

PRESENCIA Y VISIBILIDAD DE LA MUJER EN LAS ARTES VISUALES. CONTROVERSIAS DEL ÚLTIMO MEDIO SIGLO EN MÉXICO

Recibido: 20 mayo 2022 Aprobado: 30 agosto 2022*

CECILIA GABRIELA FUENTES URTAZA
Universidad de Guanajuato
Guanajuato, México
cg.fuentes@ugto.mx

Resumen

El presente artículo hace una revisión teórica sobre escritos cruciales que han volcado su atención en la contribución de las mujeres dentro de la producción visual del arte, centra su atención en las prácticas y esferas de participación que enfatizan las estrategias de visibilidad de las mujeres artistas en México y Latinoamérica desde la década de los setenta hasta nuestros días, además de dar cuenta de las dinámicas y tensiones que se propician entre la producción y la apreciación de lo artístico. El propósito es interpelar: ¿por qué seguir cuestionando la visibilidad de las mujeres en el arte a cincuenta años de incitado el debate?

Palabras clave: visibilidad, artistas visuales, prácticas de legitimación, negligencia.

Abstract

This article makes a theoretical review of crucial writings that have focused on the contribution of women in the visual production of art, focusing on the practices and spheres of participation that emphasize women's visibility strategies. artists in Mexico and Latin America from the seventies to the present day; in addition to accounting for the dynamics and tensions that are fostered between the production and the appreciation of the artistic. The purpose is to question: why continue to question the visibility of women in art fifty years after inciting the debate?

Keywords: visibility, visual artists, legitimization practices, negligence.

Más allá de entablar una controversia arcaizante o reclamar una cuota sexual en la exhibición del arte, volver a transitar por algunos aportes teóricos y prácticos, auspiciados por diversas perspectivas feministas, permite describir e inspeccionar la trayectoria de un estado de cosas que



vale la pena pensar en el presente; sobre todo, si consideramos la relativa frecuencia con que las mujeres participan en el fenómeno artístico en su conjunto. Al destacar no solo la presencia, sino también la visibilidad de las artistas plásticas latinoamericanas, se aborda de manera tangencial ese interés de John Berger (2016) por advertir la forma histórica en que la mujer ha sido representada en el arte por mano del varón; en todo caso, interesa la presencia y reconocimiento de las artistas plásticas-visuales, así como las estrategias de muestreo, confrontación y valoración que se han implementado en los últimos cincuenta años dentro del campo simbólico.

ANTECEDENTES Y COORDENADAS CRÍTICAS

Hay dos sostenes teóricos en el ámbito de la historia del arte feminista, provenientes del mundo anglosajón euroamericano, consolidándose entre las décadas de los setenta y ochenta. Es muy conocido el artículo pionero escrito por la historiadora estadounidense Linda Nochlin en 1971, donde cuestiona “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” (2001), poniendo bajo sospecha las categorías e interpretaciones de la historia del arte. Entre las hipótesis que lanza, aparecen: la supuesta incapacidad de la mujer para alcanzar la grandeza o desempeñarse en actividades significativas, la postulación de estilos exclusivamente femeninos de cualidades casi confesionales, la naturalización del mito del genio y los obstáculos o condescendencias educativas sobre las que se consideraban diletantes del arte. Las objeciones de Nochlin ante las respuestas posibles son: la segregación de ejemplaridad que se ha hecho sobre determinadas autoras, subordinándolas a los cánones consolidados por la historia, el embuste interpretativo sobre la sensiblería de un criterio femenino, el sostén institucional y acrítico de un talento reservado al varón, así como las restricciones disciplinarias para la profesionalización de las mujeres.

Por su parte, la historiadora británica Griselda Pollock, desde la década de los ochenta ejerce la crítica contra el canon excluyente de la historia del arte y los regímenes de representación¹,

¹ Así lo define: “El término <<régimen de representación>> es acuñado para describir la formación de los códigos visuales, y su circulación institucional es un avance decisivo contra la periodización que hace la historia del arte según los patrones de estilo y movimiento, por ejemplo: el prerrafaelismo, el impresionismo, el simbolismo y demás. En lugar de las diferentes estilísticas superficiales, se ponen de relieve las similitudes estructurales” (Pollock, 2013, p. 44).

reconoce el sexismo estructural que se empeñó tradicionalmente en omitir a las mujeres de la producción cultural y las lógicas de reproducción que esto propicia. Su propuesta atiende la obra de arte como una práctica que opera de una forma específica, que produce significados o efectos concretos, además de hacer manifiestas las relaciones de poder. Entre otras cosas, Pollock (2013) reconoce el riesgo de las recuperaciones biográficas individuales que solo contribuyen al mito de la autoría y su heroicidad; o bien, que nos hacen pensar en alguna artista mujer como caso de excepcionalidad y, por tanto, participar de estrategias negacionistas sobre otras artífices. Situemos lo anterior en el contexto mexicano, con algunas extensiones latinoamericanas y desde ciertas aportaciones relevantes en las artes.

Una reflexión semejante a la de Nochlin se realizó en México durante 1970 por la literata Rosario Castellanos en su ensayo *La participación de la mujer mexicana en la educación formal* (2003). Castellanos confronta datos provistos por la observación, la intuición y la estadística para mostrar las tensiones existentes entre la formación académica de las mujeres y las expectativas del contexto. Puntualiza la mala inversión familiar o estatal que se le confiere a la educación femenina, en tanto se le juzga como actividad provisional que será interrumpida con el encuentro de un cónyuge proveedor. Atiende los porcentajes minúsculos que ostentan las educandas matriculadas en administración o medicina, por ejemplo, con un 14-18% respectivamente, en relación con los hombres de la época. Considera la incompatibilidad que se le atribuye al desarrollo de la profesión y las relaciones amorosas, así como cierta pretensión por parte de algunas mujeres a pasar inadvertidas, evitando cultivar un talento o destacar para no humillar a algún hombre de sus cercanías.²

² Esta trama permite vincular ciertos hallazgos históricos donde la mujer artista queda en el umbral del padre, esposo o pareja, ya sea porque se degradó su trabajo al papel de la musa del genio, o porque directamente alguien más usurpó su autoría. Un desarrollo óptimo lo presenta Griselda Pollock (2013) a propósito de Elizabeth Eleanor Siddall (1829-1862), reconocida estrictamente por ser la modelo y esposa del prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti. Otros micro escándalos célebres corresponderían al caso del mingitorio que sustentaría la fama de Marcel Duchamp y fuera pensado por la condesa Elsa von Freytag-Loringhoven o del goteo cuya pionera Janet Sobel, descrita como una ama de casa aficionada, fuera protagonizado por Jackson Pollock, quién, además, ensombrecía el trabajo de Lee Krasner al ser concebida estrictamente como su esposa. (Giunta, 2019).

DE NEGLIGENCIAS Y REDUCCIONES

Esos obstáculos educativos son patentes en la historia artística mexicana a lo largo del s. XX. Elissa J. Rashkin (2014) le atribuye a Lola Cueto ser la primera mujer autorizada para asistir a clases con modelos desnudos –sesiones de previa exclusividad masculina–; esto ocurre apenas en la primera década del siglo XX en la Academia de San Carlos y se aplaza su consolidación hasta consumada la Revolución. En literatura, Margo Glantz (2020) considera que hasta la década de los cincuenta comienzan a aparecer libros escritos por mujeres y que es hasta los ochenta que tal producción adquiere carta de ciudadanía³. Tal como lo describe Vivian Abenshushan (2018), muchos espacios educativos para la producción creativa –como los talleres literarios o teatrales– no están exentos de crueles rituales pedagógicos, veredictos caníbales, violencias naturalizadas que se justifican como aprendizaje y misoginias dentro de los gremios. Las condescendencias formativas participan de estas lógicas; una anécdota de Mayer, vinculada a su participación política-educativa en los setenta, retoma cómo se desdibuja el desempeño de las activas autoras al “limitarlas a mantenerles las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos” (2001, p. 402).

En cuanto a los énfasis celebratorios, es en la década de los ochenta cuando el fenómeno de la *fridomanía* (Monsiváis, 2007) comienza a tener lugar; aliado del neo-mexicanismo como afianzada tendencia estilística, sirve como exaltador que niega otros esfuerzos vivos o como mitificación de contra-memoria (Heller, 2003). La moda, marca y atractivo turístico internacional en el que se volcó la figura de Frida Kahlo –piensa Glantz (2020) – la hace indefinible y el esfuerzo de deificación o mistificación tiende a deshistorizarla en el universo de la plástica. Esto es, se le degrada de sujeto creador a objeto de consumo (Mayer, 2021).

De los campos disciplinarios y técnicas empleadas, críticas históricas como la de Pollock (2013) reconocen el carácter secundario que se le atribuyó al trabajo de las mujeres al segregar su ejecución a las áreas y formas de los llamados géneros menores: bodegones, paisajes, retratos. Asimismo, se descalificó el uso de determinados materiales y formatos productivos considerados femeninos, por su asociación con la distribución de roles de género y labores domésticas,

³ Entre las escritoras mexicanas de los cincuenta, Glantz (2020) menciona, entre otras, a Rosario Castellanos, Guadalupe Dueñas, Josefina Vicens. De las décadas sucesivas, a Elena Garro, Elena Poniatowska, Julieta Campos e Inés Arredondo.

naturalizados como una elaboración íntima y delicada; así, los tapices de Lola Cueto fueron aceptados o leídos como no amenazantes por sus colegas muralistas y estridentistas al asimilarse como procesos decorativos (Rashkin, 2014). La hipótesis de Giunta (2019) es que fue hasta la década de los noventa cuando técnicas en bordado, formatos en miniatura o uso de materiales como la brillantina, los esmaltes y los colores suaves adquirieron legitimidad para el “gran arte” debido –entre otras cosas– al difundido interés por propuestas gay o *queer*, y cierta familiarización con el kitsch; acotemos, además, que tales materiales ni son de exclusivo uso femenino ni medios estrictos de elaboración para las mujeres.

CONDUCTAS DEL ARTE EN EXHIBICIÓN

Las cifras de la representación femenina en colecciones permanentes, exposiciones temporales, participación en bienales, premiaciones, ilustración de revistas especializadas, etcétera, están tan desestimadas, que para 1985 circulan con aire de novedad las lúcidas protestas del colectivo neoyorkino *Guerrilla Girls*, grupo de mujeres bien conocidas por portar máscaras de gorilas para resguardar su anonimato, pero también para hacerse acreedoras a la nominación de alguna celebridad visual recientemente “descubierta”, y exponer carteles con detonantes reflexivos sobre el papel tradicional que la mujer desnuda desempeña en el museo o la ausencia de expositoras en las salas. Su reclamo atiende la desigual representación porcentual de las mujeres dentro de los circuitos de legitimidad artística (Bidaseca, 2018; Giunta, 2019).

En el arte latinoamericano, Andrea Giunta (2019) ha recuperado contextos y estrategias de visibilidad para las artes visuales producidas por mujeres. Desde Argentina reconoce que, si bien el movimiento de liberación feminista dentro de las artes plásticas y visuales tuvo lugar en otros contextos justo entre los sesenta y ochenta del siglo XX, la proscripción de mujeres artistas para el Cono Sur mostró un panorama de invisibilidad crónica hasta la década de los noventa y bastante mermado hasta el 2010. Las razones que destaca son: 1) la anulación que se hacía a las militancias feministas, sobre todo entre las proclamas de izquierda que veían desprovista la lucha común, y 2) las represiones a la grupalidad propinadas por las dictaduras sudamericanas; además de otros factores que participaron como inhibidores regulares, entre ellos, la sospecha que circuló en torno

a la noción misma de feminismo, la resistencia a definirse como tal y su supuesta obsolescencia, así como las complicaciones que se agregaban al apelar por la gestión de exposiciones o adquisiciones de obras producidas exclusivamente por mujeres, objetando que tales acciones podrían desvirtuar o segregar la producción femenina.

Reconoce Giunta que un sector disciplinario donde se redobló la participación creativa de las mujeres latinoamericanas en las últimas tres décadas del siglo XX fue el performance, espacio por excelencia para la “emancipación política de los cuerpos y de las subjetividades” (Giunta, 2019, p. 15), pero territorio también disidente para la producción de aquellos años y que antepone como requisito un doble escrutinio para la recuperación de sus archivos, esto derivado de su persistencia escénica, efímera, con públicos limitados y una aceptación muy discutida en las artes visuales de aquel tiempo en la región.

Además de los aportes teóricos y prácticos mencionados, se han suscitado reacciones ante la falta de representación de la autoría femenina y las violencias sexistas y racistas que la facultan. Un caso de estudio bien desarrollado se concentra en la vida y obra de la artista cubanoamericana Ana Mendieta. El relato –argumenta Bidaseca– “marcó un parteaguas en la historia de la desigualdad de género en el campo del arte” (2018, p. 15). La vida de Ana participó del exilio, la discriminación por género y color de piel, la confección de una obra artística que atravesaba el cuerpo, la tierra y la denuncia social, así como un panorama de violencia doméstica que alertó sobre su sospechoso deceso en 1985. Se dice que fue lanzada desde el balcón del departamento que compartía con Carl André, reconocido minimalista, después de una pelea de pareja.

La acción no tuvo repercusión legal alguna para André, pero después de algún tiempo la pasividad fomentó sucesivas marchas feministas por la ausencia de Ana. En 1992, el Museo Guggenheim neoyorkino congregó una destacada exposición de varones donde había obra del minimalista Carl André y, a las afueras del museo, se incitó a la primera de varias movilizaciones que cuestionaba: “¿dónde está Ana Mendieta?”; en la realizada en 2016 afuera de la Tate de Londres, se agregó: “¿dónde están las mujeres latinas?”, pregunta de avanzada que ya no solo sugiere la omisión de un segmento poblacional en los repertorios del museo, sino también de una exclusión geopolítica.

Desde el museo como paradigma de las instancias legitimadoras para las artes visuales se han impulsado distintas estrategias de gestión que evidencian las carencias e invitan a la reflexión por la igualdad; entre otras cosas, consideraciones para adquirir obra realizada por mujeres para nutrir los acervos, programaciones continuas de exposiciones temporales bien sustentadas para dar cabida a la inclusión, tácticas museográficas que permitan enfatizar la presencia de las artistas y sus obras. Por ejemplo, relata Giunta (2019) una medida tomada en el 2015 para el MNBA (Museo Nacional de Buenos Aires), donde únicamente se conservó la iluminación de las piezas realizadas por mujeres; de esa forma, se notificó sobre las 20 piezas que satisfacían la característica, sobre un total de 250 trabajos que integraban el montaje. Frente a esas cantidades, el vacío y oscuridad es evidente.

La investigadora mexicana Martha Ferreyra Beltrán (2017) presenta los resultados estadísticos obtenidos hasta el 2016 a la pregunta “¿quiénes exponen en los museos de la UNAM?” Para el caso analiza la cantidad de matrículas existentes por sexo en la facultad de Artes y Diseño de la institución. Pese al 68.4% que revelan las cifras para las estudiantes en el 2015, las exposiciones temporales en los recintos de exhibición universitarios no superan el 40% de presencia de expositoras, mientras que en las colecciones permanentes el dato disminuye al apenas 25%. En los últimos años se percibe un incremento relativo en los espacios consignados al arte contemporáneo y en la participación femenina en áreas de gestión institucional como la curaduría, pero de acuerdo con sus resultados, sigue sin haber una simetría con el trabajo de los colegas varones.

Mónica Mayer (2021) –artista feminista de amplia trayectoria nacional por su trabajo creativo individual y colectivo, así como por legarnos escritos varios de su proceder existencial, artístico y militante– se dio a la tarea, entre otras cosas, de llevar seguimiento a la participación expositiva y teórica de mujeres en el primer lustro de la década de los noventa. En su muy peculiar tono humorístico lideró cinco emisiones de los Premios PGN⁴ a las exposiciones de mujeres artistas. Los

⁴ Polvo de Gallina Negra, por sus siglas PGN, fue el colectivo feminista integrado exclusivamente por Mónica Mayer y Maris Bustamante durante el periodo 1983–1993. El nombre del colectivo recurre a un remedio para revertir las consecuencias del mal de ojo, creencia popular sobre las miradas nocivas que son capaces de infligir daños intencionados a sus víctimas; para el caso, se establece como combate a los juicios maliciosos ante su condición de mujeres, artistas y feministas. Sus propuestas se caracterizaron por ser no-objetuales en mezcla de performance, arte correo, así como impartición de talleres y conferencias. Atendieron el análisis de la imagen y participación de la mujer en el arte y los medios, además de manifestar cómo se experimentaba

reconocimientos –honoríficos por supuesto– son verdaderos datos de la apreciación especializada, en ellos se notifica sobre las muestras individuales y colectivas en recintos públicos y privados que durante el año en curso se hicieron en la capital del país sobre artistas en consolidación, emergentes o para homenajear a candidatas de acervos históricos. Ante una nada despreciable presencia se cuestiona si la discusión feminista incidió en limar algunos efectos de la exclusión.

La queja consecutiva que siempre se queda como premio desierto en el certamen de Mayer, parece indicar que no se facturó material bibliográfico de calibre teórico o histórico sobre mujeres artistas, además de consignar un número muy limitado de textos críticos dedicados a dichas exposiciones o a la trayectoria productiva de alguna mujer; las cifras hablan de diez textos críticos escritos sobre hombres, por uno de mujeres⁵. La aspiración de Mayer es que llegue el día en que el trabajo de las artistas logre funcionar en la maquinaria del sistema del arte y que sus propuestas incidan también en la visión del mundo que el arte es capaz de crear; para ello, se requeriría no solo insistir en la nutrida existencia de artistas y obras dentro del panorama cultural, sino rehabilitar el interés para que sean analíticamente estudiadas por historiadores, teóricos, críticos, galeros, instituciones y públicos.

Por su parte, Julia Antivilo (2015) –artista e investigadora chilena radicada en México– realiza importantes contribuciones para confeccionar un repertorio del arte militante latinoamericano en el presente. Destaca la gran potencia de las visualidades contrahegemónicas y las sospechas con las que sigue siendo enjuiciada su supuesta falta de artisticidad, considera que la obra feminista se discrimina tanto como el llamado arte popular, de pueblos originarios o de disidencia sexual. En su argumento, las representaciones y represiones de los constructos culturales fomentan el desarrollo de mentalidades y prácticas; siendo así, las ausencias en el arte y sus censuras detonan agravadas carencias simbólicas. La autora no busca establecer legitimaciones de las prácticas artísticas feministas, puesto que ni siquiera habría una identificación con el oficialismo histórico patriarcal; en

la condición de género al interior del sistema patriarcal mexicano (Mayer, 2001). Los Premios PGN son una de varias propuestas conceptuales con difusión periodística que apuestan por el juicio alternativo.

⁵ Es interesante reconocer que en México persistió una trayectoria de mujeres eminentes dentro de la crítica de arte: Raquel Tibol, Ida Rodríguez Prampolini, Teresa del Conde, por ejemplo, y pocos textos dedicados a las exposiciones de mujeres o con mujeres; las razones insisten en la falta de espacios expositivos para las artistas y el interés menguado en su apreciación.

todo caso, poner a prueba y advertir las visualidades de las artistas explora y ofrece narrativas disidentes capaces de resignificar la realidad. Indica: “teniendo en cuenta los fines políticos que busca el arte feminista, es más interesante incidir en la cultura y en la cotidianidad que en la historia del arte mismo” (2015, p. 111).

En los últimos años otros frentes latinoamericanos desde la propuesta artística y militante han sido creados con fines participativos y parecieran responder a esas tecnologías de sociabilidad a las que se refiere Rita Segato (2018) como insurgencias cotidianas propiciadas desde la gente, aquellas que van contra el Estado patriarcal que uniforma la política, secuestra las luchas y disminuye todo mérito. Tales tecnologías se afianzan en los vínculos recíprocos y en la acción política diaria. A propósito de evidenciar dinámicas excluyentes al interior del sistema del arte y sus exigencias, en 2017, desde Argentina, la Asamblea Permanente de Trabajadoras de Arte convocó al compromiso “Nosotras Proponemos” para el desarrollo de la práctica artística feminista; en 2020, en México, se conformó la Coalición de Hacedores de Arte y Cultura Frenta para lidiar con la pandemia y construir mundos propios⁶.

A MODO DE CIERRE

En términos generales, no basta con denunciar el limitado número de exposiciones de mujeres o propiciar que estas se realicen sin ninguna otra consideración que el sexo: es requisito propiciar transformaciones serias que incidan plenamente en la percepción que se tiene sobre las artes visuales realizadas por mujeres. Tampoco basta con fomentar prácticas reivindicatorias que prestigien determinados nombres y blinden a una celebridad sin apetencia de fundamento. ¿Por qué seguir cuestionando la visibilidad de las mujeres ahora, después de cincuenta años que se incitó el debate? Primero, porque permite proponer rastreos semejantes al interior del país, circunstancias que desbordan las condiciones capitalinas, así como ponderar las especificidades de esas mujeres artistas para evitar universalizar conceptos y situaciones que podrían dar la impresión de perfilar determinantes. Por ejemplo: Mayer considera la maternidad como un factor que llega a

⁶ Para mayores referencias: <http://nosotrasproponemos.org/>, y <https://www.facebook.com/frentamx/>.

alterar la producción y sus tiempos, de forma que irrumpe en las trayectorias y clasificaciones de las autoras como artistas jóvenes, en consolidación o madurez para efectos etarios en participación de certámenes, becas u otros artilugios del sistema; podríamos averiguar qué sectores poblacionales o clases sociales acceden a estas formaciones y pueden desarrollarlas profesionalmente, qué tanto de ese arte al que comienza a darse acceso refleja las condiciones pluriétnicas del país, en fin, a qué tácticas pedagógicas y valorativas se enfrentan las estudiantes de arte del presente, entre otra serie de criterios analíticos.

Insistamos en nuestra pregunta, ¿por qué seguir cuestionando la visibilidad de las mujeres ahora, a cincuenta años de incitado el debate? Respondamos con Antivilo (2015) que si se sostienen las discusiones suscitadas hace tantos años es porque esa realidad y su hegemonía parecen conservarse; asimismo, si en México se enfatiza un arte feminista se realiza como contraataque a un Estado feminicida. Respondamos en tercer lugar, porque parece seguir siendo necesario desmontar lugares comunes e identificar cómo seguimos reproduciendo exclusiones en territorios aparentemente abiertos y dispuestos a la rebeldía. Cuarto, para generar conciencia en los ámbitos simbólicos y reestructurar su relevancia; también, porque permite cuestionarnos las responsabilidades que nos tocan desde los sitios que ocupamos como profesoras, gestoras, artistas, teóricas, investigadoras o públicos y advertir la complicidad que hemos facultado con la omisión de otras. Me parece que así podemos señalar qué tanto fungimos como autocensoras de nuestros consumos y qué tanto menospreciamos o subyugamos la acción.

REFERENCIAS

- Abenshushan, V. (2018). Disolutas (a ante cabe con contra) las pedagogías de la crueldad. En G. Jauregui (ed.), *Tsunami* (pp. 13-24). Sexto Piso.
- Antivilo P. J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano. Desde abajo.*
- Berger, J. (2016). *Modos de ver.* Gustavo Gili.
- Bidaseca, K. (2018). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista decolonial.* Prometeo.
- Castellanos, R. (2003). *Mujer que sabe latín...* FCE.
- Ferreya Beltrán, M. (2017). *¿Quiénes exponen en los museos de la UNAM?* Tendencias de género. <https://tendencias.cieg.unam.mx/boletin-14.html>
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo, Siglo Veintiuno.*
- Glantz, M. (2020). *Cuerpo contra cuerpo.* Sexto piso.
- Heller, A. (2003). Memoria cultural, identidad y sociedad civil. *Indaga. Revista internacional de ciencias sociales y humanas*, (1), 5-17.
- Mayer, M. (2001). De la vida y el arte como feminista. En K. Cordero K. e I. Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 401-413). Universidad Iberoamericana / UNAM / Curare.
- Mayer, M. (2021). *Intimidades o no. Arte, vida y feminismo.* Diecisiete.
- Monsiváis, C. (2007). *Con F de Frida.* Google Artes and Culture. <https://artsandculture.google.com/exhibit/con-f-de-frida-museo-del-estanzquillo/hwKiXUlei0vfKQ?hl=es-419>
- Nochlin, L. (2001). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero K. e I. Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana / UNAM / Curare.

Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Fiordo.

Rashkin, E. J. (2014). *La aventura estridentista. Historia cultural de una vanguardia*. FCE / UAM – X
/ Universidad Veracruzana.

Segato, R. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo.