

MUJER EN LA VENTANA ABIERTA. UMBRALES EN LA OBRA DE DORA RAMÍREZ¹

Woman at the Open Window. Thresholds in the Work of Dora Ramirez

Viviana Palacio

Magíster en Estudios Humanísticos, Universidad EAFIT (Medellín, Colombia);
investigadora independiente (Los Ángeles, Estados Unidos).

Dirección postal:
Correo electrónico: palacioviviana@gmail.com

Resumen

A partir de la pintura En la ventana abierta, de la artista antioqueña Dora Ramírez, se explora el límite como concepto. La pintura se constituye en un umbral desde el cual se puede discutir tanto el lugar de la mujer en la sociedad de Medellín, como el lugar de la pintura a final de los años sesenta y principios de los setenta del siglo XX.

Palabras clave: umbral, género, pintura, En la ventana abierta, Viva la pintura, Dora Ramírez.

Abstract

The notion of limits is explored from En la ventana abierta (At the Open Window), a painting by the artist Dora Ramírez. The work constitutes a threshold from which the place of women in the society of Medellín and the place of painting at the turn of the 1960s and 1970s can be observed.

Keywords: Dora Ramírez, thresholds, gender, painting, seventies.

1. Texto derivado del proyecto de investigación "Género y espacios para la creación" del Grupo de Estudios Culturales del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT, liderado por Luz Imelda Ramírez González, PhD. Enero de 2013 a julio de 2014.



Dora Ramírez. *En la ventana abierta*, Autorretrato. 120 cm × 120 cm. 1972

Una habitación con vistas en la obra de Dora Ramírez

En 1908 E.M. Forster publica *A Room with a View*. Como lo indica su nombre, ciertas construcciones espaciales o conceptos ordenadores del espacio —habitaciones, vistas y ventanas— hacen parte de los símbolos centrales de la novela. La pregunta por el espacio y sus límites (las alusiones a interiores, exteriores y las fronteras entre los mismos) se vincula de manera simbólica con los personajes de la novela, sus maneras de ver el mundo y el lugar social entre géneros en la Europa de principios de siglo xx.

La novela inicia con una discusión por la habitación que ha sido asignada a unas señoritas inglesas en una pensión en Florencia. Ante su indignación por no tener la habitación prometida, con una vista al río Arno, y haber quedado con una habitación mirando a un patio interior, otro huésped les ofrece intercambiar habitaciones, argumentando: “*Women like looking at a view; men don’t*” (Forster, 1922, p. 16). Y es así como comienza un entramado de oposiciones binarias entre géneros, culturas, mentalidades y relaciones espaciales.

Según Dolores Hayden, es durante la época victoriana que, en la arquitectura y el urbanismo, “queda reflejada [la] separación entre la casa y la ciudad, entre los espacios privados y los públicos” (citada en Molina Petit, 1994, p. 135). Forster ubica la novela en la misma época, en donde, además, las convenciones sociales, los modelos estrictos y la rígida y represiva moralidad de la sociedad de la Inglaterra victoriana se yuxtaponen al equilibrio entre la sensibilidad, la humanidad, el intelecto y la pasión representada por Italia en esta historia.

Es en aquella *room with a view* donde se hacen posibles los puntos de fuga que permiten la separación de aquellos códigos y convenciones, pues es en el umbral de la ventana donde se abre el panorama hacia otros mundos y otras maneras de vivir el mundo. En aquel umbral de la ventana se interconectan la casa y la ciudad, y se vuelven borrosas las fronteras entre los espacios privados y los públicos. *Una habitación con vistas* permite, en últimas, la apertura hacia otras formas de ver y presentarse ante el mundo y, como resultado, es allí donde se plantea la pregunta por y se cuestiona *el lugar de la mujer*. Como si en aquel umbral surgiese la interrogante: después de poder observar un horizonte antes desconocido, ¿salirse por la ventana o continuar en la protección y el refugio de la habitación?

En el conjunto de la obra de la pintora antioqueña Dora Ramírez (Medellín, 1923-2016), de finales de los años sesenta y principios de los setenta, también se observan múltiples elementos ordenadores del espacio —marcos, ventanas y jaulas, entre otros—, que son dispositivos que sirven como un punto de entrada alternativo a su mundo pictórico y simbólico. En estos lugares, como en la obra de Forster, aquellos umbrales o límites se representan como metáforas, donde lo material y lo metafórico están “mutuamente implicados”, como plantea el geógrafo Neil Smith (citado en Thacker, 2003, p. 3). *En la ventana abierta*, una pintura de la década de los setenta, donde se presenta a una mujer parada en el umbral de una ventana, surgen una serie de preguntas que responden igualmente a la tensión respecto a las maneras de ver el mundo, relativas al lugar de la mujer y el lugar de la pintura en la época.

La mujer en la ventana

En el 2007, el escritor Amos Oz, tras recibir el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, pronuncia el discurso “La mujer de la ventana”, donde crea un paralelo entre la lectura de una novela y la entrada a una casa ajena. Oz plantea:

La lectura de una novela es una invitación a visitar las casas de otras personas y a conocer sus estancias más íntimas.

Si no eres más que un turista, quizá tengas ocasión de detenerte en una calle, observar una vieja casa del barrio antiguo de la ciudad y ver a una mujer asomada a la ventana. Luego te darás vuelta y seguirás tu camino.

Pero como lector no sólo observas a la mujer que mira por la ventana, sino que estás con ella [dentro de su habitación], e incluso dentro de su cabeza. Cuando lees una novela de otro país, se te invita a pasar al salón de otras personas, al cuarto de los niños, al despacho, e incluso al dormitorio. Se te invita a entrar [...] en sus sueños [...] (2007).

La obra de Dora Ramírez es una invitación a entrar a su casa, a su cabeza y a sus sueños. En 1972 realiza una pintura hoy llamada *En la ventana abierta*, en la cual vemos a una mujer, la artista, asomada a la ventana, como aquella imagen esbozada por Oz. Como si Dora misma nos recibiese en la ventana abierta de su casa, esta pintura es un umbral que sirve de ingreso en el mundo de su obra, su cabeza y sus sueños... Es en aquel autorretrato en la ventana abierta donde se pueden unir una serie de historias, a partir de las voces de los múltiples contertulios que se han reunido, a través de las épocas, en la casa de Dora. Es en aquel umbral de lo representado en aquella ventana que se pueden descifrar, a partir de la multiplicidad de voces y formas, las tensiones entre los debates de la época en relación con la pintura, el rol de la mujer en el arte y la vida doméstica, y las posibles posturas de la artista desde su obra. Es en aquel umbral donde se abre igualmente el pasaje de entrada al mundo de los sueños que escenifica; fantasías que, sin embargo, hablan mucho de la vida y la realidad.

En la ventana abierta se observa una mujer de pie que mira hacia afuera desde el centro de la ventana. La artista se retrata con la ventana abierta como su paisaje de fondo o su marco y, sin embargo, no logra contenerla. A pesar de que parece ser una ventana grande, de las casas antiguas, es como si su vestido y cuerpo superaran en tamaño a aquel marco que los encierra. Aquella incapacidad de contener o encasillar, se acrecienta al observar que sus pies están adentro de la casa, pero el resto de su cuerpo parece estar emergiendo —elevándose incluso— del interior; *Dora se está saliendo por la ventana*.

Aquella ventana rectilínea se encuentra en un marcado contraste frente al patrón de líneas ondulantes de su vestido. Aquel contraste y convivencia entre formas opuestas es susceptible de ser leído en múltiples niveles. Por una parte, la artista se para dentro de la esfera de la casa, con la ventana abierta como su marco. En una primera mirada superficial, el

ámbito de lo doméstico, la casa (o el hogar) se establece como su entorno, como escribe la filósofa Cristina Molina Petit, no solo como

[...] la circunstancia donde la mujer actúa [...] sino que *la casa se va configurando como "su sitio propio", el lugar donde su ser acontece, donde su vida cobra sentido, donde se realiza y desde donde es definida* (1994, p. 135).

Es este fenómeno lo que Molina Petit define como el “*ser-en-su-casa*” — en oposición al “*ser-en-el-mundo*” heideggeriano— a partir del cual se definiría a la mujer (Molina Petit, 1994, p. 135). Sin embargo, la artista se retrata en el umbral de la ventana abierta, entre los dos mundos —con los pies en el interior, y el cuerpo y la mirada hacia el exterior—, de tal manera que el “*ser-en-su-casa*” y el “*ser-en-el-mundo*” coexisten. Y es en el umbral de la pintura donde se da, como diría Heidegger, la reunión de lo que se opone.

Dora misma afirma haber estado detrás de aquella búsqueda: “Al encontrar la armonía en el contraste, al utilizar escalas diferentes, al conciliar la serenidad [o el reposo] de algunos elementos con el dinamismo de otros” (citada en Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez, 2009, p. 117). El marco de aquella ventana estática puede ser entendido como una metáfora del rol tradicional de la mujer en su casa y su carácter rectilíneo insinúa lo *square* o cuadrado, la visión anticuada de una condición impuesta dentro de un espacio determinado.

Las líneas que conforman su vestido son, por su parte, símbolo de una investidura flexible, dinámica. Al estar parada en el umbral de la ventana abierta, Dora plantea que no pertenece a un solo sitio. Proclama, por el contrario, el dinamismo de la mujer frente a los márgenes y límites del contexto.

Con respecto al acto de vestirse, Dora ha dicho: “no me visto en función de nadie, me aterra esa sumisión” (Dora Ramírez, citada por Ana María Cano, 1983, citada en Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez, 2009, p. 134).

En la ventana abierta proclama su independencia respecto al encasillamiento o sumisión. Su *investidura* flexible recuerda, además, que hay diferentes formas de rebelión. El ser una mujer de la alta sociedad y lograr el estatus de artista² eran categorías opuestas en la época, las cuales coexisten en la ventana abierta.

2. En palabras de Marta Elena Vélez, artista contemporánea de Dora, “ambas dejaron de ser ‘señoras’ para el arte más o menos en 1967”, pues hasta el momento el Arte y Decorado eran los estudios en las artes destinados a las mujeres de clase alta de la ciudad, y en la pintura los temas aceptados estaban en parte limitados a la representación de flores y bodegones (citada en Arango, 1999, p. 17).

La convivencia de oposiciones y su manejo irónico se hace aún más evidente en la manera en que ha hecho referencia a aquel vestido. Dora admite: “era una época en que estaba haciendo manteles, y estoy envuelta en ellos...” (Dora Ramírez, citada por Ana María Cano, 1983, citada en Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez, 2009, p. 134). Es un mantel y, sin embargo, es a la vez un vestido de gala, una especie de traje alado que está en proceso de mutación para permitir el vuelo a través del umbral. Como se la imagina el escritor Juan Diego Mejía, es “una mujer vestida igual que las cometas”, pues está a punto de salir volando, tomar *el vuelo del arte*,³ un arte que puede, además, encontrar su fuente de inspiración o temática en el ámbito de lo doméstico, sin limitarse al mismo (2009, p. 47).

Su vestido es un señalamiento de que el cambio se construye a partir de las prácticas sociales, el reconocimiento de que la vida propia es fluida, multiforme y cambiante. Aun cuando las estructuras permanecen fijas, se pueden abrir (como la ventana) para dar lugar a nuevas formas (de vivir y presenciar, participar y experimentar). Es un vestido que también reconoce la noción de *flux*, de cambio, de mutación. La mujer en la ventana abierta, *mutatis mutandis*, cambia lo que puede cambiar, que es desde su propio ser.

Si a las mujeres de su época no se les ha concedido un lugar por fuera del ámbito de la casa,⁴ y un lugar en la pintura, con este autorretrato Dora se reconoce como “ser-en-su-casa” —como madre— y se declara igualmente como “ser-en-el-mundo” que se enfrenta a “la posibilidad de buscar y buscarse en su proyecto de vida” como pintora (Molina Petit, 1994, p. 135). Ha abierto la ventana de su casa y se para en aquel umbral para mostrarle al mundo su proyecto de vida, su compromiso con el arte y la conciencia de ser-artista.

El umbral, como lo señala Walter Benjamin, es una zona de cambio, pasaje y flujo. Y en el proceso de aquel cambio, de engranaje entre una cosa y la otra, no se está exento de problemas. Dora Ramírez recuerda el proceso de la obra, y admite: “Un cuadro que me haya partido la vida en dos: un autorretrato que se llama *Mujer en la ventana abierta*” (Dora Ramírez,

3. *El vuelo del arte* es el título del libro de la obra de Dora Ramírez publicado por la Universidad EAFIT en el 2009, conmemorando la obra de la artista y acompañando una retrospectiva de la misma en el Centro de Artes de la misma Universidad. Véase Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez (2009).

4. En relación con el contexto de Medellín, el escritor Juan Diego Mejía relata: “A Dora Ramírez le tocó vivir una época de mentalidades atrasadas que hicieron de nuestra sociedad una de las más conservadoras y cerradas en su forma de vida. La mujer estaba destinada al matrimonio y a permanecer en la casa. Las actividades profesionales eran casi exclusivas de los hombres y en el arte era impensable que un nombre femenino fuera tenido en cuenta más allá de los costureros y de las pinturas decorativas del hogar” (2009, p. 49). Siguiendo las mismas líneas, Juan José Hoyos observa que el “poder llegar a ser en la vida ella misma, lo que ella quería [era] un propósito difícil de alcanzar en su época para una señora de su condición, madre de familia [...] Débora Arango ya lo había intentado unos años antes y había pagado un precio muy alto” (2013).

citada por Ana María Cano, 1983, citada en Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez, 2009, p. 135). Parte su vida en dos, pues implica el cambio en el umbral: la rebelión frente al entorno, frente a unos márgenes limitados, de divisiones entre las labores femeninas y masculinas. Se ha salido de los límites de la casa, al rehusarse a escoger lo uno o lo otro, logrando estar adentro y afuera a la vez.

Por otra parte, más allá de representar la convivencia entre el ser-mujer-madre y el ser-mujer-artista, o personificar el cambio de mentalidades y la convivencia de roles y ámbitos (de lo doméstico o el ser-en-la-casa y lo público o el ser-en-el-mundo), la pintura se encuentra en otro umbral relativo a la pintura misma. Dora recuerda:

Ese cuadro fue presentado en la Bienal⁵ y Romero Brest había escrito algo sobre la muerte de la pintura del caballete y entonces yo lo llamé *Viva la pintura* [en otros textos se llama *Viva la pintura de caballete*] y fue verdad, después de eso resurgió el caballete (Dora Ramírez, citada por Ana María Cano, 1983, citada en Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez, 2009, p. 135).

De manera que el cuadro no solo aboga por el rol de las mujeres en la pintura y su posible coexistencia con otras condiciones de la mujer, sino que también representa una postura en los debates de la época en relación con la pintura misma.

Vale recordar que, en 1921, un par de años antes del nacimiento de Dora Ramírez, lejos de Medellín, en Moscú, el artista ruso Aleksandr Rodchenko (1891-1956) exhibió tres pinturas monocromáticas a partir de los tres colores primarios, tituladas *Chisty krasnyi tsvet* (Color rojo puro), *Chisty zhelty tsvet* (Color azul puro) y *Chisty sinii tsvet* (Color amarillo puro). Con esta serie se ha dicho que Rodchenko denuncia la pintura de caballete y declara *la muerte de la pintura*.⁶

Al argentino Jorge Romero Brest, uno de los fundadores de la crítica de arte en América Latina, se le atribuye el haber reiterado la muerte de la pintura en el continente a final de la década de los sesenta. En un reportaje en 1977, sin embargo, Romero Brest aclara:

5. Entre el año 1968 y 1972 se hicieron tres bienales en la ciudad de Medellín, conocidas como las Bienales de Arte Coltejer (la I Bienal Iberoamericana de Pintura de Coltejer en 1968, la II Bienal de Arte Coltejer en 1970 y la III Bienal de Arte Coltejer en 1972). Es en esta última que se expone la pintura de Dora Ramírez, junto con otra pintura, *De tres a cinco minutos*.

6. Como declarará Rodchenko más adelante: "Reduje la pintura a su conclusión lógica y exhibí tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: todo ha terminado. // Colores básicos. // Cada plano es un plano y no ha de haber representación" (traducción propia del inglés, Rodchenko citado en MOMA, 1998).

Yo creo que la pintura es un arte que está perdiendo su vigencia, simplemente. Yo nunca he hablado de la muerte de la pintura, dicho sea de paso, aunque todo el mundo me lo endilgue. Nunca lo he dicho; yo he dicho que el cuadro de caballete es un objeto artístico que pierde su vigencia día a día, y sigo sosteniendo que la va a perder totalmente cuando la sociedad masificada se organice y domine la tecnología, cosa que va ocurrir inevitablemente (citado en Bandin Ron, 1977).

Con frecuencia se ha anunciado la muerte inminente de la pintura, entre otras muertes anunciadas (como es “la muerte del autor” subrayada por Roland Barthes, 1967). Lo que han proclamado Rodchenko y Brest, así como Barthes, es la muerte (o el desuso) de las formas anteriores, ya sea la representación en la pintura o la intención del autor como la clave para la interpretación del texto. En otros términos, la crisis de la representación en la obra de arte declarada por Rodchenko o de la pintura de caballete declarada por Brest, corresponden con la incertidumbre en la referencialidad (incluso la autorreferencialidad) del artista propuesta por Barthes.

Carlos Arturo Fernández, historiador de arte, aclara con respecto a la muerte de la pintura:

[A] lo largo del siglo xx asistimos a una radical crisis de la representación que elimina, de manera consciente, todos los vínculos con la pintura del pasado y deja en total libertad la búsqueda de nuevas alternativas, ya no ligadas con la idea renacentista, según la cual la pintura nos enseñaba a conocer el mundo exterior. Como consecuencia, la pintura se descubrió liberada de la retórica de los temas y de los géneros (pintura histórica, religiosa, paisaje, bodegón, etc.) y, por supuesto, de la misión de representar lo real. Pudo, entonces, plantearse los problemas de la pintura misma, es decir, de la estructuración de la superficie, del uso de los colores, de la relación con la interioridad del artista, de la forma de comunicarse con el espectador: todo ello la llevó a redescubrirse y a crear, así, las posibilidades que poco a poco llegan a ocupar en el ámbito contemporáneo. En otras palabras, más que morir, surgió una nueva pintura [...] (Fernández, 1999, p. 22).

Viva la pintura (o En la ventana abierta) es una celebración, como lo indica su título inicial, a la pintura de caballete, pero también una pregunta por los problemas de la pintura misma. En la obra, la representación convive con una pintura óptica, en donde hay una exploración de los planos, la superficie y el uso de los colores.

Los años setenta son un momento de transición y cambio, caracterizado por una inestabilidad en los roles definidos y los criterios canónicos del arte, tanto en el mundo como en la escena latinoamericana. La llamada *crisis del paradigma modernista* conlleva una falta de consenso

con respecto no solo a la dominancia de un estilo, sino también a los criterios que debían regir en análisis e interpretación de la producción artística (Serviddio, 2012). Es, además, una pregunta por la autorreferencialidad, la relación con la interioridad del artista.

Como en el autorretrato tradicional, la artista se inscribe en la imagen; pero más allá del autorretrato, en el mundo de lo autorreferencial, el artista refleja y explora cuestiones personales, narrativas propias y familiares en la obra. Pero lo autorreferencial en el arte igualmente implica un arte que habla del arte mismo, la noción de *autorreflexividad*.

En el umbral de *Viva la pintura* coexisten ambas autorreferencialidades: es tanto una obra que habla del arte mismo, como también representa una reflexión sobre las cuestiones de la artista (como mujer) frente al mundo y el mundo del arte. En la obra, a la convivencia entre el “ser-en-casa” y el “ser-en-el-mundo” se le suma la tensión entre dos estilos pictóricos, lo figurativo y lo abstracto, concepciones polares planteadas en la modernidad como la figuración y la abstracción, y las mentalidades relativas al *lugar de la mujer*. Y es así como *En la ventana abierta* surge una nueva pintura, en el umbral entre contrastes o concepciones polares planteadas en la modernidad como la figuración y abstracción y las mentalidades relativas al *lugar de la mujer*.

En la ventana abierta [Viva la pintura], Dora Ramírez aboga por la pintura de caballete, y lo que es más, por una pintura en la cual pueden convivir estilos pictóricos considerados antagónicos: lo figurativo de perspectiva renacentista —observable en la ventana— y lo abstracto más cercano al *op art* —evidente en su vestido—. Como ha escrito el crítico Leonel Estrada, Dora crea una tensión entre “el enmarque renacentista que [la] circunda” (Leonel Estrada, 1983, citado en Ramírez, 2009, p. 132), y lo óptico en los cuadros de líneas sinuosas y marcados contrastes cromáticos de su vestido. Una tensión —y convivencia— incluso entre una especie de *trompe l’oeil*, pero invertido (una pintura de una ventana que va a ser puesta en una pared de un museo, de manera que la ventana se abra hacia adentro y no hacia afuera del espacio construido), y la distorsión visual o anamorfosis de los cuadros de su vestido.

Y, sin embargo, la abstracción trabajada en el vestido no pertenece del todo al arte óptico de abstracción geométrica concreta, al estilo de los venezolanos Jesús Rafael Soto o Carlos Cruz-Diez, u otros exponentes en el resto del mundo, como Frank Stella o Bridget Riley. No logra crear la ilusión de un objeto tridimensional en movimiento (o imagen cambiante), sino que sugiere un movimiento aparente, más en el mundo de las ideas que de las formas. El manejo del color, las líneas y las formas generan una

superficie que da *la idea* de cambio y movimiento; pero en cuanto al juego entre mente y ojo, o la naturaleza de la percepción misma, la imagen no cambia en función del punto de vista o posición del observador, dando la ilusión o impresión de movimiento continuo, como es el caso en las obras de los artistas ópticos nombrados anteriormente.

El crítico venezolano Ariel Jiménez dice que la abstracción geométrica y concreta de la obra de Soto y Cruz-Diez “tiene o intuye una noción del tiempo lineal, como un flujo que viene del pasado y va hacia el futuro, limpio, impecable, regular, donde la noción de accidente no existe” (en Tiniacos, 2014). Por el contrario, en el vestido, el mantel a cuadros se retuerce, “introduciendo la noción de accidente o de quiebre, de estructuras abiertas, pero abiertas de manera indefinida, y frágiles”, como dice el mismo Jiménez sobre la obra de mediados de los años setenta del artista colombo-venezolano Roberto Obregón (en Tiniacos, 2014).

Y así el cuerpo de aquella mujer en la ventana ha sido *investido* de lo inestable y lo frágil. Entre el marco del pasado y el cuerpo presente hay una ruptura. De este modo, su investidura se convierte en una metáfora de lo no-lineal. En la ventana abierta convive la estabilidad con lo inestable, lo sólido con lo frágil, lo estático con el movimiento.

Siguiendo el espíritu de *pliego dentro del pliego* benjaminiano (muchas veces vinculado a la cita), vienen a la mente las palabras del escritor y crítico de arte Darío Ruiz: “la modernidad, como dice Octavio Paz, como continuidad o ruptura” (Museo de Antioquia, s. f.).

En *A Topology of Thresholds*, Georges Teyssot define el umbral como “un pasaje, ruptura y continuidad a la vez” (2005, p. 90). En este umbral, de la ventana abierta —un pliego—, existe tanto la continuidad (en el plano formal como simbólico), como la ruptura —otro pliego—, y con aquella convivencia de opuestos se da una especie de *desestabilización de los lenguajes modernos*, pues va más allá de lo racional, lo lineal o la dominancia de un estilo. Si lo figurativo había sido anteriormente el canon en la pintura, y la abstracción se había convertido en el paradigma del arte moderno, la presentación simultánea de ambos (cercana a la hibridación y el sincretismo) habla del momento histórico de los años setenta como un período de transición, cambio y ruptura, *en los umbrales del arte contemporáneo*, retomando la frase de Imelda Ramírez (2012).

La obra de Dora Ramírez parece estar en sincronía con el reconocimiento de lo contradictorio de la vida moderna, como plantea Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad* (1982). Aquella contradicción es, en últimas, un reconocimiento de lo plural, lo incierto, la coexistencia entre lo armónico y lo disonante, o en

las palabras de la misma Dora Ramírez, antes señaladas, el “encontrar la armonía en el contraste, [...] conciliar la serenidad de algunos elementos con el dinamismo de otros” (Dora Ramírez citada en Mejía, Hernández, Angulo y Ramírez, 2009, p. 117).

Zygmunt Bauman habla de una modernidad que, en su forma *sólida*, está íntimamente relacionada con el control (sobre la naturaleza), la categorización y la jerarquización, el orden, la eliminación de la incertidumbre, lo re-*cognoscible*, elementos que se pueden vincular de una manera u otra al marco de la ventana, caracterizado por lo lineal, la perspectiva renacentista (que es una especie de modo de control sobre la representación de la naturaleza), el *high art*, lo figurativo, lo familiar, etc.

Bauman dirá: “*Modernity is obsessively ordering a chaotic reality*” (entrevistado en Reset, 2011). Y, sin embargo, la obra de Dora Ramírez, como en uno de los textos posteriores de Bauman, *Modernity and Ambivalence* (1991), reconoce que en los intersticios hay personajes que no pueden ser catalogados con tanta facilidad, personajes extraños a las categorías, *the stranger*, como la persona que está presente pero es aún indeterminada o desconocida, que no puede ser controlada u ordenada; en las palabras de Bauman, “*people, who don’t fit the image of order prescribed by modernity*” (entrevistado en Reset, 2011), la persona que está en los márgenes de la modernidad, que son también los intersticios o los umbrales (de la ventana). Y aquella persona puede bien ser la mujer artista en la Medellín de los años setenta, que se presenta vestida igualmente con la in-vestidura de lo irreconocible (un mantel, o vestido de gala, o un traje alado, o todos los anteriores), vestuario que parece estar reproduciendo su “[transformación] en una pluralidad de voces armónicas o disonantes y zigzagueantes, [que] pueden contribuir a retratar ‘la condición de ser modernos’”, como ha observa Francisco Olea Lagos (2013) a partir del texto de Marshall Berman. Aquella mujer artista en el Medellín de los años setenta ha sido hasta el momento excluida del ámbito de lo público y del mundo del arte, no ha sido reconocida y, sin embargo, en este caso, se resiste a ser controlada u ordenada.

El autorretrato en la ventana abierta es una declaración de la emancipación de la mujer como individuo, y como individuo en el arte, y de la autonomía de la pintura (su independencia frente a los esquemas heredados de la representación o la abstracción). En la pintura conviven la continuidad y la ruptura. Es una obra que reconoce la convivencia de oposiciones o la presencia del pensamiento binario al estilo de Ferdinand de Saussure, en donde cada cosa se define de acuerdo con la relación recíproca con su opuesto, pero en donde la complementariedad prima sobre la contradicción. Siguiendo el pensamiento del lingüista suizo, y

trasladándolo: si el significado de un signo se deriva de su contexto y del grupo al que pertenece, o de manera más concreta, tomando otras de sus dicotomías, si el *habla* necesita de la *lengua* (el sistema) para producirse, *En la ventana abierta*, la mujer autónoma no tiene que desligarse de su grupo y contexto para serlo, pues la libertad, independencia y autogobierno se comprenden en relación con el marco del cual se desprenden. Dora, al momento de hacer la obra, exclama: *Viva la pintura*, pues celebra el acto de pintar como un punto de fuga, como escapatoria, como *salida del marco* de una sociedad rígida, conservadora y machista.

Regresemos al punto de partida: *La mujer de la ventana* de Amos Oz. “Si no eres más que un turista”, dice el escritor en su discurso, “quizá tengas ocasión de detenerte en una calle, observar una vieja casa del barrio antiguo de la ciudad y ver a una mujer asomada a la ventana” (2007). Si no eres más que un turista, verás sólo un autorretrato, y “Luego te darás vuelta y seguirás tu camino. Pero como lector no sólo observas a la mujer que mira por la ventana, sino que estás con ella, [dentro de su habitación], e incluso dentro de su cabeza” (2007).

Una lectura detenida de la obra (de muchas posibles) reconoce que más allá de su apariencia como autorretrato, la obra tiene mucho que ver con la condición de la mujer y el lugar de la mujer en el arte. La artista se ha salido del marco de referencia, y desde el umbral se pregunta por las cuestiones de género de su época.

Devolviéndonos en el tiempo, durante el siglo XVIII, como bien lo señala Eduardo Serrano en el artículo “La mujer y el arte en Colombia”, la pintura se entendía como una “profesión de alguna manera pública y por ende contraria al recato y el pudor que se consideraban propios del sexo femenino” (Serrano, 1995, p. 257). Tal era la situación “de las generaciones llamadas ‘de entre siglos’” (en el umbral entre el siglo XVIII y el XIX):

[...] no les interesaba estudiar pintura como una profesión o un arte. Se trataba de recibir unas cuantas clases privadas y de aprender a manejar los pinceles como una especie de adorno personal. Su mira era cultivarse y embecellarse socialmente. Aprender a pintar era como aprender a tocar piano, un talento que agraciaba a las damas de la clase pudiente, que hablaba de su delicadeza y elevados sentimientos, pero sin que nadie pensara nunca seriamente en que pudieran llegar a ser grandes pintoras o consagradas pianistas (Serrano, 1995, p. 267).

Acaso ¿había cambiado sustancialmente para los años sesenta y setenta del siglo XX la situación de las mujeres en las artes en Colombia? Después de la primera ola de feminismo que se enfocó en gran parte en los derechos sufragistas,

[en] la década de los años setenta comienzan a aparecer estudios sobre la situación de la mujer latinoamericana [...] La mayor parte de estos trabajos van a centrar su atención en la posición de la mujer en la sociedad en relación al trabajo (Luna, 1987, p. 169).

En los años setenta, aún, es en la

[...] esfera de lo privado, donde transcurre la vida de la mayor parte de mujeres, [y] donde se establecen las relaciones de poder entre los sexos [dando] lugar a la posición de subordinación y dependencia femenina (Luna, 1987, p. 170).

En un conversatorio en torno a las bienales de Coltejer en el 2013, el artista Aníbal Gil recuerda la frase del papa Juan XXIII, “que dijo ‘Necesitamos abrir una ventana’ para que la Iglesia se llene de aire. Eso pasó con el arte en Medellín. Aquí se abrió tal vez una, (sino muchas ventanas se abrieron) con la Bienal” (Museo de Antioquia, s. f.). En 1959, el papa había utilizado la metáfora de la ventana abierta para hablar del necesario diálogo de la Iglesia católica con el mundo. “Abramos las ventanas de la Iglesia”, dijo el papa dando comienzo al nuevo concilio ecuménico; “Quiero abrir ampliamente las ventanas de la Iglesia con la finalidad de que podamos ver lo que pasa al exterior, y que el mundo pueda ver lo que pasa al interior de la Iglesia” (citado en Sánchez Hernández, 2009). Aníbal Gil retoma aquella metáfora de la apertura de la ventana para resaltar el hecho de que las bienales también permitieron la confrontación del arte local con el arte internacional; como en la novela de Forster, el contacto con *el otro*. Se abren las ventanas, pues hasta el momento había muy poco contacto con el arte moderno latinoamericano o mundial en la ciudad, posibilitando igualmente, entre los artistas, unas miradas hacia otros horizontes del arte y del mundo. Se trataba de otra especie de *aggiornamento*, como diría la Iglesia católica en el tiempo de Juan XXIII: “es decir, ‘la puesta al día’, o ‘la actualización’ [...] con respecto a la situación que se vivía en aquel tiempo” (Sánchez Hernández, 2009).

Para la III Bienal de Arte Coltejer, Dora Ramírez abre *otra ventana*, pues aún para la segunda mitad del siglo xx faltaba abrir las ventanas para que las mujeres pudiesen ver (y participar en) el exterior y mostrarle a la ciudad (y quizás al mundo) el interior (de una manera nueva, más allá de las tradicionales flores y bodegones). *En la ventana abierta*, como en *La habitación con vistas* de Forster, se amplían los horizontes de las mujeres por fuera del ámbito de lo doméstico y se da la irrupción de las mujeres en la vida pública. Desde aquella ventana abierta se le dice no a la reclusión, la subordinación y la discriminación de las mujeres artistas en el mundo de lo público y el mundo del arte, y la mujer se ubica en el centro de la vida pública (y el museo) y la vida artística.

En la ventana abierta, Dora Ramírez se sale del marco. En últimos términos, ofrece una pregunta sobre la mirada misma, sobre el acto de observar, “[retransmitiendo] la mirada por fuera de lo que podemos ver, a lo que se supone que está allí, a algo virtual” (O’Doherty, 2007, p. 26). Si la mirada se retransmite por fuera de lo que podemos ver, es en aquel umbral donde se abre igualmente el pasaje de entrada al mundo de la imaginación. Porque, además de sugerir una mirada al futuro, y una de celebración a la autonomía, la individualidad y la libertad, también hay algo en la imagen que genera una especie de tensión entre el sueño y la realidad, la vida real y la vida imaginada. ¿Qué misterios hay al otro lado de la ventana?, nos recuerda la tradición de ver la gente pasar desde la ventana, de recibir visitas o serenatas en la ventana. “Es cierto [el compositor] Jaime R. iba a mi ventana y me hacía una de esas visitas que se acostumbraban antes”, relata Dora; “Y bueno, como estamos diciendo cosas y no se trata de nada malo, sino todo lo contrario, Jaime compuso una canción para mí [...]” (citada en Hernández, 2009, p. 18). En la ventana abierta se asoma el reino de la imaginación...

Empieza a sonar quizás una música de fondo que acompaña esta *fantástica experiencia*, como escribiría Leonel Estrada en referencia a alguno de los cuadros de Dora. El mismo Estrada, al recordar la casa-estudio de la artista, rememora: “al fondo la música, siempre la música solventando la inspiración, un bolero, un tango de la vieja guardia o una canción de Gardel” (1983, citado en Ramírez, 2009, p. 131). Suena, quizás, *Tu vieja ventana* de Gardel: “Vine al pie de tu vieja ventana, mi bien [...] Asomá tu carita [...]”, o tal vez la *Serenata de amor* de Jaime R. Echavarría: “Se va llenando la noche // con rumores de canción // y se enreda en tu ventana // mi serenata de amor [...]”.

Como despertada del sueño por una serenata, *En la ventana abierta* se presenta igualmente, como escribe Georges Teyssot, en *A Topology of Thresholds*, el umbral: “entre el despertar y la vigilia”. Y como umbral, “es, un pasaje, ruptura y continuidad a la vez”, pues “[el] despertar no es una cesura, sino la creación de una puerta, para ser atravesada por una extensa serie de ritos, entre el mundo de los sueños y el estado de vigilia [...] una región de la cognición” (Teyssot, 2005, p. 90). *En la ventana abierta* se despliegan narraciones y fantasías.

Como sea que veamos la ventana,

[...] cerrada o abierta —como un ojo, un árbitro del adentro y el afuera, pero siendo partícipe de ambos, un laberinto, imán, membrana, una ilusión, un lente, un escape, una llama interna, una opacidad, un sistema estético [...] (O’Doherty, 2007, p. 26),

es en aquel umbral donde se genera la tensión entre las maneras de ver el mundo, el lugar propio en él, y se abre el pasaje de entrada al mundo de los sueños y las fantasías...

La mujer, en la ventana abierta, saluda desde el marco para permitir la entrada al refugio de su casa-taller... Cuando entramos a la casa de Dora Ramírez a través de sus obras de los años setenta se abre, además, la posibilidad de unir la pintura con el mundo de lo decorativo y la cotidianidad.

En *De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana*, Fabiana Serviddio explica:

[...] la pregunta fundamental pasó a centrarse para Romero Brest —y muchos de sus colegas en Latinoamérica— en por qué, después de la desmaterialización sufrida por los soportes tradicionales del arte a mediados de los sesenta, tantos artistas en Latinoamérica pero también en los centros artísticos internacionales, persistían o retomaban este tipo de prácticas tradicionales —pintura de caballete, escultura y estampa—. ¿Por qué conservaban su vigencia? ¿Estaban destinadas verdaderamente, como había sostenido algunos años antes, a desaparecer? Para 1972 [año en el cual la pintura en mención fue presentada en la III Bienal de Arte Coltejer], recorridos numerosos países de América Latina [...] Romero Brest estuvo obligado a reconocer que su pronóstico sobre la desaparición pronta de las modalidades tradicionales del hacer artístico había sido apresurado (Romero Brest, 1973, p. 58, citado en Serviddio, 2012).

Según la misma autora, ya para 1973 Romero Brest se había convencido “plenamente de la necesidad de fomentar en América latina la unión entre arte y estética cotidiana”.

Aquel *retorno de la estética cotidiana* es el planteamiento que hace Romero Brest en la década de los setenta como salida —otro punto de fuga— para el arte latinoamericano, para “ampliar la capacidad de imaginar” y así “producir el cambio de las estructuras” tanto estéticas como sociopolíticas en la región, rompiendo con la emulación de las formas europeas (Serviddio, 2012). Como parte de aquel *retorno de la estética cotidiana*, Brest aboga por lo prehispánico y lo popular. Según Serviddio, Brest habla a favor de “un arte auténtico [que debía] responder a las modalidades que [la] propia vida [de los artistas] les presentaba [considerando] la experiencia como una valiosa lección para los latinoamericanos” (Serviddio, 2012).

En la obra *De tres a cinco minutos* (1972), expuesta a la par de *Viva la pintura* en la III Bienal de Arte Coltejer, Dora Ramírez presenta un huevo duro monumental, rodeado de un mantel y una pequeñísima cucharita. Una vez más, hay una tensión entre elementos opuestos, *la armonía en el*

contraste, el uso de escalas diferentes, la conciliación entre los elementos dinámicos y otros en reposo.

Es más importante, sin embargo, el hecho de que estas obras (y *los manteles* en ellas) preceden unos manteles a cuadros que se convierten en una especie de protagonistas en su serie *Las horas*, que realizará a partir de 1975 hasta 1982. En esta serie, Dora Ramírez representa unas escenas domésticas a lo largo de diferentes horas del día y la noche. Por medio de esta serie entramos al mundo de la casa. Parte del hogar, del ser-en-su-casa, de su *estética cotidiana* como mujer, madre y habitante de lo doméstico.

Como resultado de la modernidad, se había dado una separación adicional, entre la obra de arte y el mundo de lo decorativo. Y, sin embargo, artistas como Dora Ramírez y Marta Elena Vélez van a reinscribir el mundo de lo doméstico en la obra de arte en la década de los setenta y reinsertan lo decorativo como otra manera de cuestionar el paradigma moderno entre lo artístico y lo no-artístico. ¿Por qué no sumarle a aquella *estética cotidiana*, que propone Romero Brest, el mundo de lo doméstico en el arte y el mundo del ornamento como una manera de involucrar la experiencia de las mujeres artistas en la década de los setenta?

A partir de la segunda mitad de los años sesenta, en los Estados Unidos, el movimiento feminista había introducido la idea que “lo personal es político”. Hablar del mundo doméstico, conducir al observador al interior de su hogar y presentarlo ante el mundo se convierte en otra forma de rebelión. Si regresemos de la mano de Oz, estamos con aquella “mujer que mira por la ventana”, “[estamos] con ella, [...] incluso dentro de su cabeza”. A través de *Las horas*, “se [nos ha invitado] a pasar al salón [y así] Se [nos] invita a entrar [...] en sus sueños [...]” (2007), pues aquellos manteles abandonan el hogar en el transcurso de la noche, como si se hubiesen salido por las ventanas, vuelan y se retuercen con el viento hasta el amanecer...

Referencias bibliográficas

- Arango, Sofía Stella (1999). La crítica, y tres mujeres en la plástica antioqueña. *Agenda cultural Alma Máter* (49), 15-19.
- Bandin Ron, César (1977). Entre Cézanne y la vajilla decorada, *Pájaro de Fuego*, (1), 32-35.
- Barthes, Roland (1967). *La mort de l'auteur*. París: Mantéia (V).
- Bauman, Zygmunt (1991). *Modernity and Ambivalence*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Berman, Marshall ([1982] 1997). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Fernández, Carlos Arturo (1999). La muerte de la pintura. *Agenda cultural Alma Máter* (49), 20-22.
- Forster, E.M. (1922). *A Room with a View*. Nueva York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Hernández, Óscar (2009). Dora Ramírez, el reportaje que nunca escribí. En *El vuelo del arte* (pp. 9-28). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Hoyos, Juan José (2013) La abuela baila un tango. *El Colombiano*. Recuperado de http://www.elcolombiano.com/historico/la_abuela_baila_un_tango-BBEC_247879
- Luna, Lola G. (1987). Los movimientos de mujeres: feminismo y feminidad en Colombia (1930-1943). En *Brujas* (7).
- Mejía Arango, Juan Luis (2009). Presentación. En Juan Luis Mejía Arango, Óscar Hernández Monsalve, Guillermo Angulo, y Dora Ramírez, *El vuelo del arte. Dora Ramírez* (p. 7). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Mejía Arango, Juan Luis, Hernández Monsalve, Óscar, Angulo, Guillermo, y Ramírez, Dora (2009). *El vuelo del arte. Dora Ramírez*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Mejía, Juan Diego (2009). Vestida para bailar. En *El vuelo del arte. Dora Ramírez* (pp. 47-54). Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Molina Petit, Cristina (1994). *Dialéctica feminista de la ilustración*. Barcelona: Anthropos.
- MOMA (1998) The Death of Painting. Aleksandr Rodchenko Retrospective.

Recuperado de http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html

Museo de Antioquia (s. f.). Conversatorio con los personajes de las Bienales [Video]. *Vimeo*. Recuperado de <http://vimeo.com/61302929>

O'Doherty, Brian (2007). *The Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*. Nueva York: Buell Center y FORuM.

Olea Lagos, Francisco (10 de mayo de 2013). Todo lo sólido se desvanece en el aire. *El quinto poder* [Blog]. Recuperado de <http://www.elquintopoder.cl/politica/todo-lo-solido-se-desvanece-en-el-aire/>

Oz, Amos (2007). Discurso de Amos Oz, Premio Príncipe de Asturias de las Letras. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2007/10/26/actualidad/1193349607_850215.html

Ramírez González, Imelda (2012). *Debates críticos en los umbrales del arte contemporáneo*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Reset (Productor) (2011) *Zygmunt Bauman, The Ambiance of Uncertainty*. Recuperado de <http://www.resetdoc.org/story/00000021598/format/html>

Sánchez Hernández (2009). *Abramos la ventanas [sic] de la Iglesia – Una reflexión 50 años después de Vaticano II*. Recuperado de <https://franciscoxaviersanchez.wordpress.com/filosofia-y-religion/abramos-la-ventanas-de-la-iglesia-una-reflexion-50-anos-despues-de-vaticano-ii/>

Serrano, Eduardo (1995). La mujer y el arte en Colombia. En *Las mujeres en la historia de Colombia* (Tomo III, pp. 256-273). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social y Norma.

Serviddio, Fabiana (2012). De la crítica a la teoría: Romero Brest y Juan Acha en busca de una estética latinoamericana. *Figuraciones, teoría y crítica de artes*, (10). Recuperado de <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=205&idn=10>

Teyssot, Georges (2005). A Topology of Thresholds. *Home Cultures*, 2(1), 89-116.

Thacker, Andrew (2003). *Moving Through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester University Press.

Tiniacos, Natasha (2014). Ariel Jiménez: noción de sí mismo [entrevista]. *Backroom Projects Caracas*. Recuperado de <http://backroomprojects.com/ariel-jimenez-nocion-de-si-mismo-3/>