

Mujeres en tres exposiciones de arte colombiano: 1886, 1899 y 1910¹

Gustavo Adolfo Villegas Gómez / Universidad de Antioquia

Durante la primera mitad del siglo XX, la presencia de mujeres artistas en el arte colombiano comenzó a ser notoria. Figuras como Carolina Cárdenas, Débora Arango, Hena Rodríguez y Josefina Albarracín son algunos de los ejemplos de quienes paulatinamente disputaron el protagonismo tradicionalmente masculino en el sistema artístico colombiano. Como es bien sabido, en las décadas posteriores, las de la segunda mitad del siglo, la presencia femenina se consolidó, hasta tal punto que hoy en día algunas de las figuras principales del arte colombiano son mujeres.

No obstante, con frecuencia desconocemos la importancia de las rupturas que supusieron la presencia y el protagonismo de las mujeres en las primeras décadas del siglo. Se trató no tanto de poder ejercer actividades artísticas, sino además de poder aspirar al reconocimiento del arte como un oficio válido para la mujer y, más todavía, la posibilidad de reconocer su presencia en las exposiciones como una presencia artística relevante. Una forma de comprender mejor la situación de la mujer en el campo artístico colombiano del último siglo sería revisar el lugar que ocuparon las artistas en las décadas comprendidas entre 1880 y 1910. A partir de su presencia en tres exposiciones, quizá las más representativas de la etapa final de una centuria y el inicio de la otra, podemos saber cuál es el papel que jugaron las mujeres en el sistema artístico colombiano de ese momento. Se trata de entender no sólo el lugar que ocuparon las artistas en ambas exposiciones, sino de analizar la relación entre las concepciones del arte y de lo femenino con otras representaciones sociales presentes en el contexto de finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Para ello es importante revisar las diversas perspectivas que los estudios feministas han tenido en la historiografía del arte. Gracias a la contribución de algunas historiadoras del arte pioneras, ha sido posible que en los estudios del arte se tenga presente la reflexión sobre el sistema del arte, sus instituciones y sus lógicas más allá del papel desempeñado por los individuos, con lo que al mismo tiempo se ha logrado desmitificar el ámbito del arte como un campo reservado a la elevación del espíritu o a la expresión del genio artístico. Así pues, en el primer apartado analizaremos los aportes de esta nueva mirada sobre la historia del arte, para proceder en los dos apartados posteriores al estudio de los casos: primero las exposiciones de finales del siglo XIX y, finalmente, la exposición del centenario que tuvo lugar en 1910.

La historiografía del arte y la reflexión sobre las mujeres artistas

Las reflexiones críticas sobre la relación entre la historiografía del arte y el feminismo han estado en el centro de algunas de las discusiones sobre la disciplina de la historia del arte en las últimas décadas. Uno de los textos fundamentales en la conversación sobre la presencia de las mujeres en la historiografía del arte fue escrito por Linda Nochlin en 1971. Este influyente ensayo lleva por título “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (25-49) y tiene como objetivo cuestionar el papel de las mujeres en el ámbito de las artes visuales, así como su representación en diferentes investigaciones dentro del campo de la historia del arte.² Más que destacar las figuras femeninas presentes en diversos momentos de la historia del arte, la autora parte de una pregunta que va más allá de las capacidades individuales y se cuestiona la estructura misma del sistema artístico.

El trabajo de Nochlin no sólo fue pionero en el estudio de las condiciones sociales y políticas que han rodeado la exclusión de las mujeres en la historia del arte, sino que consiguió redefinir el sentido y las preguntas que suscita este problema. Habría que comprender que el tratamiento de la llamada “cuestión femenina” en el ámbito de las artes no es ajena a las concepciones sociales sobre la naturaleza de la feminidad. En otras palabras, el sitio que se asigna a las mujeres en el marco de la historia del arte en el espacio preciso de las exhibiciones artísticas está íntimamente relacionado con los prejuicios y las representaciones sociales vigentes.

De allí que diversos aspectos del campo artístico, como la definición de la figura del Gran Artista, poseedor de Genio y Talento, excluyeran a las mujeres. Del mismo modo, parecía natural que los papeles protagónicos los asumieran los artistas hombres, mientras que las mujeres se mantuvieran en el ámbito de los lugares asistenciales como el de modelos o ayudantes en los talleres. De acuerdo con Nochlin, es necesario comprender las estructuras sociales y artísticas más allá de preguntar por el talento que puedan tener las mujeres. No se trataría entonces de que las mujeres carecieran del talento necesario, sino de que la estructura misma de las instituciones de enseñanza y exhibición artística, entre otras, generan formas de exclusión para las mujeres. Un ejemplo presentado por la misma Nochlin constituye la exclusión de las mujeres al acceso de modelos desnudos, lo que no sólo

estaba vinculado con los prejuicios morales, sino que además marginaba a las artistas de participar en uno de los géneros centrales del arte académico y las dejaba en el terreno de géneros artísticos menores.

Sin embargo, es importante resaltar que esta forma de exclusión no sólo se refería al lugar de la mujer en la sociedad, sino que también se articulaba con otros sistemas jerárquicos y excluyentes. De allí que, como resalta Nochlin, en la relación de las mujeres con el sistema artístico también resulten notorias las divisiones de clase, expresadas justamente en la forma en que las mujeres se relacionan con el género del desnudo: “está bien para una mujer (de extracción «baja», por supuesto) mostrarse desnuda-como-objeto ante un grupo de hombres, pero a una mujer le está prohibido participar en el estudio activo y la representación del hombre-desnudo-como-objeto, e incluso en el de otra mujer” (Nochlin 2020, 36).

De igual manera, es importante aclarar que el desempeño de las labores artísticas implica también una participación notable en la vida pública, en la cual los artistas debían adquirir conocimientos adicionales y un desenvolvimiento social adecuado para que su ejercicio artístico tuviera representatividad social. Esta participación fue restringida a las mujeres durante buena parte de la historia y, como podemos constatar, es uno de los hechos más destacados en la historia colombiana de finales del siglo XIX. Por ello es posible notar que también en Colombia, durante esa época, el lugar de la mujer en las artes visuales estuvo regido por el “amateurismo modesto” señalado por Nochlin para el arte europeo y estadounidense en el siglo XIX.

También para Griselda Pollock, otra de las principales teóricas de la perspectiva feminista en la historiografía del arte, el ámbito de la historia del arte ha constituido un ámbito excluyente, asunto que resulta claro en el uso del término artista, el cual, según la autora, pareciera revestir una neutralidad implícita, pero que, de hecho, es un término que justifica la idea de que la creatividad es patrimonio masculino. Ello resulta evidente en la necesidad de acompañarlo con otros términos para delimitar el artífice. Así, mientras no se nota como exigencia hablar de hombres artistas, sino de artistas a secas, en el ámbito femenino es imprescindible indicar que se trata de mujeres artistas. Ello no hace más que resaltar la excepcionalidad de la presencia femenina en el campo de la creatividad artística. En palabras de la autora:

los términos *arte* y *artista*, aparentemente neutros, en realidad consolidan, sin declararlo abiertamente, el privilegio de la masculinidad como sinónimo de creatividad, porque, para indicar que un artista es mujer, el término neutro *artista* debe acompañarse de un adjetivo. La consecuencia es que se inhabilita inmediatamente a la artista mujer para ser considerada artista. (Pollock 2021, 12-13)

Del mismo modo, Pollock ha mostrado que la distribución de los géneros pictóricos obedece a la exclusión de las mujeres de los temas que se consideran más importantes y en los que puede destacarse el genio artístico. A las mujeres se les reservan los géneros menores, como los bodegones o las flores (Pollock 2021, 13). Desde luego, podríamos señalar que ello guarda concordancia con el alejamiento de las mujeres de la vida pública, tal como era común en la sociedad colombiana de finales del siglo XIX (Henderson 2006, 26). No obstante, esta consideración no carecía de un matiz vinculado con la diferenciación social, pues de hecho los comportamientos y hábitos que configuraban el llamado “bello sexo” sólo hacían referencia a las mujeres de las clases altas (Mora 2011, 285-324).

Vale la pena mencionar que también en el ámbito latinoamericano el estudio del lugar de las mujeres en la historia del arte ha sido abordado desde distintas perspectivas, entre las que ocupa un lugar protagónico la perspectiva feminista en la historiografía del arte. Entre las estudiosas más destacadas de este fenómeno podemos contar a Georgina Gabriela Gluzman, quien se ha centrado en la reflexión sobre la historia del arte argentino en los siglos XIX y XX. En algunos de sus trabajos Gluzman se ha centrado en rescatar la memoria y el aporte de mujeres artistas; sus textos sobre Andrienne Pauline Macaire (2016, 495-514) o Araceli Gilbert para el caso ecuatoriano (2022, 1443-1495) son muestra de ello. Sin embargo, también ha hecho estudios panorámicos sobre la participación femenina en las artes plásticas e incluso, aspecto de especial relevancia para nosotros, sobre la participación femenina en salones artísticos (2019, 81-103). En el estudio de las exposiciones, la autora acude al análisis de las obras, de los discursos críticos y de los documentos oficiales. Así, logra identificar algunas de las artistas destacadas al tiempo que pone de manifiesto las resistencias institucionales frente a la participación femenina en las artes.

También debemos señalar los aportes que a la teoría de la historia del arte han formulado Andrea Giunta, especialmente en su libro *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018), y Karen Cordero Reiman en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (2001). Las reflexiones propuestas por ambas historiadoras del arte se han manifestado en libros, artículos, traducciones, curadurías y textos recopilatorios. Sus aportes han sido fundamentales para la divulgación de la crítica feminista de la historia del arte y han sentado las bases para la recuperación de figuras femeninas en la historia del arte latinoamericano y para entender las estructuras sociales y culturales bajo las cuales las mujeres han participado de la construcción del campo artístico latinoamericano pese a la continua invisibilización a la que han estado expuestas.

En el caso de la historiografía colombiana merece especial mención el libro de Carlos Alberto García Galvis sobre la participación femenina en las exposiciones y en la educación

artística durante la segunda mitad del siglo XIX y a principios del XX, *Imperativo y desobediencia: 185 mujeres silenciadas en las exposiciones nacionales colombianas, 1841-1910* (2023). El texto hace un análisis riguroso de las exposiciones, presentando información detallada sobre la participación femenina en ellas. Al mismo tiempo, hace un balance del contraste entre la educación artística impartida a las mujeres y a los hombres. Sin embargo, mientras García Galvis concluye que es posible detectar un proceso de consolidación de la participación femenina a finales del siglo XIX y la primera década del XX, nuestra conclusión es justamente la contraria. El autor basa sus conclusiones en el hecho incontrovertible de que el número de mujeres participantes se incrementó, mientras que nosotros procuramos hacer una valoración cualitativa de esa participación. Ello, es imprescindible mencionarlo, no demerita el trabajo de García Galvis, que constituye sin lugar a dudas un primer esfuerzo por sistematizar y analizar la información disponible en un periodo histórico bastante amplio y abordando un problema en el cual la historiografía del arte colombiano aún tiene mucho por decir.

Teniendo presente estas circunstancias, vale la pena preguntarse en qué medida las exposiciones de bellas artes que tuvieron lugar en Colombia a finales del siglo XIX contaron con la presencia femenina. Así mismo, es legítimo preguntarse qué lugar ocuparon en dichas exposiciones, quiénes son las mujeres que participaron de estas exhibiciones, cuáles son los temas y géneros con los que participaron, qué técnicas eran representativas del hacer artístico femenino y, sobre todo, cuáles son los silencios que rodearon su participación en las exhibiciones de bellas artes y en el sistema artístico colombiano de ese momento.

La presencia femenina en la Primera Exposición Nacional de Bellas Artes de 1886

Uno de los primeros aspectos que vale la pena resaltar es que, en los inicios de la Escuela de Bellas Artes, específicamente en la Academia Nacional de Pintura, las mujeres no ocupaban un lugar entre los alumnos. Así se puede concluir a partir del informe que el 31 de julio de 1883 el director Manuel María Paz presentaba, en el que se calificaban 57 estudios a lápiz presentados en una exposición realizada entre los días 20 y 27 del mismo mes. Estos trabajos pertenecían a 46 alumnos hombres.

Los informes de los años posteriores, poco antes de la Exposición de 1886, muestran que la Escuela solamente contaba con estudiantes de sexo masculino. Más interesante aún es constatar que la Exposición de 1886 no contemplaba inicialmente la participación femenina entre los exponentes. El decreto 626 del 26 de octubre de 1886, en su artículo 1º, indicaba que la exposición debía tener cuatro secciones: obras producidas en la Escuela, obras de artistas contemporáneos

colombianos o residentes en Colombia, obras de arte antiguo en Colombia y obras extranjeras notables que se encontraran en el país. En ninguna de ellas, puede apreciarse la participación de artistas mujeres. Sin embargo, el artículo 2º delegaba al Rector de la Escuela la reglamentación de la Exposición. Es en esa reglamentación, que tiene como fecha de elaboración el 31 de octubre, cinco días posterior al decreto mencionado, en la que se incluyó la posibilidad de la participación femenina. Así, aunque el artículo 2º del reglamento reitera la estructura planteada por el decreto, el artículo 9º estipulaba que se destinaría “un salón especial para la exposición de los trabajos ejecutados por señoras y señoritas” (*Anales de la Instrucción Pública de la República de Colombia* 1886, 603-605).

No obstante, pese a haber adoptado la participación femenina, lo que podría indicarnos que al interior de la Escuela se valoraban las obras elaboradas por jóvenes mujeres educadas por fuera de este circuito institucional, lo cierto es que la forma de evaluación pone en evidencia que aún se mantenía una distinción entre los y las artistas. De acuerdo con el acta del jurado del salón de señoras y señoritas, fechada el 10 de febrero de 1887, los jurados habían asumido otros criterios de evaluación de las obras de este salón en particular, que en todo caso no tenían presente los méritos de las artistas:

Aun cuando los premios están distribuidos según la necesaria clasificación de las obras, debemos, sin embargo, manifestar á usted que adoptamos como norma el no conceder más de un premio á la misma persona. Esto traía, además, consigo *la ventaja de no tener que contraernos á un delicado trabajo de examen riguroso y diseminación*, juzgando más bien preferible sustraernos á lo penible de una inflexible comparación, y considerar por el contrario, aunque dentro de ciertos límites, que el premio pudiese significar el reconocimiento del mérito, no sólo en la especialidad el ramo á que se refería, sino en general por las diferentes obras ejecutadas por una misma expositora. Como ejemplo podríamos aducir que á ninguno de nosotros se ha ocultado el merecido puesto ganado en la sección de pintura al óleo por las señoras Ana Tanco de Carrizosa y Dolores Valenzuela de Argáez. (Cólogan en *Anales* 1887, 293; *itálicas mías*)

De esta forma, mientras se planteaba la excepcionalidad de los trabajos de dos de las expositoras, se defendía la resolución de no hacer un examen cuidadoso de las obras expuestas en el espacio reservado a las mujeres. Por tanto, podemos afirmar que la evaluación de las obras de este salón no estaba exenta de una cierta condescendencia, lo que remarcaba nuevamente el carácter subsidiario otorgado a las obras de las artistas.

Los premios otorgados a las expositoras se centraban además en algunas categorías específicas, que también nos

permiten concluir la concepción predominante en el jurado sobre el hacer artístico femenino. Pinturas al óleo, al pastel, aguada, al aguazo, en porcelana, al carbón, al lápiz, tinta china, dibujo a la pluma y bordado en seda, son las categorías mencionadas. La distribución es interesante, en primer lugar, porque difiere levemente del decreto 59 del 21 de enero de 1887 (*Anales de la Instrucción Pública de la República de Colombia* 1887, 297-299), en el que se establecía la repartición de los premios. En el decreto no se incluían la tinta china ni el bordado, en cambio sí se incluía la miniatura. Pero también nos permite establecer una comparación con las categorías que premiaban a los estudiantes de la escuela. En ella se incluían categorías que no tienen lugar en el caso de las mujeres, particularmente arquitectura, escultura, grabado en madera, anatomía artística, geometría y perspectiva, y música.

Al margen del predominio masculino en la formación de algunas manifestaciones artísticas específicas (la arquitectura, la escultura, el grabado y la música), vale la pena señalar que la exclusión de la anatomía, la geometría y la perspectiva constituye un hecho notable, pues estos son conocimientos primordiales en la noción de bellas artes relacionadas con la plástica. En otras palabras, el estudio de la anatomía, la geometría y la perspectiva son fundamentos para artes como el dibujo, la pintura, la escultura e, incluso, la arquitectura. Podría suponerse entonces que, aunque las expositoras presenten trabajos en el ámbito del dibujo o de la pintura, carecen de la formación conceptual en las materias que fundamentan el conocimiento propio de las bellas artes. Parecería entonces que, en el caso de las manifestaciones de las mujeres, se entiende que su desempeño en las actividades artísticas todavía está asociado al amateurismo de estos oficios y aún no se concibe para ellas la formación profesional en el campo de las bellas artes.

Podemos considerar que aspectos como la organización de la exposición manifiestan implícitamente la idea que se tiene del ejercicio artístico de las expositoras. No obstante, también contamos con declaraciones explícitas referidas al rol asignado a las mujeres en el ámbito de la exposición de 1886. Este se expresa con claridad en la edición del *Papel Periódico Ilustrado* correspondiente al 15 de febrero de 1887:

El bello sexo, musa inspiradora de toda creación bella, la que con mágico atractivo es móvil eterno para el hombre, ha prestado siempre su colaboración al arte, estampando en sus obras la delicadeza y la inspiración de su alma. Aquí están pomposamente representadas, en un salón especial, las notables obras de las señoras y señoritas colombianas que, á más de prestarse á embellecer esta Exposición, han mirado en ella, con su bondad acostumbrada, una nueva manera de proteger al desvalido por medio de la Beneficencia. (L. M. G. en *Papel Periódico* 1887, 225)

Es evidente que el papel de las mujeres en la exhibición no está relacionado con la demostración de sus habilidades artísticas, sino con jugar un rol ornamental en la misma. La mujer es más una inspiradora que una creadora. Inspiradora de obras de arte elaboradas por los hombres, de la importancia de la belleza que se presta para adornar la exposición y también de la bondad y la ayuda al desvalido. No es el talento, sino la disposición al servicio lo que se destaca en la participación femenina en la exposición. Así, las declaraciones relacionadas con la exposición ya señalaban el carácter subalterno de las artistas.

La asignación de este lugar secundario a las mujeres también demuestra una concepción sobre la calidad de artista. La creatividad, por un lado, pero también la capacidad reflexiva y la de observación, resultaban imprescindibles para el desarrollo de una carrera artística. Las mujeres, en la medida en que están reservadas a las labores del hogar, enfocan sus esfuerzos creativos, su capacidad de observación y de reflexión, a solucionar los inconvenientes que día a día se presentan en la esfera privada y deben embellecer el hogar para satisfacción de los miembros masculinos de la familia. Embellecen el hogar tal como se buscaba que embellecieran la exposición. Cabe hacer la comparación: la organización del hogar se dirige a generar satisfacción y un mayor lucimiento de la estructura familiar tradicional, tal como el embellecimiento de la exposición permitía; de una parte, una mayor representatividad de las obras de los artistas masculinos, los que realmente tenían las cualidades para seguir una carrera artística, y, por otra parte, permitía que la alta sociedad bogotana mostrara su inclinación a la beneficencia y a la protección de los desvalidos. Podemos afirmar que esta concepción de esta sección femenina de la exposición acentuaba aún más las distinciones de género y de clase propias de la sociedad colombiana finisecular.

Pero no sólo se trataba de las percepciones frente al papel de la mujer en la exposición. Tal como hemos dicho, también la organización del evento, toda su estructura institucional, nos indica el lugar secundario otorgado a las mujeres como indicaba el reglamento en su artículo 9: se destinaría un salón especial para “los trabajos ejecutados por señoras y señoritas” (*Papel Periódico Ilustrado* 1886, 123). Se entiende entonces que las obras presentadas por las artistas se exhibirían en un espacio diferente al de las demás obras, pero además tendrían una valoración distinta a la de los jóvenes artistas masculinos y los artistas destacados en la época. Así, en el caso de los estudiantes de la Escuela, los diplomas se distribuyeron en 10 categorías: Arquitectura, Escultura, Ornamentación, Dibujo, Aguada, Pintura al óleo, Grabado en madera, Anatomía artística, Geometría y perspectiva y Música. Cada una de estas categorías era premiada por un jurado compuesto por tres individuos, todos ellos hombres.

En el caso del concurso de artistas expositores, ya formados, se establecieron 19 categorías: arquitectura, dibujo

aplicado a este arte y proyectos arquitectónicos, escultura en sus diversos ramos, obras de ornamentación, dibujo al lápiz, dibujo al carbón, dibujo topográfico, dibujo a pluma, pintura al óleo, pintura a la aguada, pintura al aguazo, pintura al pastel, grabado en madera, grabado en metal, procedimientos varios para grabar, fotografía, miniatura, litografía, tipografía y trabajos en plumas, trapo, etc. Cada una de estas categorías contaba también con un jurado compuesto por tres integrantes, todos también hombres. No obstante, a diferencia del concurso de estudiantes de la escuela, en este caso se concedieron algunos premios a las artistas: en la categoría de miniatura el premio de segunda clase para la señorita Lucía Espinosa y el premio de tercera clase para la señorita Emilia Espinosa y en la categoría de trabajos en plumas y trapo el premio de segunda clase fue concedido a la señorita Emilia Espinosa. Resulta evidente, sin embargo, que el número de mujeres premiadas en esta categoría es mínimo y que las categorías en las cuales recibieron este reconocimiento se consideraban de menor importancia; incluso podríamos afirmar que están más cercanas a la artesanía que a las bellas artes.

En el caso de la categoría específicamente dirigida a las artistas, el concurso de señoras y señoritas, se incluyeron 10 categorías: pintura al óleo, pintura al pastel, pintura a la aguada, pintura al aguazo, pintura en porcelana, dibujo al carbón, dibujo al lápiz, dibujo a la tinta china, dibujo a la pluma y bordado en seda. La estructura del jurado es en este caso significativa: un solo jurado compuesto por tres hombres para premiar todas las categorías. Pareciera que en el caso del concurso de señoras y señoritas no se consideró la necesidad de que los jurados fueran especialistas en los ramos técnicos específicos; también llama la atención que las categorías se pueden agrupar en tres grandes técnicas: pintura, dibujo y bordado, lo cual implica una clara limitación en la formación artística a la que las mujeres tenían acceso en aquel momento.

Es significativo también hacer un análisis de la distribución de los expositores, que igualmente muestra un desplazamiento de las artistas con relación a los hombres. Incluso dejando de lado la exhibición de los estudiantes de la Escuela, todos ellos hombres como hemos indicado, nos encontramos con que tres cuartos de las obras presentadas son de autoría de artistas masculinos, con un total de 373 obras, mientras que las artistas representan sólo una cuarta parte, un total de 122 obras. La misma proporción encontramos en el número de artistas exponentes: 98 hombres frente a 32 mujeres. Si incluyéramos a los estudiantes de la Escuela, el número de artistas hombres ascendería a, por lo menos, 185, seis veces más que el número de expositoras. No obstante, las cifras de la Escuela no son completamente claras, pues en ocasiones no se especifica el total de alumnos de una categoría y, en otras ocasiones, no se identifican estos estudiantes individualmente. De cualquier forma, la posición subalterna de las artistas se manifiesta en cualquiera de los cómputos de los que partamos.

La estructura de la exposición también está definida a partir de las técnicas artísticas; sin embargo, uno de los datos de mayor interés puede ser la distribución de los temas. A partir del título de algunas de las obras, es posible definir algunos de estos, como los retratos, los bodegones, los cuadros de tipos y costumbres, los paisajes, entre otros. En la mayoría de ellos predomina la misma proporción de tres cuartos de las obras exhibidas por artistas hombres y un cuarto de ellas por artistas mujeres. Pero hay tres excepciones que destacan: la pintura de flores, la mitológica, y los ornamentos y muebles pintados tienen presencia predominante de las artistas. En el caso de la pintura mitológica, la información resulta, más que representativa, curiosa: sólo una obra, presentada por una artista, bajo este tema.³ Lo que refleja, al parecer, la poca importancia concedida a este tema en el ámbito del arte colombiano del momento. El carácter decorativo de las pinturas de flores y de los ornamentos es indiscutible y el predominio femenino en estos casos reafirmaron que la labor de las mujeres es fundamentalmente embellecer la exposición.

Podemos afirmar entonces que, aunque encontramos un número importante de mujeres expositoras en la exhibición de 1886 (de hecho, con anterioridad a esta ya podemos encontrar mujeres expositoras), su presencia en relación con los artistas masculinos es notablemente minoritaria. Todavía más, las características de su participación y el tipo de obras que exhibían demuestran que la condición de las mujeres en el ámbito de las artes no suponía, más bien desestimulaba, su inclinación profesional. La educación artística de las mujeres, en cualquier caso, parece no haberse llevado a cabo de manera adecuada en instituciones establecidas. Observamos que no tuvo cabida en la Escuela de Bellas Artes y se limitaba principalmente a cultivar la sensibilidad, orientándose hacia la ornamentación de entornos como el hogar y sus quehaceres cotidianos. Esta aproximación no se centraba en una educación artística sólida, como la que debería recibir un artista que busca una preparación profesional.

Las artistas en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899

En relación con la exposición de 1886, la de 1899 tiene aún menos menciones a la participación femenina entre los textos críticos e informativos referidos a la muestra. No obstante, una revisión cuidadosa del catálogo de la exposición nos brinda datos interesantes sobre este tema, al tiempo que nos sugiere preguntas sobre él. Primero, podemos señalar que, en el momento de la inauguración de la exposición, se ofreció el registro de por lo menos 77 artistas. De ellos 48 corresponden a mujeres, 27 a hombres y 2 registros indeterminados.⁴ Como podemos apreciar, la participación femenina supera a la masculina en casi el doble, lo que constituye un cambio notable con relación a la exposición que había tenido lugar poco más de una década antes.

No obstante, al revisar el número de obras presentadas, podemos encontrar que los índices de participación reflejan una variación considerable: se registra que el sector masculino participó con por lo menos 146 obras (lo que representa el 40%), mientras que el femenino exhibió 118 obras (lo que representa el 32%); también hay 102 obras con información indeterminada (lo que representa el 28%). Así, aunque en número de participantes la presencia de mujeres expositoras es notablemente superior, el número de obras presentadas por los artistas hombres es proporcionalmente mucho mayor, lo que indicaría una presencia masculina predominante en el número de obras expuestas.

Hasta aquí, llama la atención que la presencia femenina, la cual en principio parecería destacada, es de hecho menor. Las mujeres presentan un número muy inferior de obras, lo que en la mayoría de los casos impediría hacer una valoración de la carrera artística de ellas. Caso contrario ocurriría con figuras como Epifanio Garay o Ricardo Acevedo Bernal, alrededor de los cuales giró buena parte de los debates relacionados con la exposición, como bien lo ha señalado el historiador del arte Álvaro Medina (2013, 159-185), y quienes tuvieron un número representativo de obras que daba cuenta de dos largas y sólidas carreras artísticas. Podríamos decir entonces que la participación femenina, aunque mayoritaria, era poco representativa, lo que también daría cuenta de la poca presencia femenina en el ámbito de las artes colombianas de finales de siglo.

En esta exposición la distribución de los temas da cuenta del lugar ocupado por las artistas. En el caso de las flores, categoría en la que se presentaron 83 obras, las mujeres presentaron 39 y los hombres sólo 5, mientras que se registran 36 en las obras sin indicación de sexo y 3 presumiblemente de una artista femenina. En el ámbito del paisaje encontramos 33 obras exhibidas por mujeres y 34 por hombres; en el género histórico tan sólo 2 obras de hombres y ninguna de mujeres; en el género bíblico los hombres presentaron 11 obras y las mujeres ninguna; entre los retratos las mujeres exhibieron 42 obras y los hombres 18; en el género de bodegones las mujeres presentaron 7 obras y los hombres 1; en el género de tipos y costumbres las mujeres exhibieron 43 obras y los hombres 22; en el género de copias de obras las mujeres exhibieron 5 y los hombres 12; y, en el tema mitológico, los hombres presentaron 3 obras y las mujeres ninguna.

Con esta información podemos elaborar varias conclusiones. En primer lugar, llama la atención el predominio de las obras de flores, de paisajes, de retratos y de cuadros de tipos y costumbres. Ellos no pertenecen, claramente, a los géneros mejor valorados en el ámbito del arte académico. Aunque es necesario evaluar con mayor detenimiento la importancia del retrato en el contexto latinoamericano, dado el interés por conservar la memoria de un sector social que poco a poco emergía, posicionándose en un lugar representativo del contexto económico y cultural. Lo mismo podríamos afirmar de los paisajes y los cuadros de tipos y costumbres, que en el

contexto latinoamericano suponían un paso importante en la consolidación de la idea de las nacionalidades en países que hacía menos de un siglo habían logrado la emancipación de la Corona española.

La amplia representación de las mujeres en el género del retrato exigiría sin embargo un estudio cuidadoso de cada una de las obras expuestas, pues el retrato constituye tanto una obra que se encarga a artistas profesionales, como una obra que bien podría ocupar el tiempo libre de quien deseara inmortalizar los rasgos de sus seres queridos. Lamentablemente no ha sido posible localizar obras específicas que se hayan presentado en esta exposición, dicho análisis requiere fuentes que, hasta el momento, parecerían inaccesibles. En el caso de los cuadros de tipos y costumbres, ellos habían constituido un tópico en el arte colombiano y de América Latina durante buena parte del siglo XIX, por los motivos mencionados, pero vale la pena referir que hay antecedentes de este tipo de pinturas desde la colonia. Ahora bien, en el siglo XIX, con la introducción del lenguaje académico, se seguía brindando un punto de vista sobre los motivos identitarios del país, al tiempo que se aplicaba a ellos una técnica y una estética acorde con los valores de las bellas artes, tal como eran entendidas en el pensamiento estético de Occidente. En este sentido, los cuadros de tipos y costumbres constituyen tanto una supervivencia de un tema largamente desarrollado, como un motivo que permitía la incorporación de nuevas técnicas pictóricas con el fin de actualizarlo a las tendencias más recientes del gusto artístico. El paisaje se vería beneficiado por el desarrollo de estas nuevas técnicas, además de contar con importantes antecedentes en las obras de la Comisión Corográfica y de los pintores influidos por la figura de Alexander von Humboldt y otros pintores viajeros.

Por otro lado, es importante destacar la baja participación en los tres temas primordiales del arte académico: el histórico, el mitológico y el bíblico. No sólo se trata del escaso número de cuadros dedicados a estos temas, algo destacable por sí mismo, sino también constatar que las mujeres no hayan contribuido en ninguno de estos tres géneros, lo que muestra que, en aquellos motivos predilectos de la estética académica, y que daban cuenta de la carrera artística de un individuo, las mujeres parecerían carecer de formación.

En contraste con lo anterior, es evidente la participación femenina en géneros propios de las artes menores y con clara vocación decorativa. Las flores y los bodegones son los más evidentes, géneros especialmente vinculados con la vida privada y que dan cuenta del carácter aficionado que se otorgaba a las obras realizadas por las artistas; sin embargo, en esta exhibición podemos notar una participación masculina mucho mayor, lo que indicaría una nueva valoración de este género pictórico.

Podemos afirmar que, por una parte, la participación de las mujeres en la última exposición del siglo XIX era

proporcionalmente muy inferior a la de los hombres, pues el número de obras presentadas por las mujeres era menor a la de los artistas masculinos. No obstante, la distribución en los géneros anunciaba un cambio. No tanto porque los géneros pictóricos protagónicos estuvieran relacionados con los temas canónicos del arte académico, sino porque los temas que tenían un claro predominio eran fundamentales en el ámbito del arte colombiano del momento. Y en esas manifestaciones artísticas, la participación femenina comenzaba a ser considerable.

Las artistas a comienzos del siglo XX y el Pabellón de Bellas Artes en la exposición de 1910

Para valorar mejor la importancia de la presencia femenina en el Pabellón de Bellas Artes de la Exposición Agrícola e Industrial de 1910, conocida comúnmente como Exposición del Centenario, es fundamental tener presente las transformaciones que la Escuela Nacional de Bellas Artes tuvo en los primeros años del siglo XX. Un primer cambio con relación a esta institución en las décadas anteriores es la admisión de estudiantes de ambos sexos, tal como señalaba el artículo 1° del decreto 405 del 9 de mayo (*Revista de la Instrucción Pública de Colombia* 1904, 255). Por primera vez entonces se contemplaba el aprendizaje de las mujeres en el ámbito de una institución central en la formación profesional de los futuros artistas. Pese a ello, es importante anotar que dicha formación no se daba en conjunto con los jóvenes estudiantes, pues se estableció al interior de la Escuela una “Academia de señoras y señoritas.” De allí que los jurados del concurso anual de la Escuela evaluaran a las estudiantes en una categoría especial (la correspondiente a dicha Academia), tal como se desprende de un acta fechada en Bogotá el 15 de noviembre (*Revista de la Instrucción Pública de Colombia* 1904, 491-494).

Sin embargo, no debe subestimarse la importancia de la admisión de alumnas en la Escuela. Ello no solamente constituía un cambio en la mentalidad sobre el papel que podían desempeñar las mujeres en el desarrollo de las bellas artes en Colombia, sino que abrió la puerta a que rápidamente se dieran otros cambios, tímidos pero importantes. Así, por ejemplo, tres años después se daría cabida a la clase de paisaje en la sección de señoritas. El decreto 101 del 28 de enero de 1907 designaba como profesor para dicha materia a Eugenio Peña (*Revista de la Instrucción Pública de Colombia* 1907, 14), quien años después sería reconocido como uno de los paisajistas colombianos más significativos de las primeras décadas del siglo.

Sin embargo, una de las transformaciones más significativas fue la inclusión de la primera profesora en la Escuela. Ello ocurrió casi un semestre antes del nombramiento de Peña. El decreto 986 del 23 de agosto de 1906, en su artículo segundo, nombraba profesora de pintura a la señora Rosa Ponce de

Portocarrero (*Revista de la Instrucción Pública de Colombia* 1904, 100). Un año y medio después, la Escuela ya contaba con dos profesoras, dado que el decreto 226 del 27 de febrero de 1908 creó el puesto de segunda profesora de pintura en la sección de señoritas y nombró a la señorita María Cárdenas Piñeros para ocuparlo (*Revista de la Instrucción Pública de Colombia* 1908, 119).

De Ponce de Portocarrero se conserva una obra en los Museos del Banco de la República. Una acuarela de pequeño formato, consistente en el retrato de una mujer joven. La escena, que al parecer se desarrolló en un ambiente al aire libre, marca una diferencia con buena parte de los retratos que conocemos de esa época. No sólo se trata de la representación de una mujer y, por tanto, de un personaje que no ocupaba altos cargos en la dirección de los destinos políticos o económicos del país, como era frecuente en una época en la que aún dominaban los retratos de carácter institucional. Además de ello, la disposición de la modelo, alejada de la frontalidad propia de ese tipo de retratos, delata que se trata de una escena íntima, en la que la mujer deja caer su mirada en una actitud introspectiva. Además, su vestuario enfatiza este carácter íntimo de la escena, pues los hombros descubiertos, así como la aparente ligereza del vestido, no serían propios de la presencia femenina en espacios públicos. (Ver, por ejemplo, Retrato de señora, Rosa Ponce de Portocarrero (1905). Museos Banco de la República, Bogotá. <https://coleccion.banrepcultural.org/document/retrato-de-seora-obra-grfica/63a069165d96b8790f349109?pageId=6357aa7ae27d753f221c618d&q=Rosa%20Ponce&pos=3&pgn=0>).

El nombramiento de profesoras, que en todo caso ejercerían su labor educativa exclusivamente en el ámbito de la Academia para señoras y señoritas, fue de poca duración. Menos de una década después, la Escuela contaría sólo con profesores hombres nuevamente. Ello demuestra que, aunque hubo algunos cambios significativos, ellos fueron tímidos, y su significación está relacionada fundamentalmente con su carácter excepcional. En otras palabras, si a partir de este momento la participación femenina en el ámbito del arte y de la educación artística ha tenido relevancia, ello no se debe a una transformación profunda de los circuitos artísticos y educativos, sino a la capacidad de algunas mujeres para permear estructuras que, de por sí, tienen un difícil acceso.

Evidencia del escaso alcance que tuvo la inclusión de profesoras en la Escuela son las circunstancias al interior de la Exposición del Centenario. Siendo un evento que tuvo lugar a partir de finales de julio de 1910 en Bogotá, a cien años del llamado Grito de Independencia, es evidentemente una celebración en la que el componente histórico ocupaba un lugar central. Por tanto, podría suponerse que los temas históricos serían de especial interés para los expositores de las distintas secciones de bellas artes, pero como veremos, los temas históricos tuvieron una posición secundaria.

Ahora bien, una de las características principales, y de especial interés en este caso, es la proporción en la participación de hombres y mujeres. De 91 participantes, 55 fueron hombres y 36 eran mujeres, mientras que 10 expositores no tienen género especificado. Ello implica que casi dos terceras partes de los expositores pertenecían al género masculino. Como en el caso de la exposición de 1899, esta desigualdad se acentúa si tenemos en cuenta la cantidad de obras expuestas, pues tres cuartas partes de ellas fueron de autoría de artistas masculinos, 305, en contraposición a 88 obras de artistas mujeres y 42 obras de artistas de género sin especificar.

Ahora bien, si analizamos los géneros de las obras expuestas, podremos notar que las mujeres solamente predominan en tres de ellos: en las pinturas de flores (que contó con 23 obras de artistas mujeres y 4 de artistas hombres), de interiores (con 2 obras de artistas mujeres y 1 de un artista hombre) y en las copias (con tan sólo 5 obras de artistas mujeres). Resulta interesante además que se trate de tres de los géneros con el menor número de obras que se presentaron en la exhibición y, al mismo tiempo, de los géneros que en la época se consideraban menores. Hay un marcado contraste con los géneros más representativos del arte colombiano en aquel momento, en el que no sólo los artistas masculinos fueron más representativos, sino en los que además el número de obras expuestas fue muy superior. Así, el predominio del paisaje es evidente, teniendo presente que se presentaron 150 obras de artistas hombres y tan sólo 16 de artistas mujeres; muy por detrás encontramos el género de los retratos en el que encontramos 29 obras de artistas hombres y 6 de artistas mujeres; en un lugar equivalente se encuentran las escenas de tipos y costumbres con 29 obras de artistas hombres y 4 de artistas mujeres; mientras que un género que en contextos como el europeo contaban con tanto reconocimiento y que se esperaba tendría un lugar protagónico en la Exposición del Centenario, como el histórico, contó con sólo 16 obras expuestas, 15 de artistas hombres y 1 de una artista. Valdría la pena mencionar, que en el caso de la escultura y la arquitectura el predominio masculino es casi absoluto, siendo los proyectos arquitectónicos y de monumentos presentados por autores masculinos a excepción de un par de bustos propuestos por mujeres.

Podríamos decir que, en comparación con las exposiciones de finales del siglo XIX, la exposición del centenario registró un crecimiento notable de la participación de las mujeres entre los expositores en el ámbito de las bellas artes. No obstante, tal como hemos visto, la valoración de la participación femenina no debe tener presente solamente el número de expositoras, sino también la importancia concedida a las obras con las que participaron. Resulta evidente que los géneros que tuvieron mayor importancia y protagonismo contaron con una baja participación de las artistas, lo que también indica que la labor artística femenina continuaba encaminada a la formación y desempeño en géneros menores, pese a los cambios que hacía menos de una década se habían presentado

en la estructura de educación artística. Podría asumirse que esta situación se debe a una decisión personal de las artistas y que, por tanto, son las propias mujeres las que han optado por no centrar su aprendizaje y su trabajo en géneros como el paisaje o el retrato, pero ello solamente sería evidencia de hasta qué punto las estructuras mentales que las excluían habían permeado la concepción que en general se tenía de las artes y de la participación femenina en el ejercicio artístico profesional. Ello sin tener en cuenta que las estructuras sociales y jurídicas no habían tenido cambios significativos, lo que es requisito necesario, pero no suficiente, para los cambios culturales profundos.

Otra evidencia, quizá más notable, del lugar subordinado que tenían las mujeres en las artes a finales del siglo XIX y principios del XX, es el escaso número de obras elaboradas por ellas que se conservan. Una mirada general a los fondos de los museos en el país da cuenta de que sus obras no son abundantes, sino que por el contrario el número de ellas es realmente mínimo. De allí las dificultades para hacer un análisis de las obras producidas por mujeres durante este período. Pese a ello, con las pocas que se han conservado podríamos hacernos una idea, muy incompleta desde luego, de las características de la producción pictórica de las mujeres a principios del siglo XX. Una obra en particular, de autoría de Elisa Gutiérrez, y que pertenece a la Colección de Arte del Banco de la República, nos permitirá reflexionar sobre ello.

La obra *Del natural Chapinero* (1904) es una pequeña acuarela de 20 x 15 centímetros. No tenemos registro de que haya sido exhibida en la Exposición de 1910, pues en dicho evento Elisa Gutiérrez sólo presentó dos obras: un bodegón y un cuadro de flores. En este caso se trata de un paisaje, más precisamente la vista de lo que parece ser la parte posterior de un edificio y el jardín de la casa en primer plano. El jardín consiste fundamentalmente en algunas jardineras circulares, delimitadas por lo que podrían ser algunos ladrillos. Las jardineras contienen una variedad de plantas, en las que destacan las flores, pero además tenemos tres arbustos que se elevan, sobreponiéndose a las columnas que soportan los dos arcos del edificio que sobresale justamente desde la izquierda del plano pictórico hasta la mitad del mismo. Estas columnas con los arbustos sobrepuestos, una cuarta columna que vemos al fondo y que corresponde a la otra fachada del edificio, una maceta que cuelga de una cadena en el espacio entre dos de los arcos y los tallos de algunas de las flores acentúan las líneas verticales de la escena, mientras que los ladrillos de las jardineras, el suelo y el arquitrabe del edificio intentan compensar un poco esa sensación con algunas líneas horizontales. Al fondo, en el extremo derecho del plano, podemos apreciar otros árboles y arbustos, con los que también se acentúa la verticalidad predominante.

Es de suponer que esta valoración de los elementos formales habría sido uno de los primeros aspectos alrededor de los cuales una obra como estas habría sido juzgada. El

desequilibrio de la escena hace suponer que la artista, como muchos otros jóvenes artistas colombianos de principios de siglo, hombres y mujeres, estaban en proceso de formación. No obstante, el tema también es de especial interés, pues como vimos, en la exposición que tendría lugar pocos años después, el número de paisajes expuesto por mujeres es notablemente escaso. Más allá del hecho de que estemos hablando de un paisaje, es importante notar que éste se encuentra circunscrito a una escena doméstica. Podemos presumir entonces que no era frecuente que las mujeres, con las restricciones que pesaban sobre ellas en aquel momento, realizaran excursiones por la Sabana o zonas campestres similares, por lo que su producción paisajística quedaba restringida a las vistas campestres a las que podían acceder desde las propiedades familiares. (Ver, por ejemplo, *Del natural Chapinero*, Elisa Gutiérrez (1904). Museos Banco de la República, Bogotá) <https://coleccion.banrepcultural.org/document/del-natural-chapinero-obra-grfica/63a069165d96b8790f349107?pageId=6357aa7ae-27d753f221c618d&q=Elisa%20Guti%C3%A9rrez,%20Elisa&pos=1&pgn=0>

Esta relación entre la producción pictórica femenina y el ambiente doméstico, evidente en esta obra y en los temas de las flores y los interiores, respaldaría la idea de que las restricciones al desempeño artístico profesional de las mujeres no tiene causas que se circunscriban exclusivamente al medio artístico, sino que ellas refuerzan los sistemas de subordinación que predominaban en los ámbitos político, jurídico, económico, social y en la cultura entendida de manera amplia, en la Colombia de finales del siglo XIX y principios del XX.

Conclusión: el lugar de la mujer en el arte colombiano entre 1886 y 1910

El estudio de la estructura de las exposiciones artísticas y las circunstancias que las rodearon nos ha permitido vislumbrar las condiciones a las que se enfrentaban las artistas en un medio que les asignaba un papel secundario limitando sus posibilidades de formación profesional en las artes, así como una participación equitativa en la valoración y juicio de sus obras. No obstante, las formas en que esa situación de subalternidad tuvo lugar, sufrió algunos cambios a través del tiempo y, en esa medida, podemos señalar algunas particularidades de cada una de las tres exposiciones estudiadas.

Así, un rasgo destacable de la primera exposición de bellas artes de 1886 es la introducción de una categoría que incluía a las mujeres. A pesar de ello esa participación femenina cumplía un papel esencialmente decorativo y vinculado con

la beneficencia pública. Sumado a ello, la estructura distintiva de los comités de jurados indica que el lugar de la mujer en el ámbito de las artes aún estaba marcado por el amateurismo.

En el caso de la exposición de 1899, se destaca el lugar predominante de algunos artistas hombres, que ya se perfilaban como verdaderos puntos de referencia en la historia del arte colombiano. Eso implicó la exhibición de numerosas obras que resaltaban la fructífera carrera con la que esos artistas contaban. Pero incluso teniendo en cuenta otros artistas hombres que aún no tenían ese lugar prevalente, es notorio que el número de obras expuestas por los artistas hombres es muy superior al número de obras expuestas por las artistas mujeres. Así, aunque pareciera que el mayor número de mujeres expositoras indicara un cambio profundo en la concepción del ejercicio profesional femenino de las artes, una mirada detenida a aspectos como la cantidad de obras que en promedio presentaban los artistas de cada género, desmiente esta conclusión. La posición subalterna de las mujeres también se evidencia en los géneros pictóricos, restringidos primordialmente a escenas de la vida privada. En contraste con ello, los artistas hombres lograban una participación considerable en algunos de los géneros más significativos de las artes en el contexto de la Colombia de finales de siglo.

Varios hechos antecedieron la exposición de 1910 en lo que respecta a la participación femenina. Los principales fueron, en primer lugar, la admisión de mujeres entre el alumnado de la Escuela de Bellas Artes, con la creación además de una Academia específica dedicada a ellas; y, en segundo lugar, el nombramiento de las dos primeras profesoras que impartían sus clases en el ámbito de esta misma Academia. Sin embargo, este último punto tuvo una duración efímera y, por tanto, podemos decir que su alcance fue más o menos limitado. Así, los cambios fueron tímidos y, en todo caso, no se concretaron plenamente en los primeros tres lustros del siglo. Por ello no es de extrañar que en esta exposición el lugar de los hombres sea nuevamente protagónico y que los géneros más cultivados por las mujeres se sigan circunscribiendo al ámbito de la vida doméstica.

Podemos afirmar que, aunque pareciera que hay algunas variaciones paulatinas en la consideración del rol femenino en el campo de las artes, lo cierto es que la situación de marginalidad continuó bajo diversas formas. Esto viene a reafirmar las conclusiones que autoras como Nochlin han planteado: que la condición de subalternidad de las mujeres en el ejercicio de las artes es un problema de orden estructural, que no se resuelve con el reconocimiento de algunas individualidades, sino que exige una reflexión profunda sobre la forma en la que se han entendido aspectos como la creatividad, la genialidad o el talento (Nochlin 2020, 25-49).

Obras citadas

Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia, Bogotá. 1883-1887.

Cordero, Karen e Inda Sáenz (comps.). 2001. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana.

García Galvis, Alberto. 2023. *Imperativo y desobediencia: 185 mujeres silenciadas en las exposiciones nacionales colombianas, 1841-1910*. Ibagué: Universidad del Tolima.

Giunta, Andrea. 2018. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gluzman, Georgina Gabriela. 2016. “Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes”. *Arte, individuo y sociedad* (28): 495-514.

Gluzman, Georgina Gabriela. 2019. “Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras”. *Separata XVII* (24): 81-113.

Gluzman, Georgina Gabriela. 2022. “Araceli Gilbert (1913-1993): una mujer artista moderna en la encrucijada plástica ecuatoriana”. *Arte, individuo y sociedad* (34): 1443-1459.

Henderson, James D. *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Medina, Álvaro. 2013. *Procesos del arte en Colombia (1810-1930)*. Bogotá: Universidad de los Andes - Laguna Libros.

Mora Ramos, Johanna Alejandra. 2011. “El lugar de lo femenino en la Regeneración. Una mirada crítica a la situación de las mujeres en la educación en Bogotá entre 1886 y 1910”. En *La Regeneración revisitada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, editado por Leopoldo Múnera Ruiz y Edwin Cruz Rodríguez, 285-324. Medellín: La Carreta / Universidad Nacional de Colombia.

Nochlin, Linda. 2020. “¿Por qué no hay grandes mujeres artistas?”. En *Situar en la Historia. Mujeres, arte y sociedad*, 25-49. Madrid: Akal.

Papel Periódico Ilustrado. Bogotá, 1886-1887.

Pollock, Griselda. 2021. “Un prólogo solitario (2013)”. En *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*, editado por Griselda Pollock y Rozsika Parker, 12-13. Madrid: Akal.

Revista de la Instrucción Pública de Colombia. Bogotá, 1904-1908.

Notas

- 1 Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Gustos, modernidades y exposiciones artísticas en Colombia. 1886-1962,” financiado por el Comité de Investigación (CODI) de la Universidad de Antioquia. Código: 2018-20115. Fecha de aprobación: 4 de marzo de 2019.
- 2 El artículo de Nochlin ha sido publicado recientemente en otros dos libros: *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin* (Alianza Editorial 2022) y *Mujeres, arte y poder y otros ensayos* (Paidós 2022).
- 3 Se trataba de Lucila Cortés de Merchán.
- 4 Esta cifra sólo se puede indicar de forma aproximada, puesto que uno de los registros corresponde a Francisco Torres Medina y sus discípulas, representando ellas un número indeterminado. Uno de ellos fue Mallarino Pauli(...), nombre que aparece incompleto en el documento.