

# La formación machista en la academia artística: linajes paternos, estereotipos y negaciones académicas

José Germán Toloza Hernández<sup>1</sup>

**Resumen:** La enseñanza del dibujo de la figura femenina en las academias de arte estuvo y sigue estando, en muchas de ellas, fundamentado en la visión patriarcal que dispone a la mujer reclinada o sentada sobre una superficie, como un objeto para ser mirado, medido y copiado. Acompañando ese componente básico del hacer, la fundamentación de la historia y la teoría del arte han estado basados en una visión de linaje paterno cuya referencia son los grandes genios varones de la historia del arte y de la filosofía estética. El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la forma en que se ha instaurado un modelo machista en la formación artística, que incluso podría ocurrir en otras áreas de conocimiento. También tiene el propósito de invitar a pensar metodologías con respecto a las aproximaciones al cuerpo y a la mujer como sujeto, indagando en profundidad su posibilidad o no de participar activamente en la historia del arte y en la academia. Revisamos algunos autores de primera línea que han asumido el tema, los hemos asimilado a experiencias cercanas en algunas academias de arte y planteamos una reflexión para la formación artística.

**Palabras clave:** arte, academia, enseñanza, machismo, estereotipo, linaje paterno.

---

<sup>1</sup> Docente y artista plástico. Doctorando en Arte: producción e investigación, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España. Programa de Artes Plásticas, Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia [IPRED] y Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia. [jgtoloza@uis.edu.co](mailto:jgtoloza@uis.edu.co)

**Forma de citar:** Toloza Hernández, J.G. (2019). La formación machista en la academia artística: linajes paternos, estereotipos y negaciones académicas. *Revista Docencia Universitaria*, 20(1), 33-53

# The machista formation in the art academy: paternal lineages, stereotypes and academic negations

José Germán Toloza Hernández<sup>1</sup>

**Abstract:** The teaching of the female's drawing figure in art academies was and still is, in many of them, based on the patriarchal vision that provides the woman reclining or sitting on a surface, as an object to be looked at, measured and copied. Along with this basic component of doing, the foundation of history and the theory of art have been based on a vision of paternal lineage whose reference is the great male geniuses of art history and aesthetic philosophy. The aim of this article is to reflect on the way in which a macho model has been implemented in artistic training, which could even occur in other areas of knowledge. It also has the purpose of inviting to think methodologies with respect to the approaches to the body and to the woman as subject, deeply exploring its possibility or not to participate actively in art history and academia. We review some first line authors who have taken up the subject, we have assimilated them to close experiences in some art academies and we propose a reflection for artistic formation.

**Key words:** art, academia, teaching, sexism, stereotype, paternal lineage.

---

<sup>1</sup>Docente y artista plástico. Doctorando en Arte: producción e investigación, Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes, Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, España. Programa de Artes Plásticas, Instituto de Proyección Regional y Educación a Distancia [IPRED] y Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga, Colombia. [jgtoloza@uis.edu.co](mailto:jgtoloza@uis.edu.co)

## Introducción

Enseñar es tanto ubicarse uno mismo, como ser ubicado por los alumnos en una posición de “conocimiento y autoridad”. Sin tomar en cuenta la edad o el grado de conocimiento o autoridad personal, el papel del “maestro” confiere poder. A este poder le sigue el abuso. Algunos de los abusos de autoridad con que me enfrenté como estudiante de arte y que he visto y he oído perpetuados hasta el día de hoy pueden agruparse bajo la categoría de abusos de género; tanto por participar de improntas genéricas como por tener participantes y narrativas genéricas. (Schor, 2007a)

En la formación artística profesional, casi de manera general, en los talleres de dibujo artístico y anatómico, pintura del cuerpo y en los modelados del cuerpo, las prácticas se han desarrollado primero utilizando bustos de escayola y una vez se adquiere cierto dominio, modelos vivos, femeninos y masculinos, pero con especial preferencia por el femenino, casi siempre siguiendo la misma metodología. En mi memoria como estudiante de Bellas Artes, tengo presente que las modelos permanecían por largos periodos de tiempo (hasta cuatro horas), reclinadas la mayoría de las veces, sentadas y algunas veces de pie haciendo *contraposto*, intentando seguir patrones de poses inspiradas en cuadros de desnudos de los “grandes maestros” de la historia del arte. Los alumnos observábamos, medíamos y traducíamos a los soportes bi- o tridimensionales lo que veíamos, y en los resultados se nos evaluaba la capacidad de controlar el encuadre, la proporción,

la composición, la valoración de la línea y la expresión personal, entre otras cosas. Esta metodología, sin duda, a lo largo de décadas, contribuyó a fomentar una visión objetualista de la mujer, cuya práctica replica la visión patriarcal de las pinturas renacentistas, según la cual las modelos que encarnan a las Venus están echadas o reclinadas de forma complaciente para ser miradas por un espectador masculino. John Berger lo dice así: “Se ha supuesto que el espectador ideal es siempre el varón y la imagen de la mujer ha sido designada para adularlo” (Berger, 2008).

De manera simultánea, en las clases de teoría e historia del arte, e incluso en los procesos de dirección de tesis, se empleaba un modo de referenciar artistas y conceptos de quiebre, desde la perspectiva del linaje paterno. Por ejemplo, la reverencia que se expresa en las clases citando permanentemente a aquellos que Mira Schor llama los megapadres, como Marcel Duchamp, Andy Warhol y Joseph Beuys. Esta línea de conducta docente se vuelve normal, lo que oculta el trabajo de muchas mujeres artistas, sosteniendo un sistema machista de reconocimiento de la historia del arte desde la formación básica y perpetuándolo de manera, a veces, inconsciente. En este sentido, es importante recordar la salvedad que Mira Schor hace al reflexionar sobre el linaje paterno:

Los artistas en activo hoy día, particularmente aquellos que a partir de 1970 entraron en la edad madura, pertenecen a la primera generación

que puede reclamar el linaje artístico materno, además del linaje paterno que ha de darse por sentado dentro de una cultura patriarcal. En las dos últimas décadas han visto emerger la investigación sistemática y el análisis crítico del trabajo de artistas mujeres... (Schor, 2007b)

Con esta reflexión sobre la docencia artística esperamos contribuir a expandir la visión sobre este problema, revisando algunos aspectos de la historia del arte que han contribuido a fortalecer esa visión machista en la docencia, replicada generación tras generación. Por ejemplo, es importante recordar la importancia que tuvo sir Clark Kennet, cuya tesis del desnudo femenino como arte ideal se perpetuó por décadas, revisar la restricción de las mujeres en la academia artística europea de los siglos XVIII y XIX y tener presentes algunos ejemplos de ocultamiento histórico de mujeres artistas, como Artemisia Gentileschi, revelado por escritoras como Griselda Pollock, o los estudios que la misma Pollock hace sobre los espacios de la femineidad en artistas como Berthe Morisot y Mary Cassatt. También se revisará brevemente la experiencia propia en la práctica como estudiante y como profesor.

Con este artículo se espera aportar a la reflexión sobre la obligación de los docentes, artistas e investigadores de atrevernos a discutir los procesos históricos y los arraigos a los que obedecen las metodologías tradicionales, para plantearnos nuevos horizontes que respondan de manera efectiva y

consecuente con las problemáticas actuales. Por ejemplo, que las reflexiones feministas sobre las nuevas formas de visitar la historia y comprender desde el presente las desigualdades de género y las violencias no queden en vano, sino que tengan eco en las academias para reorientar la formación del alumnado.

El artículo invita, a partir de las referencias y experiencias de la práctica, a revisar si las academias se plantean realmente estos problemas, y si no se hace, intentarlo, para entrar a formar parte del debate de manera activa a través de una docencia renovada. Los programas educativos institucionales cimentados por décadas en arrogantes y colonialistas planes de estudio erigidos monolíticamente en las grandes universidades del Estado pueden ser permeados por otros enfoques que incluyan las discusiones que están sobre la mesa en el discurso contemporáneo. Esto, necesariamente, debe tener en cuenta los estudios feministas, en los cuales podemos atar cabos y comprender que forman parte de un todo estructurado en la sociedad que involucra políticas de Estado, educación, cultura y religión.

### **El linaje paterno**

El linaje paterno hace alusión a una línea filial que sigue y da continuidad a cada persona en relación con su padre, de manera que se puede construir un árbol genealógico que da cuenta de la relación ascendente y descendente de varones. En el campo de las artes plásticas y visuales y la historia del

arte, hace referencia a la tendencia de enseñar y aprender desde una visión de legitimación y referencia exclusivamente desde los grandes maestros, tanto en la práctica como en la historia y la teoría, ignorando o excluyendo las referencias de mujeres que han producido en los mismos campos.

El tema del linaje paterno cobra interés para mí, tras descubrir tres referencias puntuales que detonaron mi asombro al asociar el tema en el plano de la experiencia propia sobre la manera como nos formamos en la academia y cómo hemos transmitido a los estudiantes, durante tantos años, sin asumir críticamente el asunto. Esos tres referentes son Patricia Mayayo (2015), quien en el capítulo “En busca de la mujer artista” aborda temas como “genio y masculinidad” y “genealogías femeninas”, aunque este interés atraviesa los demás capítulos del libro *Historias de mujeres, historias del arte*; Griselda Pollock, (2007a) en su artículo “Modernidad y Espacios de Femenidad”, quien reflexiona sobre la forma en que construimos la idea de la mujer artista en el impresionismo, en relación con el concepto de la modernidad, frente a los espacios, la ciudad, los roles y los artistas varones de este periodo. Por último, “Linaje paterno”, un artículo definitivo de la artista y escritora norteamericana Mira Schor (2007b), quien, desde la perspectiva de la enseñanza, la práctica artística, la publicación de catálogos y tesis y el mercado del arte, ofrece una visión canónica, con los ojos puestos solamente en los artistas varones –a los



Figura 1. *El té de las cinco*, Mary Cassatt (1880).  
Fuente: <https://www.mfa.org/collections/object/the-tea-32829>

que llama megapadres–, los críticos, los historiadores y los filósofos.

En el periodo que nos correspondió la formación de pregrado (1986-1991), la historia del arte del Renacimiento y el Barroco estuvo ilustrada por casi los mismos nombres de artistas que aparecen hoy en Google cuando digitamos *artistas del renacimiento*: Giotto, Miguel Ángel, Rafael, Donatello, Brunelleschi, Tiziano, Jan Van Eyck, El Bosco, Massaccio, Fra Angélico, Tintoretto, Ghiberti, Bellini, Veronés, Cranach el viejo, Correggio, Filippo Lippi, Cellini, Ucello, Giorgionne, Leonardo y Boticelli, entre otros, de cuyas obras se proyectaban diapositivas en las clases teóricas. Hoy día en Google aparece la retratista italiana Sofonisba Anguisola (1535-1625) quien, aunque gozó de gran prestigio en vida, dada la calidad en la elaboración de autorretratos, retratos de familia y de soberanos, no fue una referencia frecuente en los cursos de historia, por lo menos en mi formación, incluso en otras academias.



Figura 2. *A bar at the Follies-Bergere*, Edouard Manet (1882).

Fuente: <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies->

Del Barroco nos asombrábamos con Rembrandt, Rubens, Velázquez, Bernini, Vermeer, Van Eyck, Poussin, Carracci, Zurbarán, Reni, G. Tiepolo, La Tour, F. Hals, entre otros, todos hombres. Pero en aquellos años no aparecía Artemisia Gentileschi, a quien conocimos luego por alguna película en VHS que circuló entonces y que nos generó una asombrada pregunta: ¿Cómo, había una mujer tan buena en la pintura?!

En el capítulo del Rococó aparecían Fragonard, Wateau, Boucher, Goya, G. Tiepolo, Gainsborough, pero no figuraba mucho la exquisitez de los retratos de Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun o las escenas de Constance Marie Charpentier (clasificada como neoclásica o como romántica), la calidad de cuyas obras era evaluada en el contexto europeo con prejuicios de género, leyendo en ellas un carácter o una sensibilidad femenina, considerada menor (Mayayo, 2015).



Figura 3. *Susana y los viejos*, Artemisia Gentileschi, (1610). Fuente: <https://historia-arte.com/obras/susana-y-los-viejos-de-artemisia-gentileschi>

Respecto a Gentileschi, su obra y su relato cobran fuerza en los estudios feministas, sobre todo su pintura *Susana y los viejos* (1610), en la cual, a diferencia de las versiones de otros artistas, Susana se niega al acoso sexual de los viejos jueces, negativa por la que fue acusada por adulterio. Esta pintura fue espejo adelantado de su propia biografía como víctima de violencia sexual, ya que Gentileschi fue violada en 1611 por Agostino Tassi. El caso fue a juicio y Tassi fue encarcelado, pero la artista tuvo que sufrir y soportar los alegatos del proceso que ponían en duda su castidad.



Figura 4. Autorretrato en sombrero de paja, Marie Louise Vigée Lebrun (1782).  
Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/elisabeth-louise-vigee-le-brun-self-portrait-in-a-straw-hat>

Para los periodos del neoclásico, romanticismo, realismo, prerrafaelismo e impresionismo, referenciamos a Ingres, Bouguereau, Louis David, Mengs, Gericault, Courbet, Corot, Friedrich, Blake, Delacroix, Constable, Turner, Fuseli, Rossetti, Millet, Millais, Rodin, Renoir, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Gauguin, Van Gogh, Lautrec, Sisley, Sorolla y Cezanne, entre otros, y de una manera muy tímida aparecieron apenas mencionadas las artistas impresionistas Mary Cassat y Berthe Morisot, y luego el rollo denotado como *trágico-romántico* de Camille Claudel, opacada por la figura protagónica de su pareja, el escultor Rodin. Sobre Cassat

y Morisot, Griselda Pollock (2007a) – en el artículo “Modernidad y espacios para la femineidad”– analiza las diferencias entre perspectivas, lugares, roles y temas utilizados en sus pinturas (interiores de la casa, balcones, jardines privados, mujeres leyendo o tomando el té, madres con sus niños, damas mirando desde el balcón, etc.) que contrastan con las pinturas de sus contemporáneos hombres, quienes, a diferencia de ellas, tuvieron otras posibilidades y privilegios de habitar los lugares públicos en la ciudad, y por tanto el privilegio de sus miradas voyeur ante ciertas narrativas restringidas a las mujeres (bares, burdeles, bulevares y rincones de la ciudad, las bañistas en el río Sena, las prostitutas en el Moulin Rouge, etc.).

En las vanguardias artísticas posteriores el legado masculino es enorme: Braque, Gris, Picasso, R. Delaunay, Boccioni, Balla, Severini, Morandi, Dalí, Miró, Arp, Man Ray, Kokoschka, Otto Dix, Grosz, Heckel, Freud, Soutine, Appel, Munch, Nolde, Ensor, Klee, Klimt, Kirchner, Schiele, F. Marc, Chagall, Mondrian, Van Doesburg, Léger, Malevich, Moore, Bacon, Tápies, De Kooning, Rotko, Pollock, Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Hockney, Hamilton, J. Johns, Oldenburg, Wesselman, A. Jones, De Maria, Judd, E. Kelly, F. Stella, Le Witt, Andre, Flavin, Smithson, Long, Heizer, Kaprow, Vostell, Paik, Viola, entre muchos otros. Y esto, pasando por alto algunos ismos.

Cito bastantes nombres a propósito para captar la dimensión real del asunto, pues la cuestión de número y de género es abismal, y es difícil subrayar los poquitos nombres de mujeres a que se hacía referencia, sin el mismo ahínco, respecto al significado de sus decisivos aportes en las transformaciones de los movimientos vanguardistas. Las mujeres artistas que aparecían tímidamente en las clases de historia del arte en la modernidad eran Kate Kollwitz, Paula Monderson, Sonia Delaunay, y, ya con mayor impacto, Eva Hesse, Ana Mendieta, Rebecca Horn, y por supuesto Frida Kahlo, quien aparecía con notoriedad de chica rara, entre mujer víctima y resignada por su amor a Diego, y también por lo extraño de su surrealismo clínico y autobiográfico.

De hecho, es fundamental recalcar que, en el momento de abordar los artistas considerados nodos de cambio en el arte contemporáneo, los nombres se reducen a tres: Marcel Duchamp, Andy Warhol y Joseph Beuys. Ellos son los artistas que Mira Schor (2007a) define como los megapadres, considerados como la claves para comprender los quiebres conceptuales que dan lugar al auge del *ready made*, la *serialización* y el consumo masivo de la imagen en el pop art, el poder curativo y la función social del arte a partir del pensamiento chamánico de Beuys. Mira Schor (2007a) apunta también a la poesía, el teatro, la filosofía estética y la teoría psicoanalítica en el arte, que se sustenta solo en hombres: Baudelaire, Benjamin, Brecht, Beckett, Bartes,

Baudrillard, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Michael Foucault y Jacques Lacan. Como mero ejercicio podemos ampliar el horizonte y preguntarnos si la herencia de los linajes paternos aplica también a otras disciplinas científicas y humanísticas.

Después de listar a tantos artistas hombres frente al reducido número de artistas mujeres en la franja comprendida entre el Renacimiento y las vanguardias artísticas (con el arte contemporáneo cambia la situación), y omitiendo incluso muchos movimientos modernos, puede surgir en algún lector que a vuelo de pájaro conozca la constelación de artistas que compone la historia del arte, una pregunta que en apariencia podría echar abajo la reflexión de este artículo: “¿Pero qué culpa tiene la historia del arte, si es lo que hay, si hay tantos buenos artistas hombres y no aparecen tantas buenas mujeres artistas?”. Esta inquietud se la plantea Linda Nochlin (2007) en un artículo que se ha vuelto icónico en los estudios feministas, y la desarrolla de la siguiente manera:

Examinemos, por ejemplo, las implicaciones de ese asunto eterno (se puede, por supuesto, sustituir casi cualquier campo de la actividad humana con cambios adecuados en la paráfrasis): “¿Bien, si las mujeres realmente son iguales a los hombres, entonces por qué nunca han existido grandes artistas mujeres (o compositoras o matemáticas o filósofas, o tan pocas)?” [...] La pregunta clama reprochando desde el fondo de la

mayoría de las discusiones en torno a la llamada cuestión de las mujeres. Sin embargo, al igual que tantas otras cuestiones relacionadas con la “controversia” feminista, esta falsifica la naturaleza del asunto, al tiempo que, insidiosamente, ofrece su propia respuesta: “No han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza”. (pp. 17-43)

Lo que plantea Nochlin es que no se trata de responder a la pregunta tal cual se plantea, porque, como ella dice, sería tragarse el anzuelo tratando de redescubrir y rehabilitar algunas mujeres artistas olvidadas (como yo mismo lo acabo de hacer, a propósito, con Gentileschi, Vigée-Lebrun, Claudel, entre otras). Hacerlo, según Nochlin, refuerza las implicaciones negativas, y tampoco se trata de definir un estilo femenino distintivo en las obras de artistas mujeres, ni en lo formal ni en lo expresivo. Nochlin afirma que, de hecho, no han existido grandes mujeres artistas, pues es imposible no darse cuenta de que no existen los equivalentes femeninos de grandes artistas hombres como Rembrandt o Picasso.

Lo que realmente se oculta tras la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es una serie de problemas encubiertos que se disfrazan con la expresión facilista y conformista de que hay un “problema de la mujer” (Nochlin, 2007) al igual que sucede con el “problema de la gente de color” o el “problema de la pobreza”, (Nochlin,

2007), que de fondo tienen una enorme responsabilidad, y es “la forma como el empoderamiento y la manipulación masculina han controlado la educación y las instituciones para preservar su statu quo en la sociedad” (Nochlin, 2007).

Para concluir la referencia de Linda Nochlin, la invitación que hace para asumir responsablemente la pregunta es reconocer causas en ciertos asuntos claves, como son el manejo de las instituciones de educación artística en la historia, la naturaleza de los conceptos normalizados como el del genio varón, los estereotipos “y la naturaleza de las sociedades en que se produce el arte capitalista, patriarcal y sexista” (Pollock, 2007b).

Desde esa perspectiva, desarrollaremos brevemente algunos de aspectos que se entrelazan unos a otros.

### **Las mujeres y su acceso a la academia europea**

El control patriarcal en las academias de arte en Europa inhibió el acceso de las mujeres a las clases de dibujo del cuerpo del natural, destinado en exclusiva para los estudiantes varones. Este es uno de los argumentos analizados por Nochlin, quien señala que hasta finales del siglo XIX, para el entrenamiento de cualquier joven artista, si aspiraba a realizar obras preponderantes en el género de la pintura histórica —que era la más alta de las categorías— era fundamental dibujar la figura humana del natural. En las academias

gubernamentales se practicaba solo con desnudos masculinos, y el dibujo de la figura femenina se daba solamente en las academias privadas o en estudios privados de artistas. En las academias públicas solo se permitieron las clases con dibujo femenino del natural hasta después de 1850. De todas formas, la práctica del dibujo del cuerpo del natural estaba completamente restringido a las mujeres y solo se les permitió hasta 1893, en la Royal Academy de Londres, pero con los modelos parcialmente cubiertos (Nochlin, 2007).

Tanto Nochlin (2007, p. 30) como Mayayo (2015, p. 24) se refieren a una obra de Zoffany que retrata a los miembros de la Academia, porque ilustra el tabú de la indecencia de enfrentar a una mujer vestida con un hombre desnudo. Más revelador aún es el hecho de no retratar a dos de las fundadoras de la Academia Real, Angélica Kauffman y Mary Moser, quienes aparecen apenas como una referencia a través de los retratos que se pueden ver en la parte



Figura 5. *Los académicos de la Real Academia*, Johan Zoffany (1772). Fuente: <https://www.pinterest.eu/royal-society-puts-its-historical-archive-online-daily.html>

superior derecha del cuadro. Al respecto, Mayayo (2015) afirma que se les niega como productoras de obras de arte para aceptarlas como objetos artísticos al mismo nivel de los bustos de yeso que sostienen los anaqueles.

Patricia Mayayo aclara que la actitud de las academias hacia las mujeres no fue homogénea, porque si bien durante los siglos XVII y XVIII eran aceptadas en algunas, en otras no se les permitía acceder a las clases de dibujo del desnudo, dar clases ni aspirar a premios. Subraya que en principio la Royale Academie de París mantuvo una política abierta a las mujeres por mandato de Luis XIV, quien defendió que la academia debía recibir a todo artista con talento, independiente del género, pero posteriormente la academia se pronunció en contra de este dictamen (Mayayo, 2015).

Esta marca de negación ha repercutido a través del tiempo y ha permeado distintos ámbitos geográficos, hasta llegar, por ejemplo, a las academias latinoamericanas. Como anécdota contaré que, durante los primeros niveles de estudio, a finales de los ochenta, oí a dos maestros y un estudiante recomendando, en un tono pretendidamente gracioso, que las estudiantes mujeres pensarán mejor antes de seguir matriculando, porque quizás les iba mejor quedarse en casa criando a sus hijos y atendiendo a sus maridos. De hecho, en Colombia también se restringió el acceso de las mujeres a la formación en las academias, a modo de espejo de la cultura europea en una cultura mojígata, hipócrita y machista, asunto que bien

podría examinarse en un artículo futuro, por lo cual no lo abordaré aquí.

En la actualidad, el panorama es totalmente distinto y la participación de las mujeres en las academias ni se discute y es tan alta que, incluso, la población femenina supera muchas veces en porcentaje a la población masculina de estudiantes. Desde la práctica artística profesional en el panorama nacional vemos que, desde los ochenta y con especial énfasis en los noventa, las mujeres ponen un nivel tan alto que podemos afirmar que a ellas corresponde el mayor grupo de personalidades protagónicas en la actualidad, proyectándose también en el escenario internacional: María Teresa Hincapié, Beatriz González, Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso, Ana Mercedes Hoyos, María José Arjona, María Isabel Rueda, Nadia Granados, Gloria Posada, entre muchas otras.

Pero si bien el acceso al estudio de las artes y el reconocimiento del sobresaliente aporte femenino a la escena del arte han cambiado rotundamente, en el mercado del arte persisten grandes desigualdades en la valoración de las obras hechas por artistas mujeres frente a las de artistas hombres; lo mismo sucede en relación con las preferencias de circulación. Importante ha sido el señalamiento hecho de las Guerrilla Girls (1989a): “¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Metropolitan?” (haciendo referencia al Museo Metropolitano de Nueva York, pero, por supuesto, señalando a todos

los museos del mundo). A esta pregunta añaden datos relevantes: menos del 5% de los artistas en las secciones de arte del museo son mujeres, mientras el 85% de los desnudos en las obras son de mujeres. En otro póster, también de 1989, las Guerrilla Girls preguntan: “Cuando el racismo y el sexismo ya no estén de moda, ¿cuánto valdrá tu colección de arte?”, y añaden, en la misma pieza, que con el supercosto de una sola obra del artista blanco Jasper Johns, 17,7 millones de dólares, podría comprarse al menos una obra de 67 mujeres artistas de color, cuyos nombres enlistan en el cuerpo del cartel (Guerrilla Girls, 1989b).

### **La importación del modelo de representación neoclásico**

Las academias de arte en América Latina fueron fundadas siguiendo los objetivos y prácticas de las academias europeas; la primera fue la Academia Imperial de Bellas Artes en Río de Janeiro, en 1826; siguen otras como El Centro, de la Gran Colombia de Bolívar en Venezuela en 1826-1830; la Escuela Nacional de Bellas Artes en Colombia, fundada en 1886; el Instituto Paraguayo y luego Academia de Arte, en 1895; la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes de Perú, en 1918, entre otras. Nótese que mientras que la academia de Venezuela se funda en plena efervescencia de la independencia, la de Perú debe esperar hasta bien entradas las vanguardias artísticas europeas. Según Dawn Ades

(1989), los fundadores de las academias artísticas en América coincidían con las ideas del primer presidente de la Royal Academy de Londres, sir Joshua Reynolds, para quien estas academias “eran lo apropiado para la dignidad de una nación grande, culta, educada y comercial”. Asimismo, las academias compartían las ideas de Reynolds sobre la tradición clásica, y, en consecuencia, reforzaron la dependencia de Europa de varias generaciones de artistas.

El hoy Programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional (UN), considerado un modelo para otros programas en Colombia, nace con una filosofía similar, la de construirse sobre la idea de apoyar el nacimiento de una nación moderna, además con el fondo de haberse liberado recientemente de España. En su reseña histórica en el proyecto educativo de programa (PEP), la UN señala que “esta institución tuvo un carácter progresista y a la vez conservador, [...] de un lado surge como un proyecto civilizatorio que marca muy estrictamente su profesión liberal, [...] y, por otra parte, responde al gusto y a la imagen deseada de las élites criollas” (UN).

Volviendo a Inglaterra, en 1769, sir Joshua Reynolds expone a sus estudiantes de la Royal Academy los objetivos y principios de la academia; algunos de ellos son:

La debida formación del estudiante estribaba en copiar los grandes ejemplos del arte del pasado

(escultura antigua y los maestros como Rafael); y en dibujar del natural; debía seguir un ideal de belleza fundado en los rasgos generales más que en los particulares, y debía esforzarse en pos del efecto de “noble simplicidad y serena grandiosidad”. La pintura histórica era la más alta en jerarquía artística, por encima del paisaje y el retrato, y sus temas debían elevar el espíritu y ser en la medida de lo posible de interés universal: “los grandes acontecimientos de los mitos y la historia griega y romanos..., los temas esenciales de la historia bíblica” (Ades, 1989).

A modo de reflexión desde la experiencia propia, valga recalcar que, tras cursar cinco semestres en el ciclo de fundamentación en el Programa de Bellas Artes, mirando y copiando la figura femenina, al entrar en la fase de experimentación, y más aún después de la graduación, fue desconcertante ver la realidad de las prácticas artísticas respecto a los modos de hacer en los años noventa, caracterizada por la excitación frente a las grandes instalaciones, el *performance* y las videoinstalaciones. Esto planteó una contradicción en relación con algunas metodologías anacrónicas, cimentadas en el modelo neoclásico, frente a una realidad que esgrimía otras prácticas en las que era común trabajar con círculos de tierra y piedra a la manera del *land art*, reescenificaciones del discurso indigenista, cartones y otros desechos de la calle, y en los casos más sofisticados, con grandes instalaciones que requerían espacios estilo hangar o polígonos, y objetos a gran escala ingenieril. Este

hecho fue calificado por el crítico de arte colombiano José Hernán Aguilar como el síndrome de Godzilla en los Salones Nacionales, refiriéndose a obras saloneras, gigantescas y vacías, esgrima con machete (Junca, 2005). Igualmente, llegó el auge de la fotografía autobiográfica y urbana, entre otros lenguajes; la escultura de pequeños formatos, como el del desbordamiento de juguetes y ositos de peluche en las galerías, ocupadas en temas como los productos de la cultura popular, generando tensiones entre la artesanía y el arte culto; también aparecieron las hibridaciones culturales, entre otras tendencias.

Las prácticas tradicionales de la docencia, cuando se asumen como grandes y respetables herencias a partir de procesos colonialistas naturalizados en el orden cotidiano y no se debaten, se enquistan en la conciencia, como zonas de confort o preconceptos normalizados que tarde o temprano generan malestar al verse desenfocados respecto del contexto de los modos de hacer en espacios regulares de circulación del arte.

En los años ochenta y principios de los noventa, nos formamos en las clases de dibujo bajo el mismo modelo de representación neoclásico: después de haber dibujado a partir de figuras de yeso (cabezas grecorromanas y reproducciones de esculturas griegas, como la Venus de Milo), se dibujaban modelos masculinos y femeninos

vivos, tendidos sobre una colchoneta para que los estudiantes pudiéramos reproducirlos de la mejor manera en pliegos de papel de estraza (papel madera o *craft*). Luego, en niveles avanzados, se haría lo mismo en las clases de pintura y modelado del cuerpo. Era más frecuente el uso de modelos femeninos, y era casi una manía poner a la modelo en poses estereotipadas, como la Venus de Urbino de Tiziano, o a la Venus del espejo de Velásquez, y contemplarla por horas, preocupados por medir bien el encuadre, los ejes de movimiento y la geometrización de las formas anatómicas. En contraste, no nos preocupaba mucho la persona que estaba allí posando, que temblaba por el frío bogotano de la mañana y cuya piel empezaba a amarrotarse; menos interesaban las implicaciones de género y los estereotipos a los que estábamos contribuyendo, porque en aquel entonces esos temas no se asumían.

La mayoría de los profesores de esa época replicaban las metodologías inspiradas en la visión neoclásica de la figura femenina en el arte. Años después, muchos de aquellos alumnos estaríamos replicando las mismas metodologías, ahora como los nuevos profesores de arte en las diferentes ciudades o provincias.

Cuando fui a Londres a cursar la maestría, entre 1994 y 1995, en los talleres básicos de dibujo se seguía una metodología muy similar para la representación de la figura femenina. Al retornar a Bogotá en 1996 y trabajar como

profesor, también en los ciclos básicos el dibujo del cuerpo se enseñaba siguiendo los mismos parámetros. Luego, como profesor en otra universidad pública en Bucaramanga, entre 1999 y 2015, pude constatar que los planes de las asignaturas mantenían un modelo asimilado a la tradición del Programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, institución en la que se había inspirado el plan de estudios.

¿Vale la pena preguntarnos qué es lo que en realidad se ha esperado tan insistentemente de este modelo de formación? ¿O hay temores para abandonar los esquemas fundados en el superpoder legitimador que expandió la tradición europea por todo el mundo? Los elementos comunes que pueden aparecer en los contenidos de las asignaturas, en una u otra academia de arte, regularmente se refieren a la comprensión de cualidades analíticas y casi científicas del cuerpo humano para un desarrollo creativo del dibujo. Ello se plantea estudiando los diferentes componentes, asimilando las formas externas con la función, desde las relaciones de estructura, articulación, proporciones, reposo, movimiento, diferenciaciones biológicas y de forma entre los géneros y las edades, expresiones del rostro, etc. Regularmente, todo esto estaba dirigido a comprender y expresar plásticamente y con intencionalidad artística el cuerpo humano. Suena natural dentro de un proceso metódico, sistemático y por etapas, desde una lógica científica de comprensión de forma y función,

para poder luego decidir libremente exageraciones o simplificaciones en el encuentro con la expresión, ayudado por la valoración de la línea, la mancha, el gesto y las particularidades de una línea segura, nerviosa, agresiva o sutil. “Hallar su propio lenguaje” era la frase de cajón. En este contexto, para responder a las anteriores preguntas es importante desprenderse, adquirir autonomía y cuestionarse sobre el significado real de dibujar bien, y junto a eso, lo esencial de pensar bien; cuál es nuestro rol en la investigación artística y cuál es la actitud frente a los problemas; para qué se usa el artefacto o la acción artística; cuál es su destino. Permeado en el método neoclásico del dibujo de la figura humana está inoculado el sentido patriarcal para ver lo bello, lo que puede ser y no ser respecto a la mujer en la cultura. En otras palabras, las representaciones de la mujer en el arte renacentista, neoclásico o victoriano, entre otros, no significan que el arte haya caído en alguna trampa, sino que en realidad traducen la proyección meditada, mediada y programática de un pensamiento burgués capitalista y manipulador con respecto a la mujer.

Esto supone una visión universalista del arte que niega y abole las particularidades, lo que alerta sobre la necesidad de las epistemologías posmodernas para incluir la diversidad de las parcialidades, un conocimiento situado, ubicado en lugares específicos, únicos e invisibilizados, en términos de la teoría de Haraway (1988).



Figura 6. *Salomé*, Ella Perris Pell (1890).

Fuente: <https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/6209>

### La permeabilidad a los estereotipos femeninos y las rupturas

La enseñanza artística ha estado permeada por los estereotipos femeninos que desde tiempos inmemoriales han resistido y se han instalado muy profundamente en el imaginario, gracias a que han permanecido, de alguna manera, resguardados y transmitidos por el aura de respeto tanto de lo sacro como de lo culto que infunden la religión, la mitología, el arte y la literatura. Por lo tanto, figuras de mujeres buenas, malas y heroicas, como Eva, Lilith, Judith, Salomé, las Venus, las Gorgonas, entre otras, recorrieron los relatos instaurados en las artes plásticas, de manera que al

aprender historia del arte estos mismos estereotipos eran replicados sin ningún reparo en las prácticas de las nuevas generaciones.

Más allá de esas figuras bíblicas y mitológicas, surgieron estereotipos sobre las mujeres que se alojaron exitosamente entre las damas del siglo XIX, en las hermanas, madres, hijas, amantes en Europa y, sobre todo, en la Inglaterra victoriana, profundamente relacionados con un modelo de belleza propio de la mujer sumisa, pura y además inerte. Es relevante recordar cómo se incubaron estos estereotipos que afectarán por mucho tiempo no solo el cotidiano sino también la literatura, en diversos contextos como en Latinoamérica, que vienen de aquella Inglaterra victoriana. La idea de las monjas domésticas, rosas místicas, vírgenes entronadas, el culto a la invalidez de la mujer, mujeres de tez blanca y tan débiles y entregadas que parecen muertas, los fetiches del sueño y mujeres colapsadas. Estos estereotipos –que son desarrollados en contexto por Bram Dijkstra en su libro *Ídolos de la perversidad*– se enraizarán por mucho tiempo en las narrativas de las damas de amores imposibles, que se mueren de amor en las nuevas colonias americanas como ecos tardíos del drama de Ophelia.

Algunos de esos estereotipos se han transformado y renovado en figuras contemporáneas del cine, la televisión y la publicidad, manteniendo las poses de las Venus dormidas u ofrecidas al espectador, ahora sobre sofisticados

sofás, el piso de una mansión o en playas idílicas con una cerveza en la mano; o como Liliths perversas con serpientes alrededor de sus cuerpos desnudos (dos sensacionales ejemplos son las fotografías de Rachel Weisz por James White<sup>1</sup>, y la de Natasha Kinsky por Richard Avedon<sup>2</sup>), o modernas Salomé sometiendo a los hombres con sus atributos de bellezas fatales, con el aroma del nuevo perfume y el tacón puntiagudo de su zapatilla sobre su cuello.

De otra parte, la forma de disponer el desnudo femenino en el arte se normaliza también en los procesos de aprendizaje, de manera que en plenos siglos XX y XXI las modelos han sido y quizás siguen siendo mujeres reclinadas para ser miradas y copiadas con los genes estéticos de la vieja usanza, como ideal de belleza.

Pero claro, es que los alumnos de la academia contemporánea, en bellas artes, diseño gráfico, publicidad y mercadeo, entre otras, siguen aprendiendo con los grandes maestros del Renacimiento y el Barroco como referentes, incluso con figuras más cercanas. Las Venus echadas renacentistas y las Venus *verticordias* pletóricas de flores seguirán siendo simbologías efectivas para proyectar

imágenes de mujeres entregadas, analogías del amor, la belleza fértil de las flores y la evocación del placer que se quiere poseer con la mirada.

Ahora bien, es necesario matizar que no todos los procesos de formación se dan en la academia, sino que se da una autoformación pasiva, asimilativa, a partir de los medios de comunicación, donde se privilegia el espectáculo de la imagen femenina. En ese escenario se degrada y humilla a la mujer en aras de las representaciones que apuestan por perpetuar los roles convencionales en la sociedad (la mujer doméstica, la mujer madre mariana, la mujer servicial que cuida de su marido, la mujer florero, etc.): la imagen de la mujer condenada a servir como espectáculo hipnótico. En esa productiva representación cumplen una función importante el cine y la televisión como educadores-perpetuadores de una visión sexista de la mujer; baste mencionar la filosofía de la mayoría de las telenovelas que se exhiben en horarios familiares, que replican modelos sexistas, patriarcales y racistas. Ilústrese lo anterior recordando la repetición constante de modelos de pobres cenicientas que consiguen a sus ejecutivos millonarios (Jennifer López en *Maid in Manhattan*, *Sueños de amor* en español, o las protagonistas de las telenovelas mexicanas, cuyos estereotipos son chicas rubias de alta sociedad, mientras las mujeres de tipología mexicana apenas son tenidas en cuenta).

<sup>1</sup>[https://www.diariodemallorca.es/servicios/lupa/lupa.jsp?pRef=2009102000\\_16\\_514265&pIdFoto=1970570](https://www.diariodemallorca.es/servicios/lupa/lupa.jsp?pRef=2009102000_16_514265&pIdFoto=1970570)

<sup>2</sup><http://www.urbanvlc.com/noticias/2018/03/28/nastassja-y-la-serpiente/>

## Las mujeres en el arte contemporáneo

En la contemporaneidad, valiosas propuestas artísticas plantearon otras visiones del cuerpo femenino, redefiniendo el desnudo como belleza ideal, ofreciendo versiones más cercanas al cuerpo real, desde la carne, la piel que envejece y la enfermedad y las violencias, artistas que desafiaron los tradicionales estereotipos y apostaron por pintar una mujer real, sin idealizaciones.

Artistas como Lucian Freud, Jenny Saville<sup>3</sup>, Eric Fischl y Jana Sterzbach, por mencionar algunos, lo hicieron desde tendencias denominadas “nueva figuración inglesa”, “neoexpresionismo”, “mala pintura” o “literalidad de la carne” en la escultura. Esta visión del cuerpo nos ha permitido darnos cuenta de que, si el arte tiene alguna relación con la vida, con los seres humanos y con los problemas de la cultura, no es posible obviar los cuerpos que realmente circulan a diario, cuerpos que envejecen, cuerpos que engordan o adelgazan, cuerpos que no caben en el estereotipo de belleza para el consumo pues revelan poros, vellosidades, arrugas, fluidos, moretones, etc. Otras artistas prefieren descubrir a través de la fotografía o el video otras dimensiones de la mujer, como los retratos de la artista argentina Judith Romero<sup>4</sup>, quien fotografía

mujeres cotidianas que optaron por no ser madres, o mujeres que ocultas bajo máscaras revelan sus más íntimos secretos de violencia de género en las videoinstalaciones de Gilliam Wearing, expuestas en el IVAM, Valencia, España, en 2015. Este tipo de trabajos permiten acercarse a diversas representaciones desde la perspectiva de las mujeres reales y desde profundos problemas poco explorados.

Encontramos que las obras de carácter autobiográfico son un tema común en el arte contemporáneo, y permiten, además de un acercamiento a las individualidades confesionales, encontrar puntos comunes en la identificación con el otro, pudiendo acceder a la privacidad desde la ventana del arte. Sin embargo, también toman fuerza las propuestas de alcance colectivo, en las cuales, a partir de grupos interdisciplinarios, se exploran estrategias participativas por medio de pedagogías o acciones políticas que buscan activar la conciencia sobre problemas sociales contemporáneos. Desde esa visión, el cuerpo femenino deja de ser un objeto por representar para ser mirado, y se convierte en un sujeto activo, *performático* y delator, testimonial de su propio empoderamiento liberador frente a los estereotipos y mecanismos de control.

Encontramos también que, a través de medios convencionales como la pintura y el dibujo, los artistas renuevan la construcción de la imagen plástica,

<sup>3</sup> Ver página [https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny\\_saville\\_10.htm](https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/jenny_saville_10.htm)

<sup>4</sup><https://atlasiv.com/2017/12/16/lugar-la-decision-otras-mujeres-judith-romero/>

permeándola con relatos que en cierta forma han estado vetados, como la pornografía o la escenificación en público de la autocomplacencia sexual. Es el caso de Ghada Ámer<sup>5</sup>, por ejemplo, una artista nacida en El Cairo en 1963 que vive en New York, cuya obra se caracteriza porque dibuja y pinta usando agujas e hilo sobre el lienzo, además de pinturas, y construye imágenes de mujeres en éxtasis sexual, algunas veces acompañadas de figuras masculinas. Lo sustancial en su propuesta es una visión anticorriente frente a la cultura islámica, en la que asume temas que se ubican dentro de un territorio feminista, con claras alusiones de género a la sexualidad, incluso, mediante imágenes de revistas pornográficas. La suya es una actitud políticamente incorrecta frente al deseo patriarcal de lo que debe ser la mujer, que, en cambio, celebra y empodera el deseo sexual femenino.

John Currin<sup>6</sup> es un artista norteamericano nacido en 1962, cuya pintura se centra en el manejo de la figura femenina desde la sátira y la provocación sexual, técnicamente muy refinado, con referencias del Renacimiento y el Barroco, aspecto que se evidencia en el delicado tratamiento pictórico. Su producción se alimenta de las modelos de moda, pero en muchas de sus composiciones se prefiguran situaciones del escenario pornográfico

llevado a un estatus de refinamiento burgués.

Citemos dos casos concretos en que se corresponden la teoría y la práctica de forma afortunada: Haraway y Lozano. Donna Haraway (1988) fundamenta su tesis en los conocimientos situados, parciales, encarnados en seres humanos con identidades propias y diferentes entre sí, que además se ubican en lugares y contextos específicos, lo que garantiza que se tomen en cuenta puntos de vista diversos.

Rían Lozano, investigadora de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), sostiene que regularmente el arte es contado a partir de un arte universal, pero que esta universalidad esconde un provincianismo sospechoso que da por hecho, por ejemplo, “que pareciera que en el continente africano no se produjera arte después del Imperio egipcio”. Lozano formula –en su libro *Prácticas culturales a-normales*– una resistencia a la ecuación que se da entre saber y poder sustentada en la hegemonía que ha insistido en validar solo lo visible, lo visto, lo narrado, lo escuchado y lo tenido en cuenta, y en cambio propone luchar a partir de la investigación y la creación desde lo invisible, lo no contado y lo anormal, entendidos como “[...] lugares de producción de conocimientos alternativos, cuya propuesta es la creación de un espacio que hemos llamado altermundializador” (Lozano, 2010). Desde esa perspectiva, Lozano lo aterriza a la práctica en el trabajo que realiza con

<sup>5</sup><https://gagosian.com/exhibitions/2004/ghada-amer/>

<sup>6</sup><https://gagosian.com/artists/john-currin/>

un grupo de investigación y creación, en un ejercicio social interdisciplinario que reúne pedagogías, arte, Derecho, etc. con reclusas de la cárcel de Ciudad de México. Lozano también amplía su intención de hacer visible lo invisible y escuchado lo no escuchado mediante la estrategia de la curaduría artística, donde lo visual puede emerger de manera protagónica pero a partir de los relatos marginales o *asordinados* por la cultura machista, como la ya mencionada cura duría *Otras mujeres*, realizada en 2017 en el MACO, Oaxaca, en la que la artista Judith Romero pone en escena, mediante fotografías de mediano formato y también en videos, a mujeres que decidieron no ser madres, y las implicaciones que eso trae en la sociedad convencional que exige y espera que se reproduzcan.

Como podemos darnos cuenta, la visualidad y la emergencia del relato negado pueden conciliarse a través de propuestas enriquecedoras como

experiencia artística, pero sobre todo como ejemplos de caminos posibles en la recuperación no solo de una memoria, sino de horizontes ocultos que esperan para ampliar el goce del arte desde la ética y la libertad. Esto puede señalarse como un testimonio de que la formación artística y, en este caso concreto, en lo relativo a la mujer y a la figura femenina, sí puede orientarse sobre dos ejes fundamentales: el de un sentido crítico del método tradicional en la teoría y la práctica, y el encuentro no con nuevos relatos, sino con relatos ocultados o silenciados, que aguardan para mejorar el conocimiento en el arte.

Quedan, a partir de este artículo, expectativas para analizar otras experiencias en el campo de la formación artística, y también desde otros campos de conocimiento, y disfrutar de nuevas experiencias que seguramente están surgiendo a cada segundo y que pueden aportar a esta reflexión para el cambio.

## Referencias bibliográficas

- Ades, D. (1989). *Arte en Iberoamerica*. Madrid: Turner.
- Berger, J. (2008). *Ways of seeing*. London: Penguin.
- Cassat, M. (1880). *El té de las cinco* [Pintura]. Boston: Museum of Fine Arts. Recuperado de <https://www.mfa.org/collections/object/the-tea-32829>
- Gentileschi, A. (1610). *Susana y los viejos* [Pintura]. Alemania: Castillo de Weissenstein. Recuperado de <https://historia-arte.com/obras/susana-y-los-viejos-de-artemisias-gentileschi>

- Guerrilla Girls. (1989a). Do women have to be naked to be into the Met Museum? [Poster]. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20150316/guerrilla-girls/1116380.shtml>
- Guerrilla Girls. (1989b). *When racism and sexism are no longer fashionable, what will your art collection be worth?* [Poster]. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-when-racism-and-sexism-are-no-longer-fashionable-how-much-will-your-art-p78791>
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: the science questions in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist studies*, 14(3), 575-599.
- Junca, H. (diciembre, 2005). Obras Saloneras, gigantescas y vacías. Esgrima con machete. *Arcadia*, (3).
- Lozano, R. (2010). *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Manet, E. (1882). *A bar at the Folies-Bergere* [Pintura]. Londres: Courtauld Institute Galleries. Recuperado de <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies->
- Mayayo, P. (2015). *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Madrid: Cátedra.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En Cordero, K. & Saenz, I. (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Perris, E. (1890). *Salomé* [Pintura]. Recuperado de <https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/6209>
- Pollock, G. (2007a). Modernidad y espacios de la femineidad. En Cordero, K & Sáenz, I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.

- Pollock, G. (2007b). Visión, Voz y Poder: historias feministas del arte y marxismo. En Cordero, K. & Saenz, I. (Comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Schor, M. (2007a). Autoridad y aprendizaje. En Cordero, K. & Sáenz, I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Schor, M. (2007b). Linaje Paterno. En Cordero, K. & Sáenz, I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Universidad Nacional de Colombia. (s.f.). *Proyecto Educativo del Programa Artes Plásticas*, sede Bogotá. Recuperado de [http://www.pregrado.unal.edu.co/docs/pep/pep\\_2\\_47.pdf](http://www.pregrado.unal.edu.co/docs/pep/pep_2_47.pdf)
- Vigée, M. (1782). Autorretrato en sombrero de paja [Pintura]. Galería Nacional de Londres. Recuperado de <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/elisabeth-louise-vigee-le-brun-self-portrait-in-a-straw-hat>
- Wearin, G. (2015). Exposición Gilliam Wearing. Valencia, España: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Zoffany, J. (1772). *Los académicos de la Real Academia* [Pintura]. Windsor: Royal Collection. Recuperado de <https://www.pintherest.eu/royal-society-puts-its-historical-archive-online-daily.html>