



Co-herencia
ISSN: 1794-5887
co-herencia@eafit.edu.co
Universidad EAFIT
Colombia

Vélez López, Ana Cristina
Los matices de la intimidad: Una mirada a la dimensión política de la obra de Dora Ramírez
Co-herencia, vol. 10, núm. 20, enero-junio, 2014, pp. 287-295
Universidad EAFIT
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77431209014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los matices de la intimidad:

Una mirada a la dimensión política de la obra de Dora Ramírez*

Recibido: marzo 3 de 2014 | Aprobado: mayo 14 de 2014

Ana Cristina Vélez López**

acvelez@eafit.edu.co

Resumen El taller del artista ha sido un tema poco explorado por la investigación en Colombia, por lo tanto, este texto busca aproximarse al espacio creativo por excelencia de los artistas plásticos, pero en particular al taller de las artistas mujeres con el fin de problematizar la relación entre lo público y lo privado en la obra de la pintora antioqueña Dora Ramírez nacida en los años veinte del siglo pasado.

Palabras clave

Mujer, artista, taller, público/privado, yuxtaposición, Dora Ramírez.

Nuances of intimacy. A look into political dimension of Dora Ramírez's Work.

Abstract The artist's studio has been a little-explored research in Colombia; therefore, this text seeks to approach the creative space par excellence of the artists, but particularly to women artists workshop in order to problematize the relationship between public and private in the work of the Antiochian painter Dora Ramirez born in the twenties of the last century.

Key words

Woman, artist, workshop, public/private, juxtaposition, Dora Ramírez.

* Este artículo es producto de la investigación realizada durante el año 2013 llamada *Género y espacios para la creación en la obra de Dora Ramírez* en el Grupo Estudios Culturales del Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Investigadora principal Imelda Ramírez, Co-investigadora Ana Cristina Vélez López.

** Magíster en Ciencias Sociales, Universidad de Antioquia-Colombia. Profesora, Departamento de Humanidades, Universidad EAFIT-Medellín, Colombia.

*“Pues, más o menos éramos locas,
esa es la palabra que escuchábamos decir: esta está loca”*
Dora Ramírez¹

El estudio, el taller se configura como un espacio de creación donde se pueden comprender los debates que las mujeres artistas han debido afrontar relativos a su rol social y a la intimidad que requiere su proceso creativo. El taller es la bisagra entre la casa y la sociedad, entre lo privado y el escenario social que las requiere en tanto madres, esposas y artistas. Por esto, nos ocuparemos primero de la evidencia histórica que nos muestra cómo las mujeres artistas estuvieron relegadas del ámbito público; para luego, cruzar la puerta y entrar al taller con el fin de mirar la obra de la pintora Dora Ramírez y lo que ella nos dice de estos desafíos.

1. Mujeres artistas, mujeres rebeldes

No es novedad afirmar que la dicotomía entre el espacio público y el espacio privado haya sido en la modernidad determinante en la configuración de las subjetividades femeninas, si se tiene en cuenta que el sobrentendido que cruza transversalmente la época es que la naturaleza biológica y psíquica de la mujer la convoca a la esfera privada, a la intimidad y al resguardo del hogar.

La burguesía y las ciencias sociales en el siglo XIX conminaron a las mujeres a la casa, al cuidado y crianza de los hijos; igual pasó con la literatura de mujeres para mujeres de finales del XIX y principios del XX: novelas románticas en las que se exaltaba la felicidad de la mujer que se vuelve esposa y madre. Nos recuerdan Anderson y Zinsser “Las novelas para mujeres eran romances domésticos (...) y enseñaban que los castigos por el inconformismo eran severos: ostracismo social, no lograr encontrar maridos” (Anderson – Zinsser, 2007: 631) en una época donde el ideal de mujer estaba determinado por el logro de casarse y tener hijos.

Sobre el castigo del aislamiento social, el antropólogo Lévi-Strauss afirmaría, como cita Susana Carro, que la prohibición de

¹ Fue la respuesta de Dora Ramírez al entrevistador cuando le pregunta: “En la historia del arte de Medellín hay muy pocas mujeres, ¿cómo se tomaba, en la época de su juventud, que una mujer fuera artista profesional?”.

trascender en la esfera pública no tendría por qué estar legitimada por ley, pues para que resulte eficaz, simplemente bastaría un mecanismo disuasorio que dificulte el acceso de la mujer a lo público y que estigmatice a quienes osan intentarlo (Carro, 2010); lo que nos muestra la asimetría histórica, social, económica, subjetiva entre ser mujer y ser hombre en el París de finales del siglo XIX. Esta diferencia, producto más de la articulación social que de la diferencia sexual determinó la manera en que pintaron hombres y mujeres (Pollock, 2001: 254). Al respecto, la historiadora de arte Griselda Pollock aclara que en las observaciones relativas al arte, la feminidad es exclusivamente doméstica y materna, mientras que el artista como creador se asocia con cualquier cosa que sea anti doméstica (Winkenweder, 2010).

Pero antes de ver qué pintaron echemos un vistazo al lugar en dónde pintaron así vayamos un poco en contravía de lo expresado por Robert Storr cuando afirma que los artistas trabajan donde puedan y como puedan y que el asunto del estudio no es lo importante sino que lo misterioso y maravilloso está en la obra misma pues el resto es realidad contingente o *realstate* (Storr, 2010). Nosotros creemos que en el caso de Dora Ramírez y de muchas otras artistas mujeres, el taller o mejor, el no taller, si influyó decididamente en su obra.

2. El taller, espacio de creación

Tanto para las escritoras como para las artistas, el abandono del cuarto de estar de sus casas era tan improbable en los siglos XVIII y XIX que el uso del anonimato o de un seudónimo les significó la única forma de independencia, pues “la libertad sólo era posible si se actuaba como un hombre” (Anderson y Zinsser, 2007: 646), eso sí, pagando un precio alto; pues de una parte había que rechazar el papel tradicional de las mujeres y de otra, ser rechazadas por aquellas que sí lo seguían. Aun así, las escritoras podían serlo casi secretamente, mientras que a las mujeres artistas les quedaba imposible ocultarlo. Puede decirse que éstas últimas vivían una situación incluso peor que las primeras, ya que tradicionalmente en Europa se era artista si se había nacido en el seno de una familia de artistas; por lo cual, las mujeres que sin haber nacido en esa tradición decidían ser pintoras o músicas sólo eran reconocidas como aficionadas sin ningún tipo

de consideración seria, puesto que tocar piano o pintar eran virtudes que toda mujer debía cultivar (Anderson y Zinsser, 2007).

El taller entonces se configura así como un retiro codiciado y construido, mientras que el hogar era un confinamiento socialmente impuesto, puesto que como nos recuerda Carro, el aislamiento provocado por el hogar no es de la misma naturaleza que el aislamiento pretendido de la artista en su taller, productivo retiro y cobijo, paradójicamente facilitado por la falta de reconocimiento público (Carro, 2010: 35) y que Hannah Arendt de manera más cruda describe cuando afirma que:

Vivir una vida privada significa por encima de todo, estar privado de cosas esenciales a una verdadera vida humana: estar privado de la realidad que proviene de ser visto y oído por los demás, estar privado de una objetiva relación con los otros que proviene de hallarse relacionado y separado de ellos a través del intermediario de un mundo común de cosas, estar privado de realizar algo más permanente que la propia vida. La privación de estar privado de los demás (Arendt, 1993: 67).

En el caso de nuestra artista evidenciamos cómo logró hacer confluir los dos espacios. Sin necesidad de un taller aislado, ella instaló el suyo en medio de la casa, en el patio central en el que podía observar y ser observada, al igual que sus obras que representan – como la serie *Las Horas*– escenas del paso de tiempo en la cotidianidad de su hogar, haciendo de lo privado algo para ser visto, algo público. El no taller de Dora Ramírez, si se nos permite la expresión, fue un espacio de intersección y yuxtaposición, puesto que estaba ubicado en el eje de su casa en medio de los balones, los juguetes y los niños; intersección entre su vida como madre y su vida como mujer y artista, pues Dora Ramírez situó su lugar de trabajo en la mitad del movimiento de la casa, en el patio de la vieja casona de la calle Caracas. La artista situó “su caballete en medio de su vida de hogar, rodeada por sus hijos, por los objetos de la casa, por los sonidos de la cotidianidad, no al estilo de los artistas tradicionales aislados en su estudio, lejos del dulce vértigo de la vida en familia” como recordaba Juan Diego Mejía (2013).

A la manera del experimento llevado a cabo por Judy Chicago y Miriam Schapiro en 1972, la *Womanhouse*, Dora Ramírez refleja en esta obra la realidad femenina, los hechos reales de la vida, los sentimientos e inquietudes de mujeres que como ella no podían re-

nunciar a su vida de artistas, pero tampoco a su vida como madres. En *Womanhouse* por ejemplo la reconstrucción de la casa como espacio de creación era fundamental, pues como recuerda Chicago (1993: 65) “era necesario un espacio que albergara el trabajo de las mujeres artistas que creaban a partir de su experiencia cotidiana”, y qué mejor lugar que una casa, la casa de todas las veintiuna artistas que intervinieron en este proyecto.

Desde principios de la década de 1970 vemos entonces cómo el activismo feminista y el arte femenino empiezan a hacerse inseparables, la artista norteamericana Martha Rosler es contundente al afirmar que la identificación entre mujer y ama de casa, al igual que la desigualdad entre hombres y mujeres en la política son estrategias que esconden una voluntad de poder particular que puede ser contestada por las artistas en la recontextualización de lo cotidiano, su performance en video *Semiotic of the kitchen* así lo delata.

La idea se resume en la máxima “lo personal es político”, que se traslada al arte feminista provocando una verdadera conmoción estética: lo cotidiano ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en categoría pública para así evidenciar la represión ejercida por la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que ahí sucede y convertirse en instrumento de análisis político (Carro, 2010: 15).

3. Lo privado se hace público, los matices de la intimidad

Hannah Arendt afirma que la obra de arte es el objeto por excelencia en el cual el carácter mundano y duradero del artificio humano llega a su máxima expresión puesto que es la manifestación por antonomasia de la capacidad creadora del *homo faber* (Comesaña, 1997).

Pues bien, detengámonos un momento en el *homo faber*, en la mujer artista como aquella que es dueña de sí misma y de sus actos, y como tal, creadora de una actividad que reclama un conocimiento específico, un dominio y maestría que sólo se adquieren en el aislamiento momentáneo de la esfera pública. El arte entonces en principio no estaría en relación directa con la esfera pública social o política. Pero si a la vez afirmábamos anteriormente que lo privado

se relaciona con lo que debe quedar oculto, su expresión pública desvela una estrategia de desenmascaramiento de la opresión (Carro, 2010). Es decir, al representarlo, al indagar con nuevos materiales y al trasladar a sus obras las experiencias en el ámbito privado, la autobiografía y sus ocupaciones como mujer y como artista, el arte femenino estaría reclamando un lugar en el cual las mujeres artistas fueran reconocidas como sujetos en pleno ejercicio de la obra, pues “efectivamente, los temas, objetos y materiales utilizados por los artistas están poderosamente influidos por la posición que ocupan en la sociedad y los valores que dicha sociedad atribuye a la diferencia sexual” (Carro, 2010: 175) con lo cual, la transformación de lo privado en público se convierte en un arma estética para denunciar lo privativo de la reclusión al mundo privado en el que se encuentra la mujer desafiando aquellas representaciones en las que los sistemas tradicionales sólo admitían la visión del sujeto masculino.

En ese mismo orden de ideas, Linda Nochlin en su texto *En busca de la mujer artista*, afirma que la obra de arte se inscribe dentro de “un marco institucional que preexiste al sujeto que crea, un marco definido por los sistemas de enseñanza, la estructura del mecenazgo y por los discursos críticos dominantes” (Nochlin, 2011: 22). Los condicionamientos sociales pueden ser los que en últimas impulsen a la artista a emprender caminos creativos propios, el caso de Dora Ramírez con *Las Horas*. So pena de una sobre interpretación, lo que la pintora colombiana estaba viendo todo el tiempo se ve representado en la obra: cómo pasan las horas en una cocina, en una casa y cómo van cambiando los espacios en ese transcurrir. Lo mismo, en el caso de Mary Cassatt y Berthe Morisot cuyas obras referían espacios interiores de una casa como el comedor, el balcón, el patio interior, los niños, las madres con los hijos, etc.

La visión femenina sobre el arte femenino se introduce como crítica a un sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea o invalida otras. “(...) Las mujeres artistas reivindican sus propias producciones, denuncian las sublimaciones y caricaturizaciones con las que el arte ha pretendido presentar la feminidad y ofrecen nuevas imágenes donde la mujer es vista por ella misma” (Carro, 2010: 13).

Como nos recuerda Susana Carro, desde el siglo XVIII la inglesa Mary Wollstonecraft denunció el confinamiento de las mujeres al ámbito doméstico, pero a pesar del paso del tiempo esa parti-

cular categorización llegó casi indemne hasta el siglo XX. Simone de Beauvoir en los años 40 definió la domesticidad como opresión, y posteriormente la artista Louise Bourgeois rechazó el monopolio del sujeto moderno en materia de representación trasladando a su obra las reflexiones sobre lo doméstico con el fin de hacer pública su privacidad, su intimidad y así destruir la condena al ostracismo (Carro, 2010).

Así las cosas, sabemos que el punto de vista no es abstracto ni es exclusivamente personal, sino que se encuentra ideológica e históricamente construido. Los espacios de la feminidad operan no sólo en el nivel de lo representado, como el cuadro del comedor por ejemplo en *Las Horas*, sino que también la obra es producto de un sentido de experiencia social, afectiva, de relaciones sociales, de ver y ser visto como Dora Ramírez con su caballete en el patio central de su casa, expuesta a la vista de sus hijos, pero también de visitantes que como ella recuerda opinaban y daban consejos sobre cada cuadro que allí estaba expuesto. El *workplace* o taller y el *workshow* o *showroom* en un mismo lugar. Hay pues, intersección y yuxtaposición de sistemas en la serie *Las Horas* de Dora Ramírez. El tiempo y el espacio se intersectan, el paso del tiempo en el espacio doméstico, en el comedor de la casa, en el lugar que representa la familia, la madre que alimenta, que cuida, que nutre y que a la vez es consciente del paso del tiempo. Yuxtaposición de roles, madre nutricia y mujer artista, que hace de su arte una representación de lo que se supone es meramente privado, pero que al hacerse obra de arte se hace público y trasgrede las normas de lo que quería permanecer oculto. Esa es su locura, Dora Ramírez no violó una ley sino que obvió los mecanismos de disuasión de los que nos hablaba Levi Strauss, pues en ella era más fuerte el imperativo de ser artista tanto así que cuando su sexto hijo, el menor, entró al colegio ella comenzó a tomar clases de pintura y a trabajar sin descanso. “Cuando llegué al desnudo mi marido comenzó a impacientarse y no demoramos mucho en separarnos”, un divorcio en la Medellín de comienzos de los 80 no era muy bien visto cuando además se trataba de un matrimonio dañado por amor al arte, dice Dora Ramírez (Escobar, 2009: 139). Pues bien, en su obra, y en especial en la serie *Las Horas*, vemos como la artista expresa la belleza donde quiera que esté, en un huevo, en un mantel, en una jaula; por eso pudo ser artista en un lugar donde históricamente se sacrifican y mueren los talentos, en su hogar.

En el fondo si soy una orgullosa de mis pinturas, ellas me hacen sentir mi paso por la vida, la primera vez que lo experimenté dije: –Ya mi silencio vale–

Dora Ramírez (Escobar, 2009: 139).

Referencias

- Agudelo Restrepo, Juan Esteban (2012). “Los colores de Dora Ramírez”. En: <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=207704> (Visitado el 15 de febrero de 2014).
- Anderson, Bonnie – Zinsser, Judith (2007). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Madrid: Serie Mayor.
- Arendt, Hannah (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Carro Fernández, Susana (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino* Gijón: Trea.
- Comesaña Santalices, Gloria (1997). “El Trabajo como productor del arte Humano en Hannah Arendt”. En: *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, No. 14. Universidad Complutense de Madrid.
- Cordero Reiman, Karen – Sáenz, Inda (2007) (eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Escobar, María del Rosario (2009) (ed.) *El vuelo del arte –Dora Ramírez*. Medellín: Universidad EAFIT.
- Jacob, Mary Jane – Michell Grabner (2010). *The studio reader, on the space of artists*. Chicago: School of Art and Institute of Chicago.
- Mayayo Bost, Patricia (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Mejía, Juan Diego (2013). *Vestida para bailar*. En: <http://www.otraparte.org/corporacion/boletin/20130617-bol-113.html> (Visitado el 15 de febrero de 2014).
- Nochlin, Linda (2001). “¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?”. En: Cordero Reiman, Karen – Sáenz, Inda (2007) (eds.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Storr, Robert (2010). “A room of One’s Own, a mind of One’s own”. En: Mary Jacob – Michell Grabner (eds.) *The studio reader, on the space of artists*. Chicago: School of art and institute of Chicago.
- Trasforini, Maria Antonieta (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Winkenweder, Brian (2010). “The kitchen as Art Studio: Gender, Performance and Domestic Aesthetics”. En: Mary Jacob – Michell Grabner (eds.) *The studio reader, on the space of artists*, Chicago: School of art and institute of Chicago.