Macuto, que a su nieto lo robaron en Caracas, que hay un nuevo modus operandi para entrar en los apartamentos de las personas. Escuché todo un poco horrorizada y volví a casa. Siempre es bueno estar en casa.

Después llegó mi amiga Lucía. Pensé que iba a estar infinitamente feliz de verla y que la iba a abrazar por horas. En cambio, aunque si estaba efectivamente muy feliz de ver y hablar con alguien, me sentía extraña. Esquivaba su mirada y hablaba como loca.

Había olvidado por completo verme en el espejo. Me di cuenta cuando fui al baño y veo que todo estaba tapado todavía. Me vi la cara por primera vez, las cejas y el bigote sin depilar, me inspeccioné detalladamente los puntos negros en la frente y me desnudé para verme el cuerpo. Efectivamente estoy más flaca, y mi primer impulso es ponerme contenta porque me veo genial. Después me puse triste, porque definitivamente me parece una tristeza que para tener un cuerpo que me gusta tengo prácticamente que ayudar por una semana seguida.



Ilust. 73: *Rostro: día ocho ensayo tres.* Realizado por Gabriela Mesones Rojo para los propósitos de este trabajo de grado

DÍA DOCE

Ya de vuelta en Caracas. Tuve que ir a una entrevista de trabajo en inglés y me sentí más observada que nunca. Declino el trabajo, porque prefiero trabajar desde casa y me pongo a caminar por las Mercedes. Todo sirve pero nada funciona. Paso horas buscando un cajero y en el proceso me encuentro al señor José Antonio, el señor sin casa que vive en las Mercedes y que duerme en Altamira. Nos tomamos un café y hablamos de lo mismo de siempre: mi mamá, mi perro que se murió hace cuatro años pero que el señor José nunca recuerda, de lo caro que está todo y de lo loca que está la calle. José Antonio siempre dice que la calle es difícil, pero siempre que estoy sentada con él pasan personas a regalarle cosas: chocolates, café, un sándwich. Es agradable ver lo querido que es el señor José Antonio y lo generosa que puede llegar a ser la gente.

Al llegar a mi casa me veo con un amigo. Me cuenta que está deprimido, que no entiende nada y que se siente tan sumergido en su propia miseria que no puede hablar con nadie. Me comentó que fue a una fiesta hace dos semanas, y que en un momento pensó que se iba a tener que encerrar en el baño para poder llorar. Hablamos de la soledad, y de lo difícil que es a veces concebir la vida sin ella.

Le muestro algunos de los videos que hice durante la estadía en la habitación. Me dice que no me reconoce la cara.

Nos despedimos y le digo que me llame cualquier cosa que necesite. Que venga a mi casa y se quede acá si se siente muy mal. Me miró con cara de que no había entendido nada de lo que me había dicho. Mi amigo quería estar solo, no acompañado: “Tranquila. Mi habitación es mi foso.” Lo dijo, y después puso la cara que pone cuando piensa que ha hecho un mal chiste. Me invitó él a su casa, a escuchar música y tomar cerveza, “las únicas dos cosas que yo extrañaría de la vida normal en caso de un apocalipsis zombie”, me dice.

Llego a mi casa y me escribe una revista digital venezolana de literatura, ensayo e ilustración. El próximo número será acerca del erotismo, y quieren que escriba algo. Lo pienso, y respondo que sí. Me siento a pensar en la sala y empiezo a escuchar gritos abajo. No gritos desgarradores, sino esos gritos de un conflicto donde hay demasiada gente involucrada. Dos camiones acaban de llegar al supermercado y la gente estaba gritando algo. Pensé en la cantidad de cosas que interrumpen nuestros pensamientos. Al rato, cuando

escucho silencio, bajo al mercado a ver qué llegó. Llegó de todo, y no es el día de mi cédula. Me compro dos cervezas y subo a casa a seguir pensando qué escribir.

No logro escribir nada. Mentira, escribí una cosa que es como un monstruo deforme y horrendo.

DÍA QUINCE

El cuento está listo. Es, sin proponérmelo, otro cuento acerca de alguien que no sale de su habitación y que disfruta viéndolo todo a su alrededor.

3.2.2 ESPECIFICACIONES TÉCNICAS

Después de conceptualizar y diseñar la obra que deseaba realizar, me di cuenta de que por los momentos no es una obra realizable. Sin embargo, sí logramos hacer un acercamiento a los requerimientos mínimos para poder llevar la obra a cabo.

La cámara recomendada es una cámara de red tipo ojo de pez (especificaciones mínimas: - 3MP o superior -Visual 360° -15cps o superior- estándar PoE 802.3af) la cual estará conectada a través de un cable de red a una laptop de alto rendimiento que en su puerto de red tendrá conectado un disco duro de al menos 2TB de capacidad de almacenamiento. Se estiman unas tres semanas para el procesamiento del material, en un equipo I7 con al menos 4GB de RAM.



Ilust. 74: Imagen referencial de cámara recomendada.

Para la instalación de *Vista a una habitación*, debemos realizar una cabina totalmente de madera, con una cara de una puerta del mismo material con cerradura y mirilla. La cabina tendría unas dimensiones de 2mx1mx1m. Habría también que pensar en la posibilidad de

utilizar un panel solar en el techo, para alimentar los equipos con ayuda de unas baterías, y así prescindir de cables que salgan de la instalación. En el interior se necesitaría un monitor HD de al menos 20 pulgadas, conectada a una laptop de alto rendimiento a través del puerto HDMi, en la cual el video se estará transmitiendo de forma continua. Además se debe contar con una mesa alta de madera para mantener fijos los equipos a la altura deseada.



Ilust. 75: *Vista exterior instalación.* Boceto en Autocad realizado por Ernesto Medina a propósito de este proyecto de grado.



Ilust. 76: *Vista interior instalación.* Boceto en Autocad realizado por Ernesto Medina a propósito de este proyecto de grado.

CONCLUSIÓN

La lectura de *Una habitación propia* fue mi primera aproximación a la literatura de Woolf, de la misma forma que fue una de mis primeras aproximaciones a la literatura feminista. Antes de eso, ya había un interés por el lugar de femineidad en la sociedad que muy probablemente haya empezado en el colegio. Bachillerato, por ejemplo, estuvo plagado de cualquier cantidad de rumores que parecían dejar atónitos a más de uno: “Carolina se besó con un chico que no conocía”, “David es gay pero no lo sabe”, “El profesor de literatura también es gay y no se avergüenza”, “Silvia se operó las tetas”, “Edric le terminó a Corina porque se enteró de que no era virgen y él no usa carros usados”, “Me dijeron que Geraldine tira tanto que ya tiene VPH”. Sin duda me parecía una dinámica curiosa, la forma en la que nos relacionábamos los unos a los otros. Después de graduarme, este tipo de comentarios no cesaron, y cada vez fueron llamando más mi atención. Ya no éramos adolescentes emocionados por descubrir el mundo y prontos a decir lo primero que se nos pasaba por la mente; sin embargo, Edric seguía hablando de la pureza de sus novias, David tardó casi ocho años en presentarnos a un novio, Carolina y Geraldine seguían siendo unas “desatadas” y yo seguía escuchando comentarios como “No pareces alguien que sabe algo de política.” Me percataba poco a poco de que cada uno de esos pequeños comentarios era una forma de pautar una jerarquía social basada en el género. Esto vendría a ser un pequeñísimo ejemplo de lo que en *Una habitación propia* Woolf llama los espejos, indispensables para sobrevivir en esta vida de indudables dificultades, en donde nuestra única arma es la confianza en nosotros mismos.

Hablar de feminismo, hoy en día, me sigue pareciendo algo sumamente complejo. Quizás porque no sea un único discurso, sino tantos como la cantidad de personas que lo profesan. Las dudas que se mantienen en mí después de haber estudiado un poco más detalladamente la intención de dichos discursos probablemente jamás podré responderlas de forma certera: ¿Es la conciencia del género y del sexo algo que nos divide, o algo que puede llegar a unirnos? ¿Enfocarse en la opresión sobre la base del género hace que uno se posicione como una víctima? ¿Es la victimización una nueva forma de opresión? ¿Encontramos un problema solo porque nos empeñamos en buscarlo? Si todo tiempo pasado fue peor, ¿es el

feminismo la encarnación de la salvación para la mujer? ¿Es entonces un movimiento, una filosofía, un campo de estudio o una religión? ¿Ha logrado darle a la mujer las herramientas necesarias para empoderarla? ¿Lo podrá lograr en el futuro?

La metodología utilizada para el trabajo de grado tocaba temas mucho más concretos que estos. La sola imagen de una mujer en su habitación nos llevó a abordar el tema desde algo mucho más palpable: la relación de la mujer con los espacios, con los sistemas económicos y con su capacidad creativa. Virginia Woolf trabaja con estos tres temas en *Una habitación propia*, un ensayo que podría fácilmente ser citado en su totalidad.

De forma casi intuitiva empezamos a ahondar un poco en la performance y en su forma de fusionar las artes. Quería trabajar utilizando el abanico de conocimiento enseñado en la Escuela de Artes (artes visuales, teatro, cine, literatura) con el fin de crear no una investigación, sino un contexto lo suficientemente fértil para la creación de *Vista a una habitación*. Al trabajar con estos distintos leguajes y formas de representación pudimos, por ejemplo, abordar la habitación a partir de la teoría social, de la poesía de quienes viven en ella, de la cinematografía, del acto de invadir la intimidad de una habitación con la mirada, etc. Aunque considero que este propósito fue logrado, organizar las ideas y las referencias que deseaba estudiar se convirtió en un proceso difícil y agotador, al contrario de lo esperado: un proceso orgánico de la creación de una obra.

Para organizar la investigación establecimos tres conceptos para el desglose teórico de *Una habitación propia*, con la finalidad de crear, a partir de ellos, la performance: el espacio, la cotidianidad y el tiempo. Esto implicó que, mientras estudiaba los temas de interés, conceptualizaba y diseñaba la obra, y me enfocaba en ciertas reflexiones que se habían repetido en mí a lo largo de la carrera: ¿Qué contenidos humanos le dan forma a la expresión artística? ¿Cómo se relaciona el artista con la obra? ¿Cómo se puede establecer un proceso creativo a partir de enseñanzas puramente académicas?

Sentía que me encontraba en la posición de artista, espectadora y crítico, cosa que me ayudó a cambiar de perspectiva en cuanto a la contemplación y análisis de una obra de arte. También se desarrolló una nueva conciencia en cuanto a la creación de una obra y las distintas facetas que componen el proceso. Una cosa ocurre cuando pongo algo en palabras, otra cuando ese algo es ejecutado, y otra cuando otras personas participan en ella. Son

distintas instancias del proceso, la idea y la experiencia. Poder desglosar las cualidades de una obra desde su mismo proceso creativo hizo que entendiera más las implicaciones de las realizaciones que utilizamos como referencias. Anteriormente, por ejemplo, la obra de Marina Abramovic me llamaba la atención por la profundidad de las emociones y de los impulsos humanos, a través de acciones concretas y nucleares. Ella y Ulay sentados frente a frente, golpeándose mutuamente en el rostro, es una imagen simple y concreta que toca nuestra violencia en relaciones íntimas, impulso que también podemos entrever en comportamientos culturales, tradiciones históricas y realidades políticas. Sin embargo, después de la estadía de una semana en una habitación, sometida a ciertas privaciones voluntarias, cambió por completo mi perspectiva acerca de lo que implica la preparación para una obra de este calibre, en donde la consciencia de uno mismo y de las acciones realizadas son el centro de la obra.

Ya en *The Artist Is Present* vemos un acercamiento a la disciplina con que Abramovic entrena su mente y su cuerpo para lograr tolerar ciertas actividades. La estadía en la habitación fue planteada no solamente como un ensayo, un ensayo general quizás, sino que se convirtió en un acercamiento práctico que puso a prueba el universo de referencias que nos ayudaron a crear *Vista a una habitación*. Fue una experiencia dura, que ayudó a replantearme el entrenamiento necesario para realizar una performance de larga duración. Sin embargo, también fue una experiencia de crecimiento, donde nos sometimos por primera vez a un nivel de autoconsciencia nunca antes logrado. Durante el ensayo, logramos el cometido, darle vida a un universo donde lo único que hay es tiempo, espacio y pensamiento.

También hubo un acercamiento más profundo a la cualidad autobiográfica que suele estar presente en el performance art. Este impulso de acudir a referencias personales, anécdotas, sueños, extractos de diario, implicó abordar la investigación a través de procesos muy personales, inherentes a la teorización de la obra y expuestos a un lector, de la misma forma que buscamos exponer la intimidad a un posible espectador de *Vista a una habitación*.

Por otro lado, persiste cierto escepticismo ante el acto de hacer arte. ¿Es *Vista a una habitación* una obra de arte? ¿Es una pieza que puede lograr alterar la mente y el espíritu humano? No es algo que podemos responder, ya que la obra sigue siendo invisible. Sin

embargo, podría afirmar que la obra alteró aspectos intelectuales y existenciales. Fue una experiencia gratificante, donde me puse en contacto con antiguas reflexiones acerca de la contemplación y la creación del hecho artístico. También hallé cobijo en las hermosas palabras del poeta y narrador inglés Rudyard Kipling (1865-1936) *El enigma de los talleres* (*The Conundrum of Workshops*)

When the flush of a newborn sun fell first on Eden's green and gold,
Our father Adam sat under the Tree and scratched with a stick in the mold;
And the first rude sketch that the world had seen was joy to his mighty heart,
Till the Devil whispered behind the leaves: "It's pretty, but is it Art?"¹⁷³

Por otro lado, ¿Haber realizado una única obra de arte me convierte en una artista? Aunque dudo que para este tipo de preguntas haya una respuesta única y concreta, todas mis reflexiones estaban dirigidas al arte como una experiencia a largo plazo que se basa en la práctica. ¿Puede una única obra crear un discurso que se relacione con la búsqueda y los intereses del artista?

De igual forma, lograr montar la instalación y darle vida a *Vista a una habitación* en un futuro es de suma importancia. Me daría la oportunidad de enfrentarme nuevamente con la idea planteada, pero cubriendo detalladamente todos y cada uno de los elementos necesarios para llevarla a cabo; sería una oportunidad de crear un encuentro entre la obra y el espectador, la fase final y más importante de la experiencia artística.

¹⁷³ Cuando el color del sol recién nacido cayó por primera vez en el verde y el oro del Edén
Nuestro padre Adán se sentó bajo un árbol y rascó el lodo con un palo de madera
Y el primer boceto tosco que el mundo había visto era la alegría de su gran corazón
Hasta que el diablo susurró detrás de los arbustos: “Es bonito, pero ¿es arte?”. Traducción de la autora.

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

- CALDERARO, J.D. *Dimensión estética del hombre*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1961.
- FOUCROULLE, BERNARD; LEGROS, ROBERT; TZVETAN TODOROV. *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2006.
- GLUSBERG, JORGE. *The Art of Performance*. Nueva York: New York University, International Center for Advanced Studies in Art, 1980.
- GOLDBERG, ROSALEE. *Performance Art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.
- GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.
- HUXLEY, MICHAEL; WITTS, NOEL (eds). *The Twentieth Century Performance Reader*. Londres: Routledge, 1996.
- LEE, HERMIONE. *Virginia Woolf's Nose: Essays on Biography*. Princeton: Princeton University Press, 2005.
- MISHIMA, YUKIO. *El sol y el acero*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- MOHOLY-NAGY, LASZLÓ. *La nueva visión: principios básicos del Bauhaus*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Madrid: Paidós, 1998.
- PERROT, MICHELLE. *Historia de las alcobas*. México: Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela, 2011.

- TAYLOR, DIANA; FUENTES, MARCELA (edts). *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, 2011.
- V/A Catálogo: *Cas(a)nto: una propuesta de Antonieta Sosa* . Fundación Museo de Bellas Artes, 2000.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- BATAILLE, GEORGE. *El Erotismo*. (Sin fecha de publicación digital) http://www.olimon.org/uan/bataille-el_erotismo.pdf También disponible en versión impresa. (Consultado en enero 2015)
- BATTCKOCK, GREGORY y NICKAS, ROBERT (edt). *The Art of Performance: A Critical Anthology*. Ubu Editions (2010), http://roblafrenais.info/wp-content/uploads/2014/11/Battcock_The-Art-of-Performance_1984.pdf También disponible en versión impresa. (Consultado en mayo 2014)
- BROOK, PETER. *El espacio vacío: arte y técnica escénica*. (Sin fecha de publicación digital) <http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>. También disponible en versión impresa. (Consultado en mayo de 2014.)
- CASTELLANOS, ROSARIO. “*Sobre la cultura femenina*”. (sin fecha de publicación digital) <http://www-.debatefeminista.com/PDF/Articulos/sobrec1062.pdf>. (Consultado en mayo de 2015)
- CAUGHIE, PAMELA.L. “*Postmodern and Poststructuralist Approaches to Virginia Woolf*” Chicago: Loyola University Chicago eCommons (2007) http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=english_facpubs (Consultado en junio de 2014)
- COPPEL, EUGENIA. “*Escribir y ser mujer: las reflexiones de seis escritoras*” Periódico digital Milenio (2015) http://www.milenio.com/cultura/Escribir_y_ser_mujer-escritoras-dia_de_la_mujer_0_476352602.html (Consultado marzo 2015)

- CRIMP, DOUGLAS. *Our Kind of Movie: The Films of Andy Warhol*. Google Books (2012) https://books.google.co.ve/books?id=EYBOtZc_u-AC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false (Consultado en septiembre de 2014)
- CZARNECKI, KRISTIN y ROHMAN, CARRIE(edt). *Virginia Woolf and the Natural World: Selected Papers from the Twentieth Annual International Conference on Virginia Woolf*. Clemson University Digital Press (2011) <http://www.clemson.edu/cedp/Press/pubs/vwcon/20.pdf> (Consultado en junio de 2014)
- DEL RÍO, ELENA. “*The Body of Voyeurism: Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's Peeping Tom*” Project Muse: Camera Obscura 45 (Volumen 15, Número 3) (2010) <http://muse.jhu.edu/journals/co/summary/v015/15.3rio.html>. También disponible en versión impresa. (Consultado en febrero de 2015)
- DIMITRIJEVIC, BRACO. *Tractatus Historicus*. Slought Foundation (2009) https://slought.org/media/files/dimitrijevic_tractatus_post_historicus.pdf (Consultado en abril 2014)
- EBERT, ROGER. “*Peeping Tom*” (1999) <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-peeping-tom-1960> (Consultado en marzo de 2015)
- EGAN NELSON, KELLY. “*The Concept of Time in The Novels of Virginia Woolf.*” Tesis de grado aprobada por la Graduate Faculty of Texas Technological College (1969) <https://repositories.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/14308/31295004139241.pdf?sequence=1> También disponible en versión impresa. (Consultado en noviembre de 2014)
- FROSH, PAUL. “*The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power*” http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10350330123316#.VRIIm_mG9qU (Consultado en marzo de 2015)
- GOFFMAN, ERVING. *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre. (sin año de publicación digital)

- http://monoskop.org/images/1/19/Goffman_Erving_The_Presentation_of_Self_in_Everyday_Life.pdf También disponible en versión impresa. (Consultado junio de 2014)
- GOLDBERG, ROSALEE. “*Space as Praxis*” (sin año de publicación digital)
<http://www.lab404.com/420/goldberg.pdf> También disponible en versión impresa. (Consultado mayo de 2014)
 - GOLDMAN, JANE. *A Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge University Press (2006) <http://litracoria.com/sites/default/files/Virginia%20Woolf.pdf> . También disponible en versión impresa. (Consultado en mayo de 2014)
 - HARL, NICHOLAS. “*Gender Matters Conference: Rear Window and the Male Gaze*” (2010). http://www.academia.edu/4821713/Rear_Window_and_the_Male_Gaze. (Consultado en marzo de 2015)
 - HARL, NICHOLAS. “*Rear Window and The Male Gaze*” (2010) https://www.academia.edu/4821713/Rear_Window_and_the_Male_Gaze (Consultado en marzo de 2015)
 - HARTSOUGH BRION, KATIE. “*Eugène Atget and the Fin de Siècle Interior: Revelatory Excess*” Bulletin: The University of Michigan/ Museums of Art and Archaeology (2005) <http://quod.lib.umich.edu/b/bulletinfront/0054307.0016.103/--eugene-atget-and-the-fin-de-siecle-interior-revelatory?g=bulletin;rgn=main;view=fulltext;xc=1>
 - http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=english_facpubs (Consultado en agosto de 2014)
 - HUIDOBRO, VICENTE. “*Manifiesto de manifiestos*” (2010) Performanceología. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/01/manifiesto-de-manifiestos-vicente.html>. También disponible en versión impresa. (Consultado en agosto de 2014)
 - HUNG, WU. “*Transience, Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century*.” Página Oficial de Zhang Huan. <http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=23&sClassID=1> (Consultado en mayo de 2015)

- KAPROW, ALLAN. “*The Happenings are dead: Long live the Happenings!*” (sin fecha de publicación digital) http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1966-00-00_kaprow_happeningsaredead.pdf También disponible en versión impresa. (Consultado en mayo de 2014)
- KIPLING, RUDYARD. “*The Conundrum of Workshops*” <http://www.bartleby.com/103/50.html> (Consultado en mayo de 2015)
- KURIYAMA, EMILY. “*Everything You Need to Know About Chris Burden's Art Through His Greatest Works*” Revista Complex. (2013) <http://www.complex.com/style/2013/10/chris-burden-art-new-museum/five-day-locker>. (Consultado en abril de 2015)
- MAATZ, LISA M. “*The Awful Truth Behind The Gender Pay Gap*” Página Oficial de Forbes (2014). <http://www.forbes.com/sites/forbeswomanfiles/2014/04/07/the-awful-truth-of-the-gender-pay-gap-it-gets-worse-as-women-age/> (Consultado en abril de 2015)
- MOLINA, DANIEL. “*La performance como acto y forma de vida*”, Revista Ñ (2012) http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Estudios-avanzados-de-performance_0_808119201.html (Consultado 15 abril 2014)
- MORGAN, ROBERT C. (*Art + Performance*) *Bruce Nauman*. Google Books (2005) <https://books.google.co.ve/books?id=1EFqLzGzNAQC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (Consultado en marzo 2015)
- MORGAN, ROBERT C. *Bruce Nauman*. (2002) Google Books. <https://books.google.co.ve/books?id=1EFqLzGzNAQC&pg=PA59&lpg=PA59&dq=Bruce+Nauman+%E2%80%93+Revolving+Upside+Down+and+Stamping+in+the+Studio&source=bl&ots=NZ1zd8KtQS&sig=srn1cdIs6XIdUEqXmwA2jpL1g4s&hl=es&sa=X&ei=q2IkVfD9CsOkgwSgs4GIBg&ved=0CE8Q6AEwBg#v=onepage&q=Bruce%20Nauman%20%E2%80%93%20Revolving%20Upside%20Down%20and%20Stamping%20in%20the%20Studio&f=false> También disponible en versión impresa. (Consultado en abril de 2015)

- NIELSEN, GUSTAVO. “*Todo está escrito en la memoria*”. Periódico Página 12. Argentina (2008). <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4977-2008-12-07.html> (Consultado en agosto 2014)
- Página oficial de *Hollaback*, Estados Unidos. <http://www.ihollaback.org/#sthash.aUYpFWug.dpuf> (Consultado en mayo de 2015)
- Página oficial de *Pornoterrorismo*: “Statement & Bio de *Pornoterroristas*” <http://pornoterrorismo.com/about/> (Consultado en febrero de 2015)
- Página oficial James Mollison: “*Where Children Sleep*” <http://jamesmollison.com/books/where-children-sleep/> (Consultado en junio de 2014)
- RATCLIFF, CARTER. *Out of the Box: The Reinvention of Art, 1965-1975*. Google Books. (2000) <https://books.google.co.ve/books?id=Q3-h4nyKNo8C&pg=PA216&lpg=PA216&dq=Chris+Burden+Bed+Piece&source=bl&ots=cQyOXBVLKD&sig=xTkXrfQNJaGynfzDorqaYP0KlgY&hl=es&sa=X&ei=FackVeW3Bcv9gwTwq4OgBg&ved=0CEkQ6AEwCDgK#v=onepage&q=Chris%20Burden%20Bed%20Piece&f=false> (Consultado en abril de 2015)
- S/A. “*Engendering Growth: Cultivating The Ecosystem of Support for Women Business Owners*” Página oficial de Vital Voices (2013) <http://www.vitalvoices.org/sites/default/files/uploads/FINAL%20ECOSYSTEM%20REPORT.pdf> (Consultado en mayo de 2014)
- S/A. “*Eugène Atget*”(sin fecha de publicación digital) Página Oficial Victoria and Albert Museum. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/e/eugene-atget/>
- S/A. Reseña de: “*Trespass, la historia no oficial del arte urbano*” (2011) http://www.taschen.com/pages/es/catalogue/art/all/05719/reviews.trespass_historia_del_arte_urbano_no_oficial.5.htm (Consultado en agosto de 2014)
- SANTORO, SONIA. “*15 Preguntas a una escritora: Rosa Montero*” Página oficial de la periodista Sonia Santoro (2011) <http://www.soniasantoro.com/index.php/articulos/articulos-de-la-autora/item/15-preguntas-a-una-escritora-rosa-montero> (Consultado en mayo de 2015)

- SCHECHNER, ROBERT. *Performance Theory*. Routledge Classics (2003)
<http://wiki.dxarts.washington.edu/sandbox/groups/general/wiki/f290d/attachments/88f2e/Performance%20theory%20-%20Richard%20Schechner%20%5B1977%5D.pdf?sessionID=c545bdd9aafbac931cdeb9138e309ae90c7b3578>. También disponible en versión impresa. (Consultado en mayo 2014)
- SCHWANDER, MARTIN ed. “*The Apparent Return of Representation: Ambivalence structures in Warhol’s early work, Andy Warhol. Paintings 1960-1986*”. Catálogo del Kunstmuseum Luzern (1995). <http://www.michaelluethy.de/scripts/andy-warhol-film-technique-structure/> También disponible en versión impresa. (Consultado en febrero 2015)
- SHARP, PAUL EDWARD. “*Origin Stories: A Brief History of Durational Art*”. Junkee Magazine (2007), <http://junkee.com/origin-stories-a-brief-history-of-duration-art/19924#wXM9xiEKy01tskw2.99>. (Consultado marzo de 2015)
- SHAVIRO, STEVE. “*Performing Life: The Work of Tehching Hsieh*” Performanceología. (sin fecha de publicación digital)
<http://performancelogia.blogspot.com/2008/01/performing-life-work-of-tehching-hsieh.html> (Consultado en marzo 2014)
- SMITH, ROBERTA. “*A Year in a Cage: A Life Shrunk to Expand Art*”, Periódico New York Times (2009) http://www.nytimes.com/2009/02/19/arts/design/19perf.html?_r=0 También disponible en versión impresa. (Consultado en enero 2015)
- STORY, LOUISE. “*Anywhere the Eye Can See, It’s Likely to See an Ad*”. Periódico The New York Times, (2007)
http://www.nytimes.com/2007/01/15/business/media/15everywhere.html?_r=0 También disponible en versión impresa. (Consultado en marzo 2015)
- TINACOS, NATASHA. “*Érika Ordosgoitti: inmune al abismo*” *Backroom Caracas* (2015) <http://backroomcaracas.com/erika-ordosgoitti-inmune-al-abismo/> (Consultado en junio de 2015)

- TRUTH, SOJOURNER, “¿Acaso no soy una mujer?” (sin fecha de publicación digital) Constitución Web Chile. <http://constitucionweb.blogspot.com/2010/10/acaso-no-soy-una-mujer-sojourner-truth.html> (Consultado en agosto de 2014)
- TUBELLA, PATRICIA. “Guerrilla Femenina contra V.S Naipaul.” Diario el País. (2011) http://elpais.com/diario/2011/06/16/cultura/1308175205_850215.html También disponible en versión impresa. (Consultado en febrero de 2015)
- Viana, Israel. “El hombre que compuso el silencio”. Periódico ABC de España (2013) <http://www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html> (Consultado en mayo de 2014)
- WOOLF, VIRGINIA. “The Cinema”. Woolf Online. (si fecha de publicación digital) <http://www.woolfonline.com/timepasses/?q=essays/cinema/full> (Consultado en septiembre de 2014)
- WOOLF, VIRGINIA. *Al faro*. (sin fecha de publicación digital) http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Woolf,%20Virginia/Woolf,_Virginia_Al%20faro.pdf También disponible en versión impresa. (Consultado en septiembre de 2014)
- WOOLF, VIRGINIA. *Una habitación propia*. Seix Barral Biblioteca Formentor, (2008) <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/habitacion.pdf>. También disponible en versión impresa. (Consultado en diciembre de 2013)
- ZAFRA, REMEDIOS. “Un cuarto propio conectado: Feminismo y creación desde la esfera público-privada online” (2010) Página oficial de Remedios Zafra. http://www.remedioszafra.net/text_rzafra10.pdf También disponible en versión impresa. (Consultado en mayo de 2014)
- ZIMMERMAN, TEGAN. “The Politics of Writing, Writing Politics: Virginia Woolf’s A [Virtual] Room of One’s Own” Journal of Feminist Scholarship, University of Alberta. (2012) <http://www.jfsonline.org/issue3/pdfs/zimmerman.pdf> (Consultado en julio de 2014)

VIDEOS Y PELÍCULAS

- *10 hours of Walking NYC As A Woman.* (2014) 1:56, video de YouTube postado el 28 de octubre de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=b1XGPvbWn0A>
- *Alan Watts - The Space (Universe) You Don't See Within You.* 53:18, video de YouTube postado el 15 de noviembre de 2014. https://www.youtube.com/watch?v=-Ey3JFdwqJo&feature=em-share_video_user
- *American Reflexx*, por Coates, Ali; Pierce, Signe. (2015) 14:02 video de YouTube postado el 7 de abril de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=bXn1xavynj8>
- *Body Double.* Dirigida por Brian de Palma. 1984; EEUU: Columbia Pictures. Película.
- *Boyhood.* Dirigida por Richard Linklater, 2014; EEUU: IFC Productions. Película.
- *Carolee Schneeman Up to and Including Her Limits 1973-76.* 2:46, video de YouTube postado el 22 de noviembre de 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=smo4OR3Gvq8>
- *Century of Self.* Dirigida por Alan Curtis. 2002, Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC). Documental.
- *El deseo de JR: usar el arte para poner el mundo al revés.* 24:09, Conferencia Ted Talk postado en marzo de 2011. http://www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_inside_out?language=es
- *Forum d'Avignon: Jochen Gerz: "Unser Bewusstsein ist Kultur".* 5:53, video de YouTube postado el 22 de noviembre de 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=Xq8--K0CDvM>
- *L'uomo che guarda.* Dirigida por Tinto Brass. 1994; Italia: Erre Cinematografica S.r.l. Película.
- *Michael Scorsese on Peeping Tom* Entrevistador: Michael Kermode. (2013) 22:03, video de YouTube postado el 23 de noviembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=7GItFNbLVCs>

- *Mrs. Dalloway*. Dirigida por Marleen Gorris. 1997; Reino Unido: First Look International. Película.
- *Orlando*. Dirigida por Sally Potter. 1992; Reino Unido: Adventure Pictures. Película.
- *Peeping Tom*. Dirigida por Michael Powell. 1960; Reino Unido: Michael Powell (Theater). Película.
- *Psycho*. Dirigida por Alfred Hitchcock. 1960; EEUU: Shamley Productions. Película.
- *Rear Window*. Dirigida por Alfred Hitchcock. 1954; EEUU: Paramount Pictures. Película.
- *The Artist is present*. Dirigida por Matthew Akers y Jeff Dupre. 2012; EEUU: Show Of Force y AVRO Close Up. Documental.
- *The Truman Show*. Dirigida por Peter Weir. 1998; EEUU: Paramount Pictures. Película.
- *The Voices*. Dirigida por Marjane Satrapi. 1984; EEUU: Private Defense Contractors. Película.