



## SOMOS MULTITUD. ESCRITURAS SOBRE ARTE Y FEMINISMO EN AMÉRICA LATINA (2010-2023)

*We are Multitude. Writings on Art and Feminism in Latin America (2010-2023)*

*Somos uma multidão. Escritos sobre arte e feminismo na América Latina (2010-2023)*

María Laura Ise<sup>1</sup>    
Minerva Ante Lezama<sup>2</sup>  

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, ARGENTINA

<sup>2</sup> Universidad Pedagógica Nacional; Universidad Nacional Autónoma de México, MÉXICO

### RESUMEN

Este artículo da cuenta de un recorrido por las principales problemáticas de los escritos sobre arte y feminismo en América Latina en la última década. Para esto, realizamos un análisis documental de libros publicados en ámbitos académicos y editoriales independientes, artículos de investigación, textos curatoriales y tesis de posgrado que abordan de forma crítica la inclusión de la producción de mujeres artistas en el campo del arte. El conjunto de autoras revisadas nos ayuda a mirar los principales puntos de tensión que estas escrituras han planteado en los últimos años. Esto nos permite observar los diálogos existentes y posibles entre las autoras, abrir nuevas interrogantes, y dotarnos de una comprensión compleja y rica acerca de las limitaciones y potencialidades de las prácticas artísticas feministas en la región.

**Palabras clave:** arte feminista; arte latinoamericano; feminismos; prácticas artísticas; crítica feminista al campo del arte.

### ABSTRACT

This article summarizes the main problems of writings on art and feminism in Latin America in the last decade. We carried out a document analysis of books published in academic and independent publishers, research articles, curatorial texts and postgraduate theses that critically address the inclusion of women artists in the field of art. The review realizes the main points of tension that these writings have positioned in recent years. This allows us to observe existing and possible dialogues between the authors, open new questions, and provides us with a complex and rich understanding of the limitations and potential of feminist artistic practices in the region.

**Keywords:** feminist art; Latin American art; feminisms; artistic practices; feminism criticism of the field of art.

### RESUMO

Este artigo analisa as principais questões nos escritos sobre arte e feminismo na América Latina na última década. Para tanto, realizamos uma análise documental de livros publicados no meio acadêmico e em editoras independentes, artigos de pesquisa, textos curatoriais e teses de pós-graduação que abordam criticamente a inclusão da produção de mulheres artistas no campo da arte. O conjunto de autores resenhados nos ajuda a olhar para os principais pontos de tensão que esses escritos têm suscitado nos últimos anos. Isso nos permite observar diálogos existentes e possíveis entre as autoras, abrir novas questões e nos fornecer uma compreensão complexa e rica das limitações e potencialidades das práticas artísticas feministas na região.

**Palavras-chave:** arte feminista; arte latino-americana; feminismos; práticas artísticas; crítica feminista do campo da arte.

|                     |            |
|---------------------|------------|
| Fecha de Recepción  | 2024-04-16 |
| Fecha de Evaluación | 2024-05-08 |
| Fecha de Aceptación | 2024-07-22 |

## INTRODUCCIÓN

El objetivo de este artículo es dar cuenta del núcleo de problemáticas abordadas en la producción de textos que se ubican en los cruces entre arte, feminismo y curaduría en América Latina en la última década. Si bien reconocemos la importancia del trabajo de investigación y difusión de la obra de mujeres artistas —quizás como un acto epocal de justicia de género en el campo del arte—, nuestro análisis no se centra en exposiciones o proyectos individuales de las mismas sino en una revisión de la escritura crítica y analítica sobre el arte feminista en la región. Realizamos una investigación documental que incluye el relevamiento de libros publicados con esta temática en distintos países, en editoriales institucionales e independientes, desde una mirada académica o desde sus márgenes y disidencias, además de catálogos de exposiciones y artículos académicos. No se plantea un recorrido cronológico de los textos sino un tejido que va y vuelve en el tiempo y configura núcleos de análisis más que etapas o continuidades lineales.

Un reconocimiento inicial de fuentes, rutas y acervos posibles es parte de nuestro recorrido en el tema, ligado a trayectorias de investigación y docencia, participación en colectivos de arte feminista, producción de trabajo artístico de forma individual y en colectivo, además de escritura conjunta sobre nuestras prácticas artísticas y académicas. Hemos escrito en colaboración dos artículos previos a este que representan un proceso articulado de exploración de las imbricaciones entre diversas prácticas con los feminismos. En nuestro primer artículo “Autoetnografía a dos voces: el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas-académicas-feministas” (Ante Lezama e Ise, 2021) fuimos convocadas a explorar nuestro trabajo interrelacionado con la participación en la lucha feminista, prestando atención a cómo este contribuye a la potencia de transformación y los horizontes políticos de la lucha de las mujeres. En un segundo escrito titulado “Prácticas artísticas entramadas: estrategias, redes, afectos” (Ise & Lezama, 2023), analizamos con mayor profundidad nuestra experiencia compartida y los procesos mediante los cuales se van tejiendo redes feministas en la región Latinoamericana, en nuestro caso, desde el arte feminista, para dialogar con otras prácticas que abrevan de los feminismos en Abya Yala. En este tercer artículo, buscamos enfocarnos en los análisis realizados en torno al arte ensamblado con los feminismos en la región.

La primera pregunta-problema en este escrito tiene que ver con la existencia de un campo intelectual en torno al arte feminista. Al intentar responder constatamos la existencia de una pluralidad de escrituras que atañen a la construcción de este campo a la vez que se preguntan por el lugar de este en el presente. De forma similar a lo que sucede con la producción de las mujeres artistas

—que se da al margen, con discontinuidades y desde abordajes descartados por muchas de las figuras legitimadoras del campo del arte—, la escritura del arte feminista se realiza, en muchos casos, desde lugares marginales, sin el acceso a recursos materiales o supeditado a un trabajo vertebral ajeno.

Otro lugar-problema es pensar en la escritura sobre arte y feminismo a nivel regional. Tal como sucede al hablar de ‘arte latinoamericano’ (Ise, 2021), son muchas las reducciones y omisiones que implica el uso de una región geográfica para definir un segmento del campo del arte, en este caso ‘escritura sobre arte feminista latinoamericano’. Para este análisis relevamos escrituras de autoras provenientes de Bolivia, México, Argentina, Perú, Chile, Venezuela y Estados Unidos, que en algunos casos se centran en un análisis del contexto latinoamericano. Reconocemos que ello implicó, por una parte, una mayor accesibilidad de voces desde ciertos contextos y, por otra, limitaciones de nuestra pesquisa. Ligado a esto, son varios los textos que introducen el problema de qué es y cómo definir el arte feminista o las prácticas artísticas feministas. Frente a ambas cuestiones suscribimos una postura no esencialista que busca explorar conexiones, experiencias transversales y situadas.

Presentamos tres apartados. En el primero, se plantea una reflexión sobre los museos y las curadurías como espacios de lucha simbólica que han posibilitado una parte importante de la investigación y la escritura sobre arte feminista. En el segundo apartado, presentamos una revisión de los análisis que se han hecho desde los campos académicos e institucionales en torno al encuentro de los feminismos con el campo del arte. El tercer apartado pone en relevancia la escritura desde lugares marginales dentro de la academia o las instituciones, o periféricos a ellas. Finalmente, planteamos algunas reflexiones y preguntas que den continuidad a esta revisión y nos permitan abrir la posibilidad de un diálogo hacia el futuro.

## MUSEO Y CURADURÍAS COMO ESCENARIOS DE LUCHA SIMBÓLICA

Para este apartado revisamos textos producidos desde el ámbito de los museos y procesos expositivos: catálogos, textos curatoriales y artículos. En líneas generales, el contexto de estas escrituras es el de una nueva visibilidad del movimiento feminista a escala regional y global, lo que afecta las distintas prácticas del campo del arte y, en muchos casos, las entremezcla. El dossier 14 de la *Revista Caiana* (Bermejo y Cortés, 2019), *Museos híbridos, feministas, descolonizados*, revisa el debate sobre el museo como terreno de disputa, como espacio de transformaciones asociadas a la democracia cultural, la justicia social, la interculturalidad o la diversidad de género. Se pregunta acerca del lugar social y político que hoy ocupa el museo: “busca abrir la reflexión [...] para reintroducir el lugar o rol social

vinculado a núcleos de conflictividad, quebrando las distancias entre institución, disciplina (la historia del arte, la museología, la curaduría, etcétera) y vida cotidiana” (Bermejo y Cortés, 2019, p. 57). De acuerdo con las autoras, la curaduría asume un lugar revelador debido a su potencia para introducir otro tipo de narrativas y dispositivos de exposición que apunten al quiebre de las hegemonías eurocéntricas y que estén atentas a las comunidades y a sus demandas sociales y políticas.

En esta línea, Gloria Cortés Aliaga (2023) se pregunta si puede ser feminista un museo o el patrimonio: ¿se pueden emancipar el canon y el museo? Estos interrogantes asumen que el desmantelamiento de las jerarquías es una tarea de largo aliento y de muchas capas: “eliminar las voces únicas curatoriales, volver ambivalentes las verdades de las clasificaciones y categorías, incorporar los relatos en primera persona, la heterocronía como metodología para acercarnos al presente ...” (Cortés, 2023, p. 115), son solo algunas de las acciones que menciona en la tarea de despatriarcalizar el museo e incorporar nuevos sujetos políticos excluidos en su construcción original.

Las exposiciones y el proceso de investigación que está detrás de las mismas son uno de los lugares más prolíficos al momento de relevar escrituras con esta impronta de lucha simbólica. Los proyectos de curaduría que visibilizan la obra de artistas mujeres comienzan a aparecer a escala global de forma más frecuente a finales de los años noventa y principios de los dos mil, aunque es desde el año 2007 que el tema de la inclusión de las mujeres en el campo artístico se torna más evidente como debate (Fajardo-Hill, 2017). Esto tiene su eco en la región latinoamericana, donde se comienza a dar cuenta de estas prácticas a través de exposiciones de diferente alcance temporal y territorial. Por un lado, encontramos proyectos de gran escala como “Radical Women: Latin American Art, 1960-1985” (Fajardo-Hill y Giunta, 2017) y, por el otro, un núcleo de exposiciones que revisan escenas nacionales específicas sobre todo en México, Argentina y Chile.

Respecto del primer proyecto, con curaduría de Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, reúne 120 artistas y colectivos de América Latina, chicanas y latinas de 15 países en total, marginalizadas por la historia del arte dominante, e incluye ensayos de investigación específicos de escenas regionales. Su foco conceptual está dado por la investigación de las artistas en torno al cuerpo, lo que representa un giro radical en cuanto a tradiciones establecidas. Los lenguajes e iconografías experimentales que utilizan son considerados pioneros, y la performance ocupa un lugar central. La elección de las artistas está dada por su compromiso con las luchas sociales y políticas de este período, lo que incluye un señalamiento y reacción ante los sistemas de opresión y el lugar secundario que ocupan las mujeres en la sociedad, así como también la resistencia ante el contexto de dictaduras.

El catálogo presenta una primera genealogía de estas prácticas. A diferencia de la exposición —que se estructuró por ejes temáticos— está organizado por países. Para las curadoras fue relevante analizar las historias y contribuciones de estas artistas, disputar posiciones esencialistas sobre lo femenino y desarrollar perspectivas situadas que tomaran en cuenta los contextos específicos de sus obras y los parámetros de género en las sociedades en donde se ubicaban. En este sentido las preguntas que orientaron la investigación son: ¿qué ha pasado con estas artistas y sus trabajos?, ¿cuáles fueron las circunstancias culturales, políticas e ideológicas que hicieron posible la omisión o incluso la desaparición de ellas?, ¿cuál fue la naturaleza de sus contribuciones? Cabe agregar que las artistas no solo no se conocían entre sí sino que no todas pretendían realizar trabajos feministas o no se consideraban como tales, sin embargo, el análisis de su trabajo llevó a las curadoras a identificar una agenda feminista en su producción. Las curadoras sugieren también paralelismos entre la agenda europea y estadounidense del arte feminista y los problemas que abordaban las mujeres latinoamericanas en su obra, y consideran que solo México tuvo un movimiento organizado de arte feminista en el período revisado.

Este catálogo defiende la pertinencia de investigar y exponer el arte realizado por mujeres exclusivamente debido al vacío y estereotipos que persisten en el sistema del arte tal como está organizado. El ensayo de la autora nos permite observar cómo la escritura sobre arte latinoamericano que forjó el campo —desde Marta Traba, Damián Bayón, Juan Acha, hasta algunas exposiciones tanto en Europa como en los Estados Unidos— ha jugado un papel importante como herramienta de borramiento e invisibilización del trabajo de las mujeres artistas. Fajardo-Hill (2017) señala: “No solo las mujeres artistas latinoamericanas han sido invisibilizadas de publicaciones y exposiciones, las chicanas y latinas también fueron excluidas del diálogo más amplio del arte moderno y contemporáneo” (p. 24). Cabe agregar que la publicación del catálogo en idioma inglés y portugués —aunado a su alto costo y disponibilidad solo en forma impresa—, junto con la gira de la exposición en los Estados Unidos y la ciudad de San Pablo, representa una fuerte limitación para el acceso del público latinoamericano a esta exposición. Entendemos que esto responde a la agenda de las instituciones del llamado norte global desde donde surge y se financia la investigación.

Junto a este proyecto de largo alcance encontramos otros situados en escenas nacionales específicas, que cuestionan los modos de narrar las historias del arte, dando cuenta de todo lo que se ha desplazado de sus rígidos parámetros. La exposición retrospectiva de Mónica Mayer (2016) “Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva” (curada por Karen Cordero Reiman, Museo Universitario de Arte Contemporáneo), representó un hito en la historiografía de la región.

Identificamos, además, un conjunto de exposiciones que hacen uso de archivos de arte feminista para ponerlos en valor, tales como: “Mujeres ¿y qué más? Reactivando el archivo de Ana Victoria Jiménez” (curaduría colectiva, Galería de la Universidad Iberoamericana; Galería de la Universidad del Claustro de Sor Juana; Jardín del Arte, Veracruz, 2011); “Activaciones críticas de la memoria. Archivos y prácticas artísticas feministas”, (curada por Julia Antivilo, Centro Cultural Border, 2017); “Indicios de una revuelta artística feminista” (curada por Fernanda Ramos, Museo de Arte Moderno, 2021); “Poéticas feministas. Ana Victoria Jiménez y Alicia D’Amico” (curada por María Laura Rosa y Karen Cordero Reiman, Museo de Arte Moderno, 2023); y “Coordenadas móviles: redes de colaboración entre mujeres en la cultura y el arte (1975-1985)” (curada por Gemma Arguello Manresa, Natalia de la Rosa, Carla Lamoyi y Roselin Rodríguez Espinosa, Museo de Arte Carrillo Gil, 2023).

Otras exposiciones relevantes plantearon relecturas de la historia del arte para recuperar la memoria y las obras de mujeres: desde el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile se realizaron cuatro exposiciones bajo la curaduría de Gloria Cortés Aliaga<sup>1</sup>; también en el museo del mismo nombre en la ciudad de Buenos Aires, el proyecto “El Canon Accidental; Mujeres Artistas en Argentina (1890-1950)”, de la investigadora Georgina Gluzman<sup>2</sup>.

Dentro de la tarea de edificar nuevas genealogías artísticas que revisen los mecanismos de invisibilización de las narrativas canónicas, otro proyecto que mapeó la producción reciente en Argentina en alianza entre activismos, producción académica y ejercicio curatorial es “Las olas del deseo. Feminismos, diversidades y cultura visual, 2010-2020+ (2022)”, cuyo antecedente es la exposición “Mujeres 1810-2010” (2010). De la misma manera, el Premio 8M es un concurso que premió obras realizadas por artistas mujeres y/o personas LGTBI+ en tres ediciones (2021; 2022; 2023); con esto se buscó revertir la conformación patriarcal del patrimonio cultural nacional y la escasa paridad de género en las colecciones públicas en Argentina.

Las investigaciones revisadas ponen en tensión las lógicas museales existentes, las afectan. Son ensayos con ciertos límites, intentos acotados de incidir en la lógica del campo del arte que sigue siendo hegemónica. Nos aportan un panorama crítico que nos permite poner en perspectiva los

---

<sup>1</sup> Estas exposiciones son “(En)clave masculino” (Museo Nacional de Bella Artes, 2016), “Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2017), “De aquí a la modernidad. Colección MNBA 2018-2019” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2018) y “Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras, 1919-1939” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2019).

<sup>2</sup> Esta exposición tiene como antecedente su libro *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Gluzman, 2016).

cambios conceptuales del campo de la investigación curatorial, en medio de una potente manifestación del feminismo a escala global.

## REESCRITURAS DE LA HISTORIA Y CONFORMACIÓN DE UN CAMPO INTELECTUAL

En este apartado presentamos una revisión desde los campos académicos e institucionales en torno al encuentro de los feminismos con el campo del arte: artículos y libros; recuentos historiográficos y tesis de investigaciones de posgrado. Son textos analíticos que discuten la historiografía tradicional del arte, las formas en que se incluyen o no determinadas prácticas o contestan desde el rescate de genealogías feministas. También algunos miran los efectos y lazos entre la teoría y práctica feminista del arte en los Estados Unidos y su vínculo con América Latina.

A diferencia de contextos como Europa o Estados Unidos, que históricamente han contado con mayor apoyo institucional para el estudio de estas cuestiones, en América Latina la construcción de un campo ha estado sometida a otras complejidades. Julia Antivilo explicaba hace casi diez años que este campo intelectual se encontraba en formación (Antivilo, 2015): no eran abundantes los artículos o publicaciones sobre las visualidades feministas y la presencia de las artistas era escasa en espacios formales del arte. Es así que para Antivilo la praxis de las creadoras es la base desde donde sustentar este nuevo campo y por ello es fundamental que las propias artistas se preocupen por gestionar su obra, dejar registro de sus prácticas estéticas-políticas, y escribir sobre sí mismas y sus pares.

Su investigación de doctorado *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la producción visual* (Antivilo, 2013) constituye un aporte central, ya que releva cuatro décadas de estas prácticas en cinco países latinoamericanos (México, Chile, Argentina, Bolivia y Colombia) y elabora categorías de análisis para pensarlas desde una mirada transdisciplinar. Aquí entiende al arte feminista como la resignificación de un lugar subalterno desde donde se han expresado las mujeres para convertirlo en un espacio de subversión política cuya materia prima principal es el cuerpo como vehículo para la crítica social. El arte feminista revaloriza la cultura popular latinoamericana, sus ritos y tradiciones, con el propósito de deconstruir lo 'femenino' haciendo uso de herramientas críticas como la ironía, la parodia o el ritual. La producción visual de estas artistas emerge de la efervescencia social y cultural de la década del setenta y se manifiesta como práctica de ruptura en

las visualidades con la voluntad de incidir en su contexto. Esta veta política es la que la autora sostiene que continúa vigente hasta el día de hoy.

En el recorrido que traza Antivilo resulta significativa su reflexión acerca del por qué y para qué de un campo intelectual latinoamericano sobre prácticas feministas, del valor de la investigación narrativa autobiográfica, el rescate de la experiencia de las artistas como forma de conocimiento, y la construcción de archivos propios para reconstruir la memoria y la historia de las mujeres. Esta es la materia prima con la que construye una investigación que abarca más de noventa artistas, de las cuales más de cincuenta son mexicanas. Como aportes centrales de este trabajo rescatamos la contextualización histórica de estas prácticas así como el lugar de reflexión sobre el cuerpo y la centralidad de la performance, una de las prácticas más recurridas para la producción política y estética. El arte feminista cuestiona la representación de las identidades marginadas y saca a la luz las estructuras patriarcales impuestas. Esto lo hace transformando “la construcción cultural del cuerpo, entendido como algo natural y depositario de las divisiones sociales entre los sexos, fue y ha sido el esquema a romper, por parte de muchas de las artistas feministas activistas” (Antivilo, 2013, p. 341).

Por su parte, Josefina Alcázar (2014, 2021) analiza el fuerte impulso de la performance desde la llamada tercera ola del feminismo en la segunda mitad del siglo XX, y cómo las artistas se aproximan al cuerpo desde un lugar de emancipación, apropiación de su deseo y de su representación: “En esta reapropiación del cuerpo coinciden tanto los feminismos como la performance, para ambos movimientos el cuerpo es el camino de la liberación, de la búsqueda de identidad: el cuerpo es un espacio de rebeldía” (Alcázar, 2021, p. 11). Su análisis nos ayuda a comprender cómo las prácticas performáticas feministas se nutren de los discursos y textos de la época, de las luchas propias del activismo, así como de la cultura política que las sitúa históricamente en cuatro grandes olas llegando hasta el presente: “Desde los años sesenta y setenta del siglo XX las luchas feministas y la performance estrecharon un sólido vínculo, se reconocieron como aliadas, como compañeras de camino” (Alcázar, 2021, p. 2). La agitación política y de lucha por la democracia en algunos países de América Latina refuerza la importancia de la vertiente política de la performance y del arte acción en estos años, tal como destaca Julia Antivilo.

Otro vínculo que encontramos en la escritura de Alcázar y Antivilo se da entre performance y autobiografía. Alcázar reconoce que la propia experiencia, las vivencias y el autoconocimiento, son la materia prima con la que las artistas expresan su propia voz en el momento de la creación y dejan

de verse en el espejo de la mirada masculina (Alcázar, 2021, p. 12). La performance es un arte del yo, que se emparenta con la búsqueda de identidad y la vida cotidiana “donde la experiencia real, corporal, es fuente de comprensión” (Alcázar, 2014, p. 6). La afirmación de esta última cita nos lleva a otro grupo de textos recientes que reflexionan sobre la producción del conocimiento en el campo del arte en clave feminista, que dejamos afuera de este escrito por motivos de extensión<sup>3</sup>.

Con una mirada anclada en la historia reciente, Miguel López (2017) hace un recuento de la efervescencia del movimiento feminista en Perú a partir de la década del sesenta hasta el ‘Ni una menos’ de agosto de 2016. Con un papel cada vez más relevante en la esfera pública, los feminismos han buscado “no sólo impugnar los sentidos comunes que sostienen esa inequidad y derrumbar las lógicas estructurales del odio, sino también abrir espacios de reconocimiento, para sanar, compartir experiencias y regenerar lazos sociales” (López, 2017, pp. 195-196).

Desde un contexto nacional de escasez de ensayos y posiciones curatoriales que aborden la cuestión de arte y género, y con una marcada presencia de artistas varones en las principales colecciones, exposiciones y libros, el texto de López cuestiona la utilidad de los recuentos de las mujeres artistas en la historia del arte. En su lugar, propone una serie de preguntas sobre el efecto de la experiencia politizada de las mujeres artistas al canon del arte, cómo esas prácticas obligan a redefinir la noción de conocimiento experto, de gusto y de valor artístico, y cuál es su importancia en los procesos actuales de lucha social.

Las “prácticas creativas de oposición”, como las denomina el autor, rechazan un modelo obsoleto de profesionalización artística y privilegian una dinámica colaborativa que responde a preocupaciones del propio contexto y comunidad. Esto ha generado que se busquen formatos alternativos a la tradición de las bellas artes como el video, la performance, modelos conversacionales o activismo callejero, que impulsen dinámicas creativas situadas políticamente desde el cuerpo o privilegien lo procesual. Consideradas en conjunto, estas prácticas plantean varios argumentos que desafían límites establecidos en el campo del arte. Un primer punto tiene que ver con la distinción entre maneras elevadas de producción artística y otras formas creativas consideradas menores; en segundo lugar, la correlación esperada del valor de una obra y su relación directa con una carrera artística sostenida en el tiempo. Ambos aspectos se relacionan con la desvalorización del trabajo de

---

<sup>3</sup> Entre ellos mencionamos los textos de Pérez-Bustos et al. (2016) y Pérez-Bustos (2021).

las mujeres y con “un sentido común del privilegio masculino que afirma que hay preocupaciones que tienen más legitimidad que otras” (López, 2017, p. 209).

En Perú, nos dice el autor, se han configurado modelos de valoración y jerarquías al interior del campo social que hacen a una esfera pública excluyente donde “los museos nunca son neutrales” (López, 2017, pp. 213-214). Su ensayo vuelca el dilema sobre el papel de los museos y las políticas de exhibición en el presente, nos invita a preguntarnos si estas: ¿cuestionan o reafirman sistemas de representación que responden a normas coloniales, estructuras raciales, de clase y de sexualidad? y ¿qué marcos democráticos se ponen en juego con ese tipo de representación patriarcal de la cultura visual? (López, 2017, p. 214). En este punto la apuesta del texto se orienta a imaginar alianzas posibles y temporales entre prácticas artísticas de oposición e instituciones que puedan construir otro tipo de narraciones.

En una línea similar a las voces ya exploradas, el libro de Andrea Giunta *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018), insiste en marcar el quiebre que supuso el feminismo artístico desde los años sesenta en adelante en cuanto a las formas de representar el cuerpo al abrirse un repertorio diferente al existente hasta entonces. Sobre esto, la hipótesis central que sostiene es la siguiente: “... el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX” (Giunta, 2018, p. 15).

Son tres las líneas de interés que resaltamos de este libro. La primera está inserta en la discusión sobre exposiciones, ya que el texto da cuenta en primera persona del conjunto de objeciones y resistencias que la realización de una exposición que incluye solo mujeres conlleva. Tal es el caso de la experiencia de Giunta como co-curadora en “Radical Women...”. No menos pertinente en este tema es el amplio despliegue que el texto realiza de cifras y datos estadísticos que nos hacen ver las desigualdades persistentes en cuanto a la representación de artistas mujeres en el campo del arte a escala nacional (Argentina y México, como ejemplos) e internacional en el presente. Los números indican que la desigualdad no es cosa del pasado.

Su texto retoma los problemas historiográficos desde 1971 e incluye en la reflexión preguntas históricas situadas como la de por qué no ha habido un feminismo artístico en América Latina, a excepción de México (Giunta, 2018, p. 62). El panorama del libro abarca hasta los años posteriores a 2010 para afirmar que hay una consolidación de un área de investigación en el arte latinoamericano que imprime un giro a la historiografía dominante: “Lo que antes, en 2010, fueron objeciones

(iniciales, generalmente acrílicas) al proyecto de *Radical Women* han mutado hoy en un campo de aceptación, de renovación del campo historiográfico y de valoración de obras antes desconocidas” (Giunta, 2018, p. 65). Los distintos escritos revisados coinciden en mostrar cómo fue cambiando este campo de estudios en los últimos años.

En esta línea, el artículo “Feminism is for Todos: Art History and Feminist Interventions in Spanish-Speaking Latin American Art History”, de Georgina Gluzman y Viviana Usubiaga (2021), da cuenta de la pregunta en torno a cómo las teorías y prácticas feministas han alterado los modos en que se escribe la historia del arte en la América Latina de habla hispana, señalando además que estos escritos han sido comúnmente ignorados por investigadores de Europa y Estados Unidos. Un aporte de este texto refiere a que los cruces entre arte y feminismo en América Latina no son tan recientes, como se podría pensar a primera vista, sino que estas intersecciones existen desde el último cuarto del siglo XIX. Al mirar de cerca países como Chile, Argentina y México, afirman que hay una rica y larga historia entre el arte y el feminismo, una remarcable presencia de mujeres artistas desde este período en adelante. Esto parece indicar una primera ola de este cruce, distinto al que sucede entre 1970 y 1980, que es el que más revisión ha tenido. Se toman en cuenta las investigaciones de Leonor Cortina, Angélica Velázquez Guadarrama, Dina Comisareno Mirkin, Nelly Richard, Gloria Cortés Aliaga y Laura Malosetti Costa, para señalar: “En América Latina no se había encarado la tarea de repensar la historia del arte del siglo XIX por un largo tiempo, y es por esto por lo que había permanecido como una *terra incognita* (Gluzman & Usubiaga, 2021, p. 856).

Luego de mapear el campo de la historiografía reciente, las autoras indagan las relaciones entre estos análisis y el movimiento social y político feminista en América Latina y algunas de sus prácticas contemporáneas. El año 2015 representa un parteaguas en la re-emergencia de las luchas feministas en esta región, en donde las manifestaciones actúan como un gran escenario que da cuenta de nuevas formas de creatividad. Para las autoras, estos métodos de expresión vienen a cuestionar aspectos clave de una historia del arte canónica tales como la noción de autoridad, la idea del valor en el mercado del arte y la idea de la nobleza de los materiales, lo que excede las barreras de lo que llamamos ‘arte’. La crítica de arte feminista va mucho más allá del desafío de la disciplina de la historia del arte: la desafía en su totalidad. Gluzman y Usubiaga (2021) advierten que la historia del arte latinoamericano es rica y diversa porque justamente está informada por el movimiento social feminista.

Desde otro enfoque teórico ligado a los llamados estudios poscoloniales, Karina Bidaseca (2018) traslada la crítica de la feminista india Chandra Tapalde Mohanty sobre la producción del

discurso colonial en las ciencias sociales y humanas, para explicar la omisión de las mujeres en la historia del arte como una ‘política de silenciamiento’. Bidaseca nos invita a pensar cómo alcanzar lo que llama una ‘justicia cognitiva’ (p. 20), que para nosotras se traduce en una justicia de género en los distintos ámbitos del campo del arte, incluida la escritura. Desde el cuestionamiento a qué implica el propio hecho de la representación de la otredad, su texto formula preguntas en torno a cómo experimentan los cuerpos la lucha contra la colonialidad: “¿cómo surgen las presencias de las artistas del Sur para quebrar el relato colonialista de la etnografía occidental?” (Bidaseca, 2018, p. 36). La autora traza puentes teóricos que traspasan la geografía latinoamericana, para problematizar cómo se sigue inscribiendo el colonialismo global en los cuerpos racializados de las mujeres del sur.

En conjunto, estos textos buscan dar cuenta de los principales cambios a nivel historiográfico y realizan aportes teóricos, conceptuales y explicativos que dan cuenta de un campo intelectual transversal a la región latinoamericana.

## **AUTONOMÍAS, ARTE POPULAR, PRÁCTICAS BASTARDAS Y CURADURÍAS INESTABLES**

Para este apartado revisamos textos que provienen de espacios periféricos al ámbito académico o que desde la academia abordan cuestiones marginalizadas dentro del campo del arte. Entre ellos, revisamos textos autopublicados o publicados por editoriales autónomas y vinculadas a las luchas sociales, así como algunos artículos de investigación. En conjunto, estos escritos no dialogan directamente con la veta de arte feminista que proviene de Estados Unidos sino que buscan habitar espacios de discusión dentro del campo del arte señalando las contradicciones; en otras palabras, sus autoras tienen un pie dentro de la institución y el resto del cuerpo afuera.

Una primera reflexión es la de Francesca Gargallo (2016) quien, en coincidencia con algunas autoras del apartado anterior, sostiene que la reflexión estética feminista nace del movimiento feminista y no en paralelo; analiza también los cruces entre el movimiento social, el trabajo de las pensadoras en espacios autónomos o académicos, y los espacios de producción artística y estética, incluyendo diversas configuraciones de lo artístico. Para Gargallo “más allá de pensar la estética en clave de teoría del arte, la estética feminista en Nuestramérica se detiene en el potencial de las emociones provocadas por el encuentro de las mujeres consigo mismas y entre sí” (Gargallo, 2016, p. 18).

La autora posiciona al centro de su análisis la noción de ‘estética de la liberación feminista’: las distintas prácticas en donde se funden las artes plásticas, visuales, performáticas, populares y activistas representan un lugar de agencia de los cuerpos que liberan su deseo y se apropian de sí, sin desconectarlas de su vida cotidiana y alimentadas por la lucha política. De manera coincidente con Alcázar (2021) y Antivilo (2015), la autora enfatiza la disposición del cuerpo como herramienta política cuando se refiere a la estética de liberación feminista al narrar desde las propias coordenadas, al poner en relevancia las labores silenciadas, y al producir una estética de la cotidianidad.

Las prácticas creativas que analiza Gargallo (2016) son definidas por la autora como “prácticas al margen”, pues desde los posicionamientos feministas el poder y la dominación no representan un horizonte político. En ese sentido, dialoga con los discursos planteados por otras pensadoras como Julia Antivilo (2015) y Araceli Barbosa (2008) en torno a los mecanismos de exclusión y discriminación dentro del campo del arte y la respuesta consciente de los cuerpos feminizados y disidentes. Finalmente, cuestiona las fronteras entre lo artístico y lo no artístico y se pregunta ¿qué hacen las prácticas feministas para desdibujar esas fronteras, por ejemplo, entre lo artístico y lo artesanal? Para reflexionar al respecto, nos invita a revisar los trabajos de Eli Bartra.

Bartra ha dedicado diversos escritos a explorar la relación entre el feminismo y el llamado ‘arte popular’ (2015, 2008). Al respecto, plantea tres críticas importantes: 1) la distinción y jerarquización entre el arte popular y las bellas artes atiende a una lógica clasista en el mercado y los espacios de circulación, investigación y reconocimiento social; 2) la noción del arte popular lleva implícita la idea de una producción de pueblos abstractos y neutros en donde no hay una comprensión profunda de la condición de los sujetos productores de esta forma del arte; esconde además de una condición de clase, una condición de género que analizar; y 3) desde ciertos espacios institucionales en la región, se han emprendido prácticas que podríamos considerar colonialistas, pues implican la apropiación del trabajo de comunidades específicas en la construcción de una identidad nacional funcional en el entramado de la geopolítica regional.

Sobre el primer punto, la autora nos lleva a reflexionar en torno a las funciones en común del arte popular y las bellas artes. Su análisis pone el foco en el carácter clasista tanto de los sujetos y comunidades que producen el arte popular —clases populares—, como de las lógicas de circulación, clasificación y jerarquización de las producciones artísticas. Nos invita a mirar el concepto de arte popular, afirmando que se le ha nombrado así para distinguirlo de las bellas artes y hacer referencia

a una forma distinta de creatividad que ocupa un lugar subalterno y menor (Bartra, 2015, p. 21). Esto nos lleva a cuestionar la subjetivación de estas prácticas elitistas o clasistas en el campo artístico.

Bartra (2015) reconoce el problema paralelo entre la invisibilización de las mujeres en el campo del arte, en la sociedad en general y en quienes producen arte popular. La autora analiza el arte popular como creación plástica de los grupos más vulnerados socioeconómicamente, lo que representa una producción altamente feminizada, en la que el reconocimiento y análisis se ha centrado en los artistas varones. Para la autora es fundamental tener en cuenta la categoría de clase junto a la categoría de género en los análisis sobre el arte popular, pues, al considerarse muchas veces como una actividad más dentro de las labores domésticas, no se le ha prestado suficiente atención al trabajo de las mujeres. El último aspecto clave de su análisis es acerca de la instrumentalización del arte popular en la producción de discursos de identidad de los Estados-Nación, que anulan a los sujetos creadores de los productos artísticos al borrar aspectos que la autora cree fundamentales para el análisis: la clase social, el proceso de producción, la etnia, el género y lo artístico como un proceso cinético (Bartra, 2015, p. 27).

Otra crítica importante desde un espacio periférico a los discursos académicos es la de la boliviana María Galindo, autora que decide habitar lo contradictorio como estrategia y poner la propia experiencia y las genealogías como fuentes de saber. Se posiciona desde el feminismo bastardo: lugar de indefinición, de renegar de las categorías rígidas y bien integradas a los sistemas formales o institucionales. Desde aquí formula su crítica a las lógicas del campo del arte sin cerrarse a la interlocución, ubicándose como ‘impostora’:

Se trata de una posición incómoda para mí misma que me coloca de antemano como una desubicada y en conflicto irresoluble con la institución, cualquiera que fuera esta, y con cualquier segmento de la institución: el museo, el curador, el galerista, la bienal, el público, el guardia de seguridad, la historia del arte, las paredes blancas de hospital, la mujer que limpia la sala o el crítico. (Galindo, 2022, pp. 123-124)

Un aspecto clave en la producción intelectual de Galindo es la implicación de su pensamiento con sus prácticas en colectivo. Como parte de la colectiva Mujeres Creando, defiende “la creatividad como instrumento de lucha y el cambio social como hecho creativo” (2022, p. 124). Sus aportes son a partir de una problematización nada simplista: 1) defienden los procesos colectivos pero problematizan la anulación del aporte individual, lo resuelven incorporando firma individual y colectiva a sus procesos; 2) se posicionan desde el anarco-feminismo y sostienen que sus prácticas siempre han tenido una matriz política, pero buscan un diálogo con los espacios formales o institucionales del arte, aunque se mantenga la relación de ‘conflicto irresoluble’; y 3) reniegan de la

categoría ‘artista’ por dejar fuera tantas prácticas de supervivencia que ellas —y muchas artistas o creativas— sostienen de forma entrelazada.

Para Mujeres Creando su producción es el debate y la desestabilización de estructuras imaginarias, la creatividad es el instrumento para lograrlo. Plantean desordenar las jerarquías sociales y las relaciones espaciales ya sea desde el grafiti, la performance, el diseño de una iniciativa de política pública o la autoorganización entre comerciantas. También defienden la calle como espacio de trabajo y se posicionan desde un ‘feminismo concreto’, en donde las prácticas artísticas suceden como ‘política concreta’ derivadas de un análisis de los problemas que sufren como cuerpos feminizados (Galindo, 2022, p. 67). Se plantean como “un colectivo de producción de subsistencia propia dedicadas a decenas de cosas diferentes cada día” (Galindo, 2022, p. 127). Sus múltiples prácticas coexisten y resultan vitales en sus vidas individuales y colectivas. Se critica el campo desde la práctica.

Galindo des-esencializa la noción de arte en cuanto a su potencial transformador, se pronuncia desde las luchas sociales que pueden tomar formas y configuraciones en el campo de la creatividad pero no concibe que el arte tenga un poder transformador de antemano. Esta autora se autoriza a sí misma para escribir sobre las prácticas artísticas y creativas, así como desde un lugar colectivo las Mujeres Creando se autorizan a tomar la palabra, la calle o las bienales. Estas prácticas ‘bastardas’ tienen un punto de encuentro con las ‘curadurías inestables’ de Kekena Corvalán (2021b).

Para Corvalán (2021a, 2021b), el arte contemporáneo como conjunto de prácticas representa un sistema excluyente fundamentado en lógicas de mercado. Desde su escritura, la autora representa una voz crítica de ese sistema y nos invita a analizar las performatividades, las disputas por los espacios expositivos o los archivos, nos recuerda viejas reflexiones sobre el carácter fetichista, patriarcal y elitista de las prácticas artísticas como mercancía y el significado de los patrimonios. La potencia de su escritura radica en la propuesta que configura: la curaduría afectiva es el marco contenedor de prácticas de resistencia, de análisis del territorio disputado, de diseño de estrategias para incidir en un campo excluyente o coproducir alternativas. Esto implica la autoorganización en colectivo informada en marcos teóricos críticos y sensibles a “escuchar lo que las expresiones culturales y sociales de nuestras comunidades ya expresan” (Corvalán 2021a, p. 29). A diferencia de una performatividad basada en la pugna del mercado, Corvalán apunta a una performatividad por la construcción de territorio.

Su manera de pensar la curaduría se traduce en exposiciones como “Para todes tode: plan de lucha” (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2019), “Políticas del deseo: para todes, tode”

(Ministerio de Cultura de la Nación, 2020) y “Bocavularia” con Alma Camelia (Lolitapank, 2024), también en la convivencia que se genera en los campamentos artísticos que organiza en distintos puntos de Argentina. Aquí dialoga de cerca con prácticas artísticas que están arraigadas en un territorio concreto, conformado por cuerpos, museos, aulas y calles: “el territorio es la espacialización de los procesos subjetivos, la territorialización del deseo, el hacerse devenir constante” (Corvalán, 2021a, p. 61). La curaduría está atravesada por la interdisciplinariedad, el diálogo y la conversación; para la autora es un ejercicio inestable, que la interpela poética y políticamente. Decide llamar curaduría afectiva a aquella que hace

emerger condiciones por las que instancias colectivizantes sostienen de tal modo la potencia de sus enunciaciones que logran interrumpir el circuito ideológico y vital de una sociedad con enunciados otros. Es una energía específica, porque es colectivización, interseccional, desmarcada, creadora de sus propios contextos. (Corvalán, 2021b, p. 106)

Las preguntas que plantea esta autora nos inspiran para formular estrategias tanto de análisis y escritura sobre arte, como de materialización de nuestros proyectos artísticos: ¿ampliamos el canon para sumar a quienes no están o demolemos toda canonicidad?; ¿dónde guardamos los nuevos bienes que son profundamente comunitarios en toda su potencia estético-política?; ¿cómo no fosilizarlos, gentrificarlos o convertirlos en piezas inertes traficables por valor de mercado?; ¿cómo enfrentar el extractivismo y la política de acumulación de nuestros museos y espacios expositivos?; ¿qué otras prácticas molestas, inestables y desafiantes del sistema excluyente del campo del arte nos toca emprender?

En síntesis, estos textos nos dejan ver configuraciones específicas y situadas en relación al funcionamiento del campo del arte; nos ayudan a incorporar una mirada crítica sobre las esferas superpuestas en este campo, más allá de una mirada de género.

## MÁS QUE UNA ISLA

Como aspecto general que traen estos textos observamos una ramificación de genealogías tanto en las prácticas artísticas que los mismos analizan como en la escritura. Por un lado, los textos se refieren ampliamente a las escrituras del feminismo académico y artístico que nace en los años sesenta en los Estados Unidos, y este parece ser un punto de partida. Por otro lado, encontramos reflexiones situadas que buscan más bien mirar qué de específico hay de estas producciones que no abrevan del arte feminista estadounidense, aunque dialogan de algún modo con ellas o incluso las contestan. Otros escritos sitúan las producciones de mujeres desde otras coordenadas como el arte popular o

las prácticas militantes. Nos quedan algunos posibles lugares de observación: ¿qué otras genealogías existen que no alcanzamos a ver, más allá de los feminismos euro-norteamericanos?, ¿qué puentes existen con algunas producciones en la región? Tras mapear las voces presentes en algunas escrituras, sus lugares de enunciación, sus perspectivas y planteamientos, somos conscientes de que muchos textos relevantes quedaron fuera de nuestro análisis y se constituyen en una agenda pendiente en nuestro horizonte investigativo.

El mapeo de estas escrituras nos deja ver un recorrido que va desde aportes pioneros que conforman un núcleo inicial y atomizado, hasta llegar a un conjunto creciente de aportes con nodos mucho más definidos en su interior, donde se producen cruces y diálogos concretos entre las autoras. Esto es lo que quisimos reflejar en este relevamiento: un campo conformado por distintos perfiles de escrituras en plena ebullición en el presente. Quizás esto nos deja ver esta otra conexión también presente en algunos textos, la del entrecruzamiento entre el movimiento social más amplio y la producción escrita.

Desde estas escrituras observamos un campo del arte plural a pesar de existir dinámicas de exclusión ubicadas en espacios institucionales o tocantes al mercado. Tenemos la certeza de que es un campo que no se basta a sí mismo en cualquiera de sus prácticas. Con esto queremos decir que no puede haber solamente una reflexión autocentrada, sino que está cruzado por dinámicas históricas que tenemos que atender, en donde se dan procesos de interconexión, diálogo e incidencias en múltiples direcciones. Desde los feminismos y las autonomías críticas se plantean tensiones, puntos de quiebre, aportes que abrieron nuevas rutas, iconografías y modos de hacer. Nos esperanza y nos admira ver esa grieta que se sigue abriendo.

En la última década han trascendido algunas cuestiones planteadas en los textos críticos desde los feminismos al campo del arte —al menos de manera parcial—, tales como la ausencia de escrituras, la necesidad de visibilizar el trabajo de las artistas y la urgencia de curadurías e investigaciones con perspectiva de género o feminista. Observamos también que en la última década han sido crecientes los textos producidos desde ámbitos institucionales y autónomos, y se han establecido puentes discursivos entre algunas autoras.

Con este relevamiento sumamos algunas capas al dejar registro de los diálogos que ya existían y de los que empiezan a emerger. Percibimos que el terreno de la investigación y la escritura sobre arte feminista, de la mano de las curadurías, es un suelo en movimiento. Lejos de pensar un lugar marginal para estas escrituras, el recorrido muestra que existen nuevas y variadas voces e

interconexiones en el contexto latinoamericano. Entrevemos la multitud, aunque más no sea como expresión de deseo, un archipiélago de voces más que una isla.

El mapeo también apunta a acercar estas lecturas a un público más amplio, a dar mayor claridad sobre un terreno que habitamos en el campo del arte: qué retos, posibilidades y horizontes de acción potencial tenemos enfrente quienes trabajamos en alguno de los espacios del campo artístico.

Por último, se nos presenta un brote de preguntas que queremos compartir: ¿qué hacemos con estas escrituras? ¿Cómo lograr que crucen hacia otros espacios ampliados? ¿Cómo usarlas para seguir transformando los espacios artísticos teniendo como motor nuestro deseo? ¿Cómo convertir estas ventanas —ya sean textos o exposiciones que nos abrieron horizontes— en puentes con nuestras prácticas con otras y otros? ¿Cómo hacer para que estas prácticas afecten nuestros territorios? ¿Qué otros análisis y diálogos iniciar para (re)conocernos y articular un proyecto desde la estética de la liberación feminista en la región?

## REFERENCIAS

- Alcázar, J. (2014). *Performance: un arte del yo: autobiografía, cuerpo e identidad*. Siglo XXI Editores.
- Alcázar, J. (2021). Feminismos y performance en América Latina. El tendadero y Un violador en tu camino. *Cuadernos del CILHA*, (35), 1-32. <https://doi.org/10.48162/rev.34.031>
- Ante Lezama, M. e Ise, M. (2021). Autoetnografía a dos voces: el potencial crítico de nuestras prácticas artísticas-académicas-feministas. *Bajo el volcán. Revista del posgrado de sociología. BUAP*, (5), 177-210. <https://doi.org/10.32399/ICSYH.bvbuap.2954-4300.2021.3.5.513>
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la tradición visual*. [Tesis doctoral, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/114336>
- Antivilo, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestroamericano*. Desde abajo.
- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. Casa Juan Pablos y Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Bartra, E. (2015). Apuntes sobre feminismo y arte popular. En E. Bartra y M. G. Huacuz Elías, *Mujeres, feminismo y arte popular* (Eds.), pp. 21-29. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bartra, E. (2008). Rumiano en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular. *Revista La ventana*, 3(28), 7-23. <https://bit.ly/3QSZ1BL>
- Bermejo, T. y Cortés Aliaga, G. (2019). Museos híbridos, feministas, descolonizados. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte (CAIA)*, (14), 56-62. <https://hdl.handle.net/11336/128012>

- Bidaseca, K. (2018). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Prometeo libros. <https://doi.org/10.15381/rsoc.voi28.16893>
- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (marzo de 2019). *Para todes, para tode: plan de lucha*. <https://bit.ly/3QUUobK>
- Cortés Aliaga, G. (2023). Museos emancipadores. La acción colectiva feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile). *Revista Eletrónica da ANPHLAC*, 23(35), 113-131. <https://doi.org/10.46752/anphlac.35.2023.4130>
- Corvalán, K. (2021a). *Curaduría afectiva*. Cariño ediciones. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88cmx.33>
- Corvalán, K. (2021b). Curadurías inestables: todo patrimonio es molesto. En J. Muñoz y A. Elbir (Eds.). *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de género* (pp. 103-123). Ministerio de Cultura de la Nación de Argentina y Museo Regional de Pintura José Antonio Terry.
- Fajardo-Hill, C. (2017). The invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art-Historical and Curatorial Practices. En C. Fajardo-Hill y A. Giunta (Eds.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (pp. 21-27). Hammer Museum and DelMonico Books,
- Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (Eds.). (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Hammer Museum and DelMonico Books.
- Galindo, M. (2022). *Feminismo bastardo*. Canal Press y Mantis.
- Gargallo Celentani, F. (2016). Estética feminista, cuerpos, ideas y representaciones aquí y ahora. *Revista nuestrAmérica*, 4(7), 15-27. <https://bit.ly/4lbO1x7>
- Gluzman, G. (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Biblos.
- Gluzman, G. y Usubiaga, V. (2021). Feminism is for Todes: Art History and Feminist Interventions in Spanish-Speaking Latin America Art History. *Revista Art History*, 44(4), 854 - 860. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12591>
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Ise, M. (2021). *Descubrir, exhibir, interpretar. Arte Latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)*. Ediciones Imago Mundi.
- Ise, M. y Ante Lezama, M. (2023). Prácticas artísticas entramadas: estrategias, redes, afectos. *Revista Momento – diálogos em educação*, (32), 106-132. <https://doi.org/10.14295/momento.v32i02.15667>
- Lolitapank. (28 de enero de 2024). *Bocavularia* [Poster]. Instagram. <https://bit.ly/4ladNll>
- López, M. (2017). *Robar la historia. Contrrrelatos y prácticas artísticas de oposición*. Ediciones Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6rg>
- Mayer, M. (2016). *Si tiene dudas... pregunte. Una exposición retrocolectiva*. Museo Universitario de Arte Contemporáneo y Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ministerio de Cultura de la Nación (15 de octubre de 2020). *Políticas del deseo: Un recorrido por la muestra de Kekena Corvalán*. <https://bit.ly/4hWrAt1>

► **Dossier:** Somos multitud. Escrituras sobre arte y feminismo en América Latina (2010-2023)

Museo Nacional de Bellas Artes (2016). *(En)clave Masculino*. Colección MNBA 2016. Museo Nacional de Bellas Artes. <https://bit.ly/429oPid>

Museo Nacional de Bellas Artes (2017). *Desacatos. Prácticas artísticas femeninas 1835-1938*. Colección MNBA. Museo Nacional de Bellas Artes. <https://bit.ly/4j7H52R>

Museo Nacional de Bellas Artes (2018). *De aquí a la modernidad*. Colección MNBA. Museo Nacional de Bellas Artes. <https://bit.ly/4hSLTri>

Museo Nacional de Bellas Artes (10 de febrero de 2019). *Yo soy mi propia musa. Pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*. <https://bit.ly/3FMd3Tb>

Pérez-Bustos, T. (2021). *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Universidad Nacional de Colombia-Facultad de Ciencias Humanas.

Pérez-Bustos, T., Tobar-Roa, V. & Márquez-Gutiérrez, S. (2016). Etnografías de los contactos. Reflexiones feministas sobre el bordado como conocimiento. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (26), 47-66. <https://doi.org/10.7440/antipoda26.2016.02>