

Carlos Alberto García Galvis. *La mujer y el arte en Colombia. Su irrupción en los espacios de formación y exposición (Bogotá, 1841-1910)*

Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2024, 341 pp.

ISBN (impreso): 978-958-781-909-0

ISBN (digital): 978-958-781-910-6

Karol Valderrama-Burgos / University of St Andrews (Escocia)

Esta obra se deriva de un riguroso trabajo de investigación que contó con el apoyo de diferentes entidades, entre las cuales figuran la Universidad Pontificia Javeriana, el Departamento de Historia de la Universidad de Brock (Canadá), la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), y el Archivo General de la Nación (AGN). La indagación es un resultado preciso y pertinente para los estudios dentro de la historia del arte, así como para la historiografía de esta disciplina y de la mujer en Colombia. Desde un enfoque historiográfico, e implementando una perspectiva de género al acercarse a textos académicos, de prensa y, sobre todo, canónicos sobre el arte en Colombia, García Galvis se pregunta cómo las mujeres accedieron a la formación y exposición artística en el país, con el fin de reconocer e indagar en las formas de omisión o silenciamiento respecto a su participación en el arte de Colombia. Desde el prólogo, el texto presenta pautas para reflexionar sobre el espacio y la visibilidad que merecen y urgen para diferentes mujeres artistas decimonónicas y de inicios del siglo XX en el contexto colombiano.

García Galvis reúne evidencia cronológicamente de lo que denomina un doble reto –teórico y metodológico– al buscar comprender el proceso histórico de la formación artística en Colombia, desde 1841 hasta 1910. Así, se propone ampliar miradas históricas y contemporáneas que, *grosso modo*, han dejado al margen el papel de la mujer. La obra esclarece con rigor analítico cómo diversas fuentes (archivos, publicaciones periódicas, manuscritos) han mediado la memoria de la mujer en la historia del arte en Colombia, usualmente desde la distorsión, la brevedad o el silenciamiento, pero más recientemente desde un cuestionamiento necesario y en clave feminista. El autor presenta categorías conceptuales clave, tales como el género, la dicotomía de lo público-privado, el análisis discursivo, y los espacios de exposición y reconocimiento que tienen sus orígenes en 1841. De este modo, la introducción pronostica categorías y fuentes fundamentales en el campo, que aparecerán a lo largo del libro al justificar cánones o ausencias teóricas.

El primer capítulo se titula ‘El trasfondo educativo de la formación artística’ y paulatinamente contextualiza tres aspectos relevantes. Primero, cómo el Estado y la Iglesia marcaron de formas paralelas rutas ideológicas hacia el cumplimiento de un proyecto nacional educativo que priorizaba principios civilizadores. Segundo, el autor explora los antecedentes de lo que sería a partir de 1886 el espacio de formación especializada, la Escuela Nacional de Bellas Artes. Finalmente, resalta desde una etapa temprana la perspectiva diferencial en la que las labores manuales y de carácter doméstico, o la enseñanza de determinadas asignaturas en los colegios, dictarían de forma prominente lo que se esperaba de ellas como “guardianas del hogar y perpetuadoras de la vida” (137). Es así como en este capítulo se advierte la importancia adjudicada a “conocimientos indispensables” que, para la historiografía hegemónica en este campo, iban a ser vistas como destrezas y dotes casi milagrosos de la mano de los hombres del siglo XIX. García Galvis acierta al afirmar que las mujeres tuvieron que enfrentarse a un escenario complejo al hacer parte de prácticas artísticas, dadas las estructuras sociales establecidas.

En el segundo capítulo, el autor escribe sobre las mujeres que accedieron a experiencias artísticas. Resulta lúcido su señalamiento al inicio sobre el doble descuido de invisibilizar a la mujer en la historia del arte y de no prestarle atención detallada a las diferentes instituciones que la han formado. Es por esto que este capítulo amplía y cuestiona de excelente forma algunos puntos presentados anteriormente, como el modelo de formación considerado adecuado para la mujer desde los imaginarios rousseaunianos o cristianos, o discursos pioneros que elevan la formación de la mujer. Si bien los archivos mencionados enfatizan la educación como un pilar en la vida de las mujeres, el autor elige mostrar cómo personajes como Rufino Cuervo no se apartan de categorías tradicionales, refiriéndose a ellas como un “sexo hermoso [...] con cualidades físicas e intelectuales” (mi énfasis) (117). De todos modos, García Galvis logra de forma bastante efectiva mitigar este

detalle al proponerle a quien lee una mirada gradualmente progresista. Recalcando el rol de crítico y defensor público de la mujer como artista, el autor cita la visión poética de Rafael Pombo, quien enaltece la necesidad del desarrollo de la personalidad de la mujer, a pesar de ser una idea aún intervenida por la domesticidad. Luego, el autor sella esta tesis contundentemente con la ineludible figura decimonónica protofeminista de Emilia Pardo Bazán y su visión sobre una educación para la vida y en igualdad de condiciones: física, moral, intelectual, religiosa, social y técnica (120). Con esta antesala, el autor traza los caminos de aprendizaje y profesionalización que condujeron a las mujeres a las bellas artes. También, reitera la importancia de otros factores, tales como el apoyo de hombres artistas y líderes en la formación de las mujeres en el arte, la formación academicista y la posterior ruptura causada por el género del paisaje —predominante en la incursión de las mujeres en los procesos de formación artística. En las últimas páginas, el autor repasa brevemente cómo el nuevo milenio y el fin de las guerras dieron paso a retomar el horizonte de formación para la mujer, con la inclusión de asignaturas relacionadas con la enseñanza de las artes y los oficios, las enseñanzas artísticas en las Escuelas Normales a partir de 1903, la creación de la Academia de Señoras en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1904, y la Escuela Profesional de Artes Decorativas Industriales en 1905.

El tercer capítulo, ‘Exposiciones industriales y nacionales’, propone ver dichos espacios como centros de sociabilidad y de reconocimiento. Respalado en fuentes ampliamente citadas (tanto en el contexto colombiano, como en aquellos que respectan más a temas de género, la historiografía del campo artístico, o teoría social), el autor da muestra de un estudio exhaustivo de las exposiciones nacionales que se dieron entre 1841 y 1910, identificando 13 en total y agrupándolas en industriales con producciones artísticas (1841-1871), promocionales de las bellas artes (1873-1874), y promocionales de aprendizaje oficial de las bellas artes y de la Escuela Nacional de Bellas Artes (1886-1910). García Galvis analiza cómo en estos espacios congregaron a la comunidad que reconocía al arte como progreso, en donde mujeres y hombres aparecen no solo como artistas; también son propietarias/os, coleccionistas, aficionadas/os, artesanas/os. Un logro colosal aquí es que, ampliando ideas de secciones anteriores, el autor resalta con detalle la participación femenina a partir de números, roles, categorías pictóricas, premios, menciones honoríficas por parte de jurados y la crítica, y el posterior análisis, mucho de esto justificado en tablas resúmenes elaboradas por él mismo. Aunque ocasionalmente resulta un poco reiterativo,

su propuesta contribuye a desafiar una historiografía canónica que solo privilegió ciertas áreas o artistas. Al enunciar figuras de mujer y prácticas que permanecían ocultas en (limitados) archivos físicos, y al celebrar los espacios de encuentro como formas de continuidad en el proceso de formación en las artes, el autor anuncia la transformación del campo en relación con el rol de la mujer.

Considerando lo anterior, el último capítulo responde a la pregunta que el autor se viene planteando sobre la manera en que “se ha escrito y estructurado el relato que invisibiliza a la mujer y su papel en el campo del arte” (247). Si bien el título parece solo apuntar al caso de estudio de la pintora Margarita Holguín y Caro, dicho acercamiento le permite desplegar un análisis estructurado y meticuloso de las falencias que voces canónicas, como la de Eugenio Barney Cabrera, tuvieron al no exponer o al pormenorizar las obras de mujeres como Holguín, Feliciano Torres o Cecilia Porras. Tomando referencias pertinentes de contextos chilenos, argentinos o mexicanos, el autor no es tímido en criticar cómo los márgenes del género y de lo público-privado desdibujaron a mujeres artistas en el contexto colombiano. Por fortuna, su misión es exitosa al cerrar tanto el capítulo como el libro, enmarcando sus ideas en bibliografías del siglo XX que igualmente rechazan discursos draconianos. El autor acentúa la trayectoria y obra de Holguín (como puede apreciarse en el capítulo y en los anexos), además de considerar otras artistas decimonónicas y de inicios de siglo que han sido mencionadas por voces líderes en la historiografía del arte.

A pesar de un leve sinsabor —más de corte práctico que de contenido, como encontrar tablas o ilustraciones lejos del texto que las señalan para su mejor comprensión — la sensación final es reconfortante y altamente satisfactoria. Por un lado, lo que el autor promete, lo entrega. Por otro, muy importante, García Galvis se toma el tiempo de enunciar a cada una de las mujeres artistas que encuentra en su investigación (al menos 100 nombres aparecen a lo largo del texto), independientemente del rol adscrito en cada fuente. El autor es sutil para hacerle mención a la gran labor que hace con su contribución, pues indudablemente hace parte de la generación reciente y disruptiva que trasciende el canon. El debate que plantea le da un lugar relevante a cada mujer, categoría y manifestación. Y aunque quedan asuntos por resolver, su libro se convierte en una plataforma clave de enunciación al hacer parte de redireccionamientos decisivos, tanto en lo artístico como en lo historiográfico. Es así como García Galvis logra una reinterpretación convincente de la figura de la mujer y su relación con el arte en Colombia.