



## Artistas mujeres de América Latina en exposiciones en España: *las invitadas*

Renata Ribeiro-dos Santos<sup>1</sup>

Recibido: 22 de abril de 2020 / Aceptado: 12 de marzo de 2021

**Resumen.** El presente ensayo hace una reflexión sobre la representación de obras de artistas mujeres de América Latina en exposiciones colectivas realizadas en España. Partiendo de datos que evidencian la desigual participación de artistas latinoamericanos hombres y mujeres en muestras desarrolladas desde finales de la década de 1970 hasta la actualidad, se plantea una serie de cuestionamientos y aseveraciones que permitan entender por qué obras de artistas mujeres de América Latina no fueron seleccionadas para integrar estas exposiciones y, en consecuencia, no entran a formar parte del canon de la Historia del Arte Latinoamericano. Para intentar comprender la enorme laguna ocasionada debido a la ausencia de las artistas y las obras, se buscan respuestas en las presencias: ¿qué significa ser latinoamericana, mujer y artista dentro del escenario artístico hegemónico?, ¿cuáles fueron las artistas que lograron participar de las “grandes muestras latinoamericanas”? y ¿qué narrativa predominó en las escasas muestras colectivas dedicadas exclusivamente a artistas mujeres?

**Palabras clave:** Artistas mujeres; exposiciones; arte latinoamericano; instituciones; representación.

### [en] Women artists from Latin America in exhibitions in Spain: *the guests*

**Abstract.** The current essay reflects on the representation of works by Latin American women artists in group exhibitions held in Spain. Based on data that shows the inequality participation among male and female Latin American artists in exhibitions organized from the late 1970s to the present day, a series of questions and assertions are raised that allow us to understand why works by female artists from Latin America were not selected for these exhibitions and, consequently, do not take part of the canon of the History of Latin American Art. In order to understand the enormous gap left by the absence of women artists and works, answers are sought in the artists present: what does it mean to be Latin American, a woman and an artist within the hegemonic art scene?, which artists managed to participate in the “great Latin American exhibitions”?, and what narrative prevailed in the few collective exhibitions dedicated exclusively to women artists?

**Keywords:** women artists; exhibitions; Latin American art; institutions; representation.

**Sumario:** 1. La condición: artista, mujer y latinoamericana. 2. El subconjunto: artistas latinoamericanas en exposiciones colectivas. 3. El conjunto: artistas latinoamericanas y sus exposiciones colectivas. 4. La reflexión: ¿podemos explicar las ausencias a través de las presencias? Referencias.

**Cómo citar:** Ribeiro-dos Santos, R. (2021) Artistas mujeres de América Latina en exposiciones en España: *las invitadas*. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(3), 687-703.

<sup>1</sup> Universidad de Oviedo (España)  
E-mail: ribeirorenata@uniovi.es  
<https://orcid.org/0000-0002-2008-1579>

## 1. La condición: artista, mujer y latinoamericana

En una investigación anterior se mapearon las exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano celebradas en España entre el año 1976 e inicios de 2018. En este periodo y bajo esta etiqueta, se reunió un conjunto de 493 muestras, 49% de ellas correspondientes a exhibiciones colectivas, frente al 51% de proyectos monográficos. Posteriormente, la lectura de trabajos recientes como el de Reilly (2015) o la tesis doctoral de Nualart Lee (2019) —debido al rigor y la forma con que estas autoras enfrentan y comparan datos de instituciones culturales, equiparando la presencia de artistas mujeres y hombres en sus colecciones y/o su representatividad en exposiciones temporales—, generaron el interés de contrastar aquellos datos recopilados anteriormente. Realizados los análisis, se ha llegado a una verdad predecible: que las artistas mujeres de América Latina exhibidas en las exposiciones inventariadas representaban un número sustancialmente inferior al de participación de artistas hombres.

Antes de seguir planteando las reflexiones, cabe realizar algunas puntualizaciones iniciales. En este texto se opta por la utilización del término artista mujer cuando no exista pronombre o adjetivo que se flexione en género, por ejemplo: la artista o artista mexicana. Entre tanto, cabe aclarar dos aspectos. En primer lugar, se inclina por el uso de artista mujer en lugar de mujer artista, por entender que la condición esencial en esta reflexión es su profesión y no su sexo o género, al no considerarse el esencialismo de una producción cultural o la existencia de un arte femenino. Por otro lado, en un escenario ideal no sería necesario preocuparse por precisar qué es una artista mujer, pero al decir únicamente artista, suele hacerse una remisión directa a un hombre. Sobre este hecho, comenta Comini (2007): “Me pregunto, de paso, por qué nunca decimos “hombre” frente a la palabra “artista”, como en: “Lavinia Fontana fue la artista más grande de Bolonia en el año 1600, mientras que el hombre artista Ludovico Carracci no carecía de reputación en la misma ciudad” (p. 296). Asimismo, se insistirá en el uso de los apellidos a la hora de referirnos a las artistas, teóricas o comisarias. Hustvedt (2016) advierte de la tendencia a infantilizar que provoca el uso del nombre de pila cuando nos referimos a las mujeres dentro de determinada biografía. Concretamente, reflexiona sobre las mujeres que pululan en las biografías sobre Picasso:

Fernande, Olga, Marie-Thérèse, Dora, etc. [...] aunque él nunca aparece como Pablo, a menos que se refieran a él de niño [...]. Me resulta fascinante que ningún de los autores que he leído parezca haberse percatado de que en la bibliografía sobre Picasso las mujeres adultas aparecen como jovencitas. (Hustvedt, 2016, p.31).

Las mujeres artistas nacidas en América Latina están sujetas a un doble sistema de marginalización. Su condición periférica se adecúa a las normas estructurales de una sociedad regida por un modelo social y de privilegios patriarcales y, conjuntamente, están sometidas a la Colonialidad del poder (Quijano, 2000), que demarca su condición de “Otro” no Occidental. Estos dos condicionantes operan conjuntamente para que su representación sea vetada y estereotipada en las construcciones histórico-sociales elaboradas desde los ambientes centrales del conocimiento.

A partir del análisis de las exposiciones individuales por sexo<sup>2</sup>, este hecho quedó comprobado: el espacio dedicado a las artistas mujeres de América Latina no alcanzaba ni siquiera el 20% del total de proyectos presentados en las diferentes instituciones españolas. Cecilia Fajardo-Hill (2017) al realizar una reflexión sobre la escasa presencia de artistas mujeres en el relato oficial de la Historia del Arte, concluye que uno de los prejuicios claves que intenta contraargumentar esta desigualdad es, sencillamente, que las artistas mujeres no son tan buenas como los artistas hombres. Según la autora, antes de asumir esta argumentación y creer que las artistas mujeres no están, lo que realmente deberíamos preguntarnos es: “¿Dónde están las mujeres artistas?” (Fajardo-Hill, 2017, s.p.).

También es cierto que hemos observado en los últimos años una excesiva focalización y circulación por las más importantes salas de exhibición globales de contadas artistas de América Latina. Nombres como los de Doris Salcedo, Lygia Clark, Ana Mendieta, por no hablar de Frida Kahlo, están completamente institucionalizados dentro de la escena actual. Este hecho, aunque no represente en sí mismo un *handicap*, puede llegar a elaborarse como una justificación que se utiliza para explicar la baja presencia de artistas mujeres en los circuitos expositivos. Frente a la desigualdad en la representación por sexos, se recurre a la fórmula que, aunque existan menos artistas mujeres presentes en exhibiciones, “las que brillaban eran mejores que los varones” (Giunta, 2018, p.19). De manera que, bajo los pretextos de la genialidad, excepcionalidad y calidad, se tratara de disimular los privilegios de los artistas hombres en su acceso a las salas de exhibición. Es más, debido a la sobreexplotación de la representación de contadas artistas, se genera la liviana impresión de que el espacio dedicado a las artistas resulta amplio y equitativo.

Por otro lado, para los más familiarizados con los eventos y la Historia de Arte Latinoamericano, probablemente se diagnostica una considerable presencia, históricamente definida, de mujeres frente a la elaboración teórica e institucional sobre y desde el arte de la región —pensemos en Traba, Amaral, Eder, Ramírez, Giunta, Fajardo-Hill, por citar algunas. Exactamente como ocurre en el caso de las artistas, esta promoción de la excepcionalidad del genio individual puede generar la impresión que en el comisariado de exposiciones exista una presencia paritaria de hombres y mujeres. Apoyándose nuevamente en los datos recopilados, se constata que esta igualdad tampoco existe: entre las muestras inventariadas solamente un 17% tuvo al frente comisarias; un 30% de las muestras fueron comisariadas por hombres; el 9% pertenece a comisariados mixtos y; en un 44% de las exhibiciones no existen datos verificables.

Sin embargo, no se puede obviar el trabajo fundamental realizado por diversas teóricas e intelectuales de América Latina en su continua labor de estructuración y escritura de una Historia del Arte Latinoamericano que, paulatinamente, se va desvistiendo de lecturas derivativas, exotizantes y colonialistas. En los últimos años se dieron importantes pasos en estudios encaminados al rescate histórico y teórico de mujeres que formaron parte en los cimientos de esta reordenación historiográfica (Cordero Reiman y Sáenz, 2007; Fajardo-Hill, 2017; Giunta, 2018; Ribeiro dos Santos, 2020). Sin embargo, aún queda abierto un epígrafe que analice si en el relato

---

<sup>2</sup> El criterio de análisis de los datos fue la clasificación en mujer y hombre. Aunque entiéndese reduccionista, se emplean estos parámetros sin ampliar en otras diversidades de género, por entender que institucional y socialmente, son los criterios adoptados de forma usual.

oficial defendido y promulgado por estas teóricas —que en determinados momentos de la historia reciente latinoamericana ocuparon puestos y situaciones de mando— se optó por la inclusión o se reforzó el aislamiento y la invisibilidad de las artistas. En este sentido, Fajardo-Hill (2017) es quien abre un pequeño paréntesis sobre dos de los textos fundamentales de Traba:

En libros clave como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950–1970* (1973) y en ensayos como “La cultura de resistencia” (1971), desarrolló sus ideas para un arte de resistencia, un arte que fuera relevante para la sociedad y para su contexto nacional y continental. Aunque escribió sobre varias mujeres para la prensa y para catálogos y folletos más pequeños, la mayoría de estas artistas no fueron incluidas en las narrativas más amplias e influyentes de sus libros. Allí sus protagonistas eran artistas masculinos, con la excepción de Amelia Peláez. (s.p.)

Retornando a la temática central de esta reflexión, frente a las cifras que evidencian la incuestionable descompensación en la representación de artistas mujeres y hombres, se propone reflexionar sobre los porqués, sobre los motivos basales que generan esta violenta desigualdad. ¿Será que la obra de arte producida por mujeres no está en la mesa de elección de comisarios o comisarias? ¿Estarán sus obras, pero no son seleccionadas por cuestiones de gusto o calidad? ¿Quiénes definen estos criterios de gusto y calidad del objeto artístico? ¿Serán las obras de las mujeres artistas latinoamericanas menos atractivas a los espectadores de las instituciones españolas? ¿Son menos “latinoamericanas” las obras de las artistas de América Latina que las producidas por los artistas hombres? Lejos de intentar buscar respuestas a todas estas cuestiones, y aún menos en el espacio de un artículo, resulta de extrema urgencia planteárnoslas.

En un primer paso para la elaboración de una reflexión crítica, se ha optado por centrarse en el estudio de las presencias, obviando momentáneamente, las colosales ausencias: ¿Quiénes fueron las artistas seleccionadas para estos proyectos expositivos? En este sentido, se propone una breve reflexión sobre las escasas muestras colectivas producidas en la Península donde se exhibieron solamente obras de artistas mujeres o aquellas exposiciones colectivas que desarrollan como tema central la condición de la(s) mujer(es) en América Latina. Con objeto de reforzar y contextualizar dicha reflexión se propone iniciar con un repaso sobre la presencia de artistas mujeres en las enciclopédicas exposiciones realizadas en España a partir del año 1989. A partir de esta fecha se realizaron monumentales muestras, que llegaron a su ápice dentro de las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento en 1992, que indudablemente ayudaron a establecer el canon de un arte latinoamericano. Canon que, como se analizará, obvia e invisibiliza a las artistas mujeres y, consecuentemente, niega su contribución fundamental al desarrollo del arte latinoamericano, promulgando una Historia del Arte construida exclusivamente por hombres.

## **2. El subconjunto: artistas latinoamericanas en exposiciones colectivas**

Las décadas de transición entre los siglos XX y XXI fueron escenario de innumerables actividades que buscaban impulsar y divulgar el arte latinoamericano desde España. Sin adentrarse en las motivaciones de este renovado interés o *reencuentro* con el arte de sus antiguas colonias —utilizando como telón de fondo el impacto de la

efeméride del 1992—, España se vuelca en esta tarea, promoviendo un elevado número de exposiciones, inauguraciones o redefiniciones de centros de arte y museos, ferias de arte, congresos y seminarios (Ribeiro dos Santos, 2019). Entre tanto, este fenómeno no se gestó solamente en la Península, hubo una recuperación revisionista, reescritura y reposicionamiento del arte latinoamericano dentro del llamado arte global, que empieza a instalarse como tendencia en aquellos años. Sin embargo, en la revisión y reescritura del relato —que bebió significativamente de teorías pos y decoloniales—, se siguió sosteniendo una postura única, centralista y canónica que eclipsa, disminuye o sencillamente abole a las artistas de esta historia.

Al visitar alguna de las gigantescas exposiciones retrospectivas de arte latinoamericano producidas en los últimos años del siglo XX, el espectador notaría, sin necesidad de esforzarse demasiado, que la abrumadora mayoría de los autores de las obras expuestas eran hombres. Tal evidencia —que más adelante se respaldará con datos— se puede interpretar como la formulación de un relato que testifica que, en el periodo reseñado por la exposición, no existieron artistas mujeres. O, más bien, si acaso existieron y produjeron, sus obras no alcanzaron el nivel de calidad o la importancia requerida para ilustrar la hipótesis defendida en la investigación y proyecto curatorial. Institucionalizamos un relato historiográfico, mayoritariamente progresista, en el cual las artistas latinoamericanas no participan, fueron olvidadas, silenciadas o vetadas. Los contados nombres que aparecen y resuenan hasta la saciedad —Kahlo, Amaral, Peláez, Clark, Minujín, Salcedo y pocas más— funcionan como pretexto para defender la imagen del genio individual: las buenas artistas y con obras de calidad consiguen su espacio. Sin embargo, esta excusa obvia cuestionar quienes cimientan e imponen los criterios de calidad y gusto.

En el paradigmático año de 1989, se expuso en Madrid *Arte en Iberoamérica 1820 – 1980*<sup>3</sup>, comisariada por la historiadora inglesa Dawn Ades. Esta exposición fue “sino la más amplia, una de las más extensas sobre arte latinoamericano que se ha presentado en España hasta la fecha” (Ribeiro dos Santos, 2019, p.64). En la Historia del Arte Latinoamericano estructurada por la muestra —partiendo de las independencias hasta la contemporaneidad—, solamente 12 de los 155 artistas exhibidos eran mujeres (Ades, 1989). Casi todas las artistas seleccionadas pertenecen a la selecta lista de elegidas, representantes de una tendencia específica del arte y que fueron utilizadas como modelos de campo una y otra vez, “Menos de veinte artistas representan a los cientos de mujeres artistas, a menudo inclasificables, que son una parte intrínseca e importante de nuestra historia” (Fajardo-Hill, 2017, s.p.). Tarsila do Amaral, Anita Malfatti y Amelia Peláez como representantes del modernismo temprano; el Surrealismo de la mano de Izquierdo, Carrington, Varo y Kahlo (cuya obra ilustra la cubierta del catálogo en español) (Fig. 1); Clark, Pape, Schendel, como exponentes de la abstracción geométrica y del arte conceptual. Solamente dos nombres, que completan el estelar elenco femenino de la exposición —Rahon-Paalen y Tilsa Tsuchiya—, artistas menos resonantes, podrían alejarse del concepto del genio individual, intuyendo que existió una búsqueda por reconocer otros nombres de artistas mujeres.

<sup>3</sup> *Arte en Iberoamérica 1820 – 1980 / Art in Latin American: The Modern Era 1890 – 1980*, Palacio Velázquez, Parque del Retiro, 4 de diciembre de 1989 al 4 de marzo de 1990; The Hayward Gallery, Londres, 8 de mayo al 6 de agosto de 1989; Moderna Museet y Nationalmuseum, Estocolmo, 16 de septiembre al 19 de noviembre de 1989.

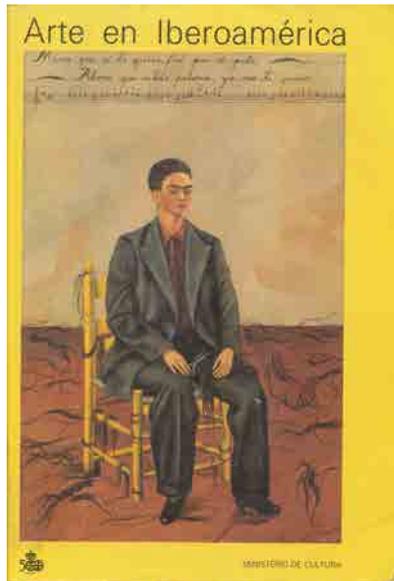


Figura 1. Cubierta del catálogo de la exposición *Arte en Iberoamérica 1820 – 1980*, Palacio Velázquez, 1989. Fotografía de la autora.

Waldo Rasmussen, entonces director del Programa Internacional del MoMA (Museum of Modern Art, Nueva York), fue el comisario responsable de *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*<sup>4</sup>. Vista durante la Expo'92 de Sevilla, promovida dentro de los eventos que celebraban el V Centenario de la llegada española a América, la exposición reunió más de 400 obras fechadas desde 1900 hasta la época coetánea a la muestra. En las propias palabras de Rasmussen, la intención de aquella enorme reunión de arte latinoamericano no era “revisar el conjunto de una producción artística, sino más bien de ofrecer un panorama amplio de la compleja urdimbre que conforma el arte latinoamericano” (Rasmussen, 1992, p.20). Al parecer la urdimbre que quiere dilucidar Rasmussen se limitaba a una malla tejida por artistas hombres: las artistas seleccionadas para aquel grandioso evento, casi todas “sospechosas habituales” (Fajardo-Hill, 2017, s.p.), computan menos del 15% del total (Rasmussen, 1992). De los 95 artistas seleccionados, solamente 14 fueron mujeres: Ana Mendieta, Tarsila do Amaral, Frida Baranek, Leda Catunda, Lygia Clark, Gego, María Izquierdo, Frida Kahlo, Jac Leirner, Rocío Maldonado, Marisol, Liliana Porter, Lidy Prati y Mira Schendel (Rasmussen, 1992).

Otra de las exposiciones paradigmáticas de la recuperación del arte latinoamericano fue *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y el Caribe (1910 – 1960)*<sup>5</sup> (Fig. 2), exhibida también en el icónico año 1992. La muestra fue comisariada por la chilena Carmen Waugh, volviendo a recordarnos la fuerte y permanente presencia de mujeres

<sup>4</sup> *Artistas Latinoamericanos del Siglo XX*, Estación Plaza de Armas, Sevilla, 11 de agosto al 12 de octubre de 1992; Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou y Hôtel des Arts, 10 de noviembre de 1992 al 11 de enero de 1993; Josef-Haubrich Kunsthalle, Colonia, 8 de febrero al 25 de abril de 1993 y; MoMA, 6 de junio al 7 de septiembre de 1993.

<sup>5</sup> *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y el Caribe (1910 – 1960)*, Centro de Atlántico de Arte Moderno, 7 de septiembre al 7 noviembre de 1992.

en la elaboración teórica del arte de la región. Waugh (en Waugh, 1992b) abrió su catálogo, incidiendo que en esta exposición se realizó “lo contrario de lo que hasta ahora se ha hecho. Nos hemos involucrado diferentes personas de cada país, los textos son todos latinoamericanos, se han seleccionado obras muchas veces desconocidas de grandes artistas” (s.p.). Es realmente cierto que esta exposición contiene un elemento nuevo en su proposición: elabora su narrativa sorteando las voces del norte, un giro de la crítica latinoamericana de la época, tratando de “impugnar toda la construcción “externa” e instalarse como legítimos constructores de la historia del “sur” y sus sentidos” (Piñero, 2014, p.161). Pese a ello, a la hora de enfrentarse al gran relato hegemónico, se centró en el giro geográfico olvidándose de un espacio de apertura a la igualdad de género: poco más de 10% de las artistas seleccionadas fueron mujeres. Frente a 100 artistas hombres, encontramos tímidamente 12 artistas mujeres que merecieron pertenecer al relato de medio siglo de la modernidad latinoamericana. Parafraseando a la comisaria, parece que todavía no había llegado el momento de seleccionar obras desconocidas de grandes artistas mujeres. Se exhibieron obras de Tarsila do Amaral, Olga Blinder, Julia Codesido, Marta Colvin, María Izquierdo, Frida Kahlo, María Leontina, Anita Malfatti, Marina Núñez del Prado, María Luisa Pacheco, Amelia Peláez, Tilsa Tsuchiya. (Waugh, 1992). Entre tanto, es importante reconocer que en *Voces de Ultramar...* fueron seleccionadas algunas artistas que no solían verse más allá de sus fronteras, por ejemplo, Blinder o Leontina. A la falta de una investigación más rigurosa, una hipótesis para estas inclusiones sería los artistas presentes en las colecciones que se manejaron para la exposición, en su mayoría del Museo de la Organización de Estados Americanos, incorporando otros de acervos privados. También, apuntado a otros factores extraartísticos que condicionan las muestras, cabría pensar en el papel que jugó la decisión de los críticos e intelectuales que actuaron como consultores de Carmen Waugh.

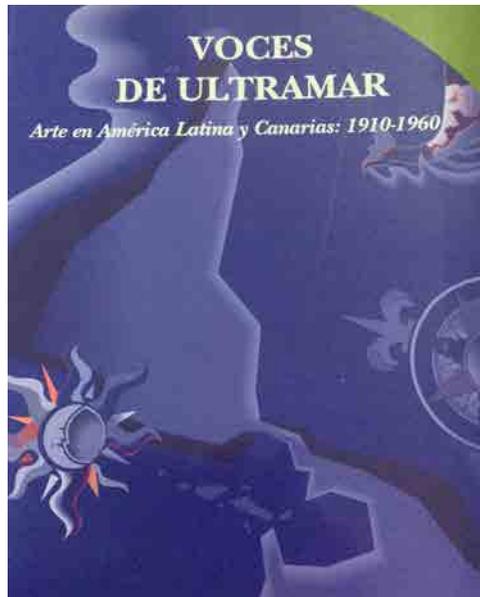


Figura 2. Cubierta del catálogo de la exposición *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y el Caribe (1910 – 1960)*, CAAM, 1992. Fotografía de la autora.

Singular en este panorama fue *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina*<sup>6</sup>, proyecto organizado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Se programaron 5 muestras paralelas que revisitaban y replanteaban la contemporaneidad de América Latina desde distintas perspectivas narrativas. Dentro de aquellos varios puntos de vista no hubo ninguno que pusiera en evidencia la obra de artistas mujeres. De las cinco muestras, la única que se acercó a la representación paritaria es *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, comisariada por el cubano Gerardo Mosquera (Fig. 3). En esta exposición de los trece artistas, 6 eran mujeres: María Fernanda Cardoso, Mona Hatoum, Kaiso Koivisto, Fátima Martini, Priscila Monge y Rivane Neuenschwander, mientras en los demás proyectos del evento, las mujeres artistas no alcanzaron en ninguno una representación superior al 30%. El dato preciso es el siguiente: en *Heterotopías: Medio siglo sin lugar. 1918 – 1968*, comisariada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, fueron seleccionadas 6 artistas mujeres, 57 hombres y 5 colectivos. En *F(r)icciones*, proyecto concebido por los comisarios brasileños Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa, participaron 45 artistas hombres, 10 artistas mujeres y 1 colectivo. Carlos Basualdo y Octavio Zaya fueron los responsables por *Eztétyka del Sueño*, donde expusieron 10 artistas hombres frente a 2 mujeres. Mientras en *Más allá del documento*, ideada por Zaya y Mónica Amor, el desequilibrio se repite: de los 17 artistas presentados, solamente 5 eran mujeres.

Cabe señalar también que la representación paritaria no fue el único punto destacable en el proyecto ideado por Mosquera. Además de artistas procedentes de América Latina, incluyó obras de productores provenientes de distintas partes del mundo, oponiéndose a una lectura homogeneizante de la existencia de un arte latinoamericano que fuese catalogable (Mosquera, 2002).

Estos dos elementos adversos que percibimos en la propuesta comisarial de Mosquera —la equidad entre propuestas de hombres y mujeres y una negación de una estética latinoamericana esencialista— pueden ser entendidos dentro de la propia lógica contestataria, impura y anticánónica del tema generador de la exposición, el postminimalismo. En la visión del cubano, el *arte minimal* funcionó como un elemento generador y unificador que evocaba la globalización de tendencias y visualidades en el arte posmoderno que se vio reflejado en prácticas *mainstream* de ferias, bienales, exposiciones de los años 90 (Mosquera, 2001). Prácticas que generaron a su vez, como respuesta, un arte *anti mainstream* que comenzó a predominar en los crecientes circuitos periféricos alternativos.

---

<sup>6</sup> *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 12 de diciembre de 2000 al 12 de febrero de 2001.



Figura 3. Cubierta del catálogo de la exposición *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, MNCARS, 2000. Fotografía de la autora.

Continuando con el pensamiento de Mosquera (2001) fue justamente en la escena artística de América Latina donde este resquebrajamiento del minimalismo desde dentro se hizo visible y latente en la obra de muchos y diferentes artistas, como pudiera ser Félix González Torres, Doris Salcedo o María Fernanda Cardoso. En este repertorio *postminimal* ampliamente utilizado en América Latina, aunque no exclusivamente, se percibe una “estrategia artística y cultural en la cual lo subalterno ya no funciona en enfrentamiento a lo hegemónico, sino que paulatinamente lo contamina y lo corroe” (Piñero, 2015, p.28.). Pudiera ser que esta misma estrategia artística, la subversión generada por y dentro de una normatividad, fue el criterio elegido por Mosquera para estructurar *No es sólo lo que ves...*

### 3. El conjunto: artistas latinoamericanas y sus exposiciones colectivas

No es fácil encontrar ejemplos de exposiciones colectivas en las que participen solamente artistas mujeres. Que además sea de artistas mujeres provenientes de América Latina hace todavía más compleja la tarea. No solamente en eventos promovidos en territorio español, pero además podríamos ampliar esa afirmación a nivel global. Las propuestas curatoriales que ilustran la representación de creaciones elaboradas por mujeres es todavía una asignatura pendiente. Las investigaciones que sacan a la luz estas producciones, y sus especificidades en la contemporaneidad, solo muy recientemente desembocaron en resultados plausibles de conformar conceptos expositivos. Es de suponer que este factor, unido al renovado interés y a la demanda por rellenar los huecos históricos de la presencia de las mujeres que se esboza actualmente, ayude a que cada vez más las obras de las artistas estén en la mesa de posibilidades de comisarios y gestores y que sean analizadas con el rigor y seriedad que requiere.

Dentro de estos preceptos, hay que destacar la exposición *Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985*<sup>7</sup>. La muestra fue pionera en reunir y exhibir obras y acciones de artistas mujeres procedentes de América Latina dentro de este marco temporal, articulándolas a partir de un mismo eje. Durante el largo periodo de investigación que antecedió a la muestra (del 2010 al 2017), el equipo de trabajo capitaneado por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, reunió un extraordinario archivo de prácticas artísticas que partían de una premisa común: “artistas clasificadas como mujeres que entre los años sesenta y ochenta se ocuparon de la representación del cuerpo (sobre todo el femenino)” (Giunta, 2018, p.20). Al reflexionar sobre las prácticas mapeadas, entendieron que, aunque tratara de los más diversos contextos que convivieron en América Latina, coincidían históricamente en muchos aspectos representacionales (Fajardo-Hill y Giunta, 2017). Giunta defendió que en la simultaneidad de elementos encontrados en las distintas prácticas de artistas latinoamericanas residía un radical giro iconográfico que “inauguraba una representación distinta del cuerpo, que no contaba con las formas, los matices, incluso con las sustancias con lo que hasta entonces se había abordado la representación de los cuerpos femeninos” (Giunta, 2018, p.21).

Proyectos como este —que rastrean historias olvidadas, además de revisar y resistemizar los relatos oficiales— son fundamentales para insertar en la letanía de la Historia del Arte estos otros relatos. Las exposiciones colectivas de artistas mujeres no las sitúa en guetos, más bien, ubicar y correlacionar la localidad específica de estas representaciones es el punto de partida para posicionarlas dentro de un discurso global y emancipador. Cecilia Fajardo-Hill (2017) cree que la urgencia en organizar exposiciones basadas en el género, lejos de ser una discriminación positiva, evidencia el vacío institucional que existe en este campo:

Las mujeres han sido sistemáticamente excluidas o presentadas de forma estereotipada y sesgada durante siglos. Esto ha creado una situación difícil de abordar, en parte porque las oportunidades de hacerlo son todavía escasas y también porque muchos de los mismos marcos prejuiciosos y excluyentes siguen prevaleciendo hoy en día. La realidad es que muchas más mujeres artistas participaron en la configuración del arte del siglo XX de lo que se ha contabilizado. En América Latina esto se ha debido en parte al sexismo y también a que el sistema, tanto en el continente como a nivel internacional, juzga la calidad de la obra de los artistas en función de la visibilidad y el éxito, que a menudo se niegan a las mujeres. (Fajardo-Hill, 2017, s.p.)

Entre tanto, volvamos a la Península para intentar buscar y reflexionar sobre las escasas exposiciones que se realizaron con estos moldes. En 1997 —año en que la feria ARCO Madrid dedicó su edición a Latinoamérica— la Fundación La Caixa organizó *Tarsila, Frida, Amelia*<sup>8</sup>, comisariada por la argentina Irma Arestizábal (Fig. 4). La exposición reivindicaba, aparentemente, la participación de las tres artistas en la vanguardia de sus respectivos países: Brasil, México y Cuba. En un primer vistazo, y retomando el análisis de Hustvedt (2016), llama la atención el uso de los nombres propios en el título de la exposición. Acaso, ¿podrían imaginarse una

<sup>7</sup> *Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985*, Hammer Museum, Los Angeles, 15 de septiembre al 31 de diciembre de 2017; Brooklyn Museum, 13 de abril al 22 de julio de 2018; y Pinacoteca do Estado de São Paulo, 18 de agosto al 19 de noviembre de 2018.

<sup>8</sup> *Tarsila, Frida, Amelia*, Sala de Exposiciones de la Fundación La Caixa, Madrid, 12 de febrero al 27 de abril de 1997; Centre Cultural de la Fundació La Caixa, Barcelona, 14 de mayo al 27 de julio de 1997.

exposición llamada: Diego, David y José Clemente? La utilización aparentemente desapercibida de títulos como este conlleva a una determinada interpretación dentro de la normatividad imperante, que otorga al trabajo de artistas mujeres connotaciones de infantilización, inocencia, menosprecio y cierto aire naif.

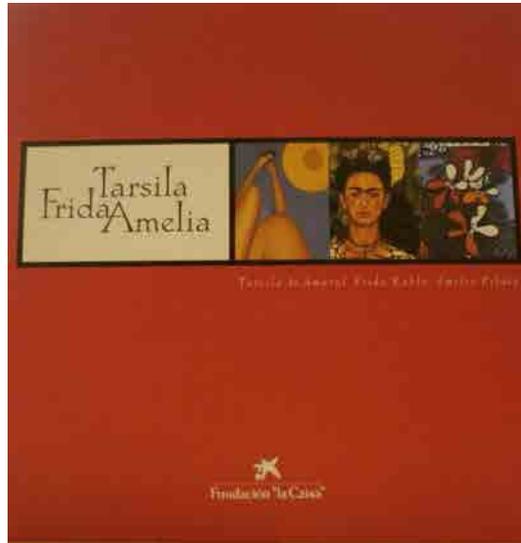


Figura 4. Cubierta del catálogo de la exposición *Tarsila, Frida, Amelia*, Fundación La Caixa, 1997. Fotografía de la autora.

Sumado a esto, al tratarse de artistas mujeres de un espacio no occidental, se añade una lectura derivativa de su obra en esta temprana modernidad, siempre deudora de conceptos estéticos europeos. En la prensa de la época, se leían comentarios como, por ejemplo:

A través de 73 obras, procedentes de importantes colecciones privadas de Europa y América, el visitante podrá digerir la cultura europea de la que se nutrieron estas artistas y que definieron los signos de identidad del arte iberoamericano de la primera mitad de siglo. (Pulido, 1997, p.51)

No obstante, y pese a ello, se trata de una de las pocas exposiciones colectivas que se organizaron en España dedicada exclusivamente a artistas mujeres y además ceñida a tres de las “sospechosas habituales”, probablemente, las más habituales. Nos remitimos nuevamente a las reflexiones de Cecilia Fajardo-Hill (2017):

En el siglo XX las mujeres latinoamericanas y las artistas latinas han configurado activamente los lenguajes artísticos de su tiempo. Sin embargo, en los relatos y exposiciones de historia del arte que han servido de grandes referencias en el campo, los hombres son los configuradores de la historia del arte. Sólo unas pocas mujeres artistas han sido elegidas para representar el campo en general, y estas figuras han sido destacadas una y otra vez: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral y Amelia Peláez en representación del primer modernismo [...] (s.p.)

En el relato defendido por la exposición vista en Madrid y Barcelona — corroborado por importantes voces que firman los textos del catálogo, como Aracy Amaral y Rita Eder— suman Frida Kahlo y su enorme atracción mediática, al discurso formativo de la modernidad temprana de Amaral y Peláez. Los nombres de estas artistas, bastante instituidos a finales del XX, se establecerán y tendrán amplia resonancia en exposiciones monográficas organizadas en diversos países del mundo. Muestras que trataron de corregir intersticios abiertos en muchas de las historias del arte de las vanguardias en América Latina, completándolas con el valor fundacional que reside en el trabajo de estas creadoras.

Por citar algunos ejemplos de las muestras más significativas, de Tarsila do Amaral se reunieron más de 100 obras de las décadas de 1920 y 1930 en una enorme monográfica, organizada por la Fundación Juan March de Madrid, en el año 2009<sup>9</sup>. La consagración de Amaral o, como simbólicamente se entiende en la actualidad el total reconocimiento de un artista, se hizo en 2018 cuando el Museum of Modern Art (MoMA)<sup>10</sup> le dedicó otra enorme retrospectiva, inscribiendo el nombre de la artista definitivamente en la Historia del Arte, con mayúsculas. De la artista cubana Amelia Peláez, algo menos conocida fuera de los círculos del arte, se organizó una muestra monográfica en A Coruña en el año 2011<sup>11</sup>. Resulta significativo que la prensa de la época evocase a las figuras de Kahlo y do Amaral para justificar y reclamar a Peláez dentro de la “santísima trinidad” de las mujeres en el arte moderno de América Latina (Ferreiro, 2011; Europa Press, 2012).

Obviamente, hay que reconocer la labor revisionista de estas muestras, pero al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que estas exposiciones monográficas deslumbrantes, centradas en una única figura, ayudan a crear la (equivocada) percepción de la excepcionalidad de estas artistas. Incluso, debido al enorme movimiento y difusión de estas exposiciones tanto por las instituciones como por la prensa, puede parecer que la producción de exposiciones de artistas mujeres no es tan desequilibrada con respecto a las dedicadas a artista hombres. Nada más lejos de la realidad si se analizan los datos numéricos como se plantea en este escrito.

Fue en el Museo de América, donde en el año 2010 se celebró una exposición que reivindica activamente la presencia de las mujeres en las artes plásticas que, en palabras de su comisario Carlos Vázquez se presentaba “tan frecuentemente en desventaja numérica en colectivas de significación histórica o social” (Hoy es arte, 2010, s.p.), añadiendo que su “ausencia está muy acusada en este tipo de exposiciones antológicas, donde domina siempre el hombre” (Hoy es arte, 2010, s.p.). Tomando como punto de partida a la escritora chilena Gabriela Mistral y su poema *Todas íbamos a ser reinas*, la muestra<sup>12</sup> reunió 8 artistas chilenas y 10

<sup>9</sup> *Tarsila do Amaral*, Fundación Juan March, 6 de febrero al 3 de mayo de 2009. Fue comisariada por Juan Manuel Bonet y la programación de actividades alrededor de la exposición contó con conferencias de Aracy Abreu Amaral y Jorge Schwartz.

<sup>10</sup> *Tarsila do Amaral. Inventing Modern Art in Brazil*, Museum of Modern Art de Nueva York, 11 de febrero al 3 de junio de 2018. Fue organizada por Luis Pérez-Oramas, Stephanie D’Alessandro y Karen Grimson.

<sup>11</sup> *Amelia Peláez: Una mirada en retrospectiva (1928-1966)*, Fundación Caixa Galicia, 23 de marzo al 12 de junio de 2011. Posteriormente, la muestra se montó en el Centre del Carme, Cultura Contemporània, del 16 de febrero al 6 de mayo de 2012.

<sup>12</sup> *Gabriela Mistral: "Todas íbamos a ser reinas..."*. *Pintoras chilenas y españolas*, Museo de América, 14 de septiembre al 31 de octubre de 2010. Participaron en la muestra Carmen Aldunate, Ximena Gumucio, B. Guzmán Valdés, Mariana Najmanovich, Angélica Quintana, Carmen Vicuña, Paz Vial, Dolores Walter; junto con las españolas, Amalia Avia, Elena Ciordia, Sofía Gandarias, Clara Gangutia, M<sup>a</sup> Puri Herrero, Carmen Laffon, Irene Linares, Isabel Quintanilla, Isabel Saludes y Esperanza Yunta.

españolas. Se exhibieron pinturas que ilustraban poemas de Mistral, el(la) primer(a) latinoamericano(a) en recibir un premio Nobel de Literatura en 1945<sup>13</sup>.

También en el Museo de América, a finales de 2018, se inauguró otra exposición relacionada con la historia de las mujeres. En este caso, la muestra trataba de iluminar y recomponer uno de los capítulos más olvidados de esta historia, la presencia y el papel de la mujer en la construcción del espacio colonial latinoamericano. Recibió el título de *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*<sup>14</sup> y, aunque no se tratase de una exposición colectiva con obras de artistas mujeres, resulta fundamental incluirla en esta reflexión.

El argumento de la exposición, ideado por el comisario y conservador del Museo de América, Andrés Gutiérrez Usillos, partió de un óleo sobre tela de 1670, que retrata a María Luisa de Toledo, hija del Virrey de Nueva España, el Marqués de Mancera. En la imagen, Dña. María Luisa posa su mano desenguantada en la cabeza de una mujer indígena, de muy poca estatura y con el rostro recubierto de tatuajes (Fig. 5). La construcción de todo el relato expositivo se forjó alrededor de las dos personajes. En una minuciosa y larga investigación se fueron localizando los elementos que permitían entender la cotidianidad en el espacio colonial virreinal, desde la vivencia de las dos civilizaciones que se encontraron, relacionaron e hibridaron (Gutiérrez Usillos, 2018). Incluso, sin arriesgarse demasiado en la interpretación, es posible entender el relato de la *Hija del Virrey*... dentro de una apreciación decolonial del discurso historiográfico. Hipótesis que, por supuesto, debería de problematizarse y defenderse en un escrito más complejo.

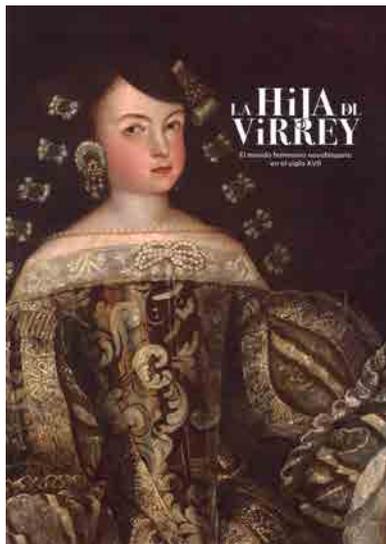


Figura 5. Cubierta del catálogo de la exposición *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Museo de América, 2018. Fotografía de la autora.

<sup>13</sup> En la redacción se optó por el uso de “primer escritor latinoamericano” porque se denota que al utilizar la flexión de género “primera escritora latinoamericana”, podría entenderse —debido a la normalización del lenguaje y su simbología actual— que Mistral era la primera escritora mujer latinoamericana en recibir el premio. En realidad, Gabriela Mistral fue la primera persona nacida en América Latina en recibir el Nobel de Literatura y la quinta mujer condecorada con este galardón, cuando en 1945 ya se habían entregado un total de 40 premios.

<sup>14</sup> *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Museo de América, 29 de octubre de 2018 al 3 de marzo de 2019.

Sin embargo, *La Hija del Virrey...* no fue la única exposición vista en España que reivindicaba la presencia y el papel de la mujer en la construcción y consolidación del mundo colonial. En 2005, se exhibió *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*<sup>15</sup>, comisariada por Alma Montero. Compuesta por 20 pinturas pertenecientes a los fondos del Museo Nacional del Virreinato, en México —donde se exhiben como sala permanente— la muestra, proponía revisar uno de los aspectos más singulares del arte virreinal del XVIII: los retratos de religiosas adornadas con fastuosas coronas u otros elementos iconográficos que registraban momentos claves de la vida de las religiosas dentro de los conventos femeninos (Montero, 2005). Estas obras evidencian el nacimiento de algunos aspectos autóctonos criollos dentro de la estética colonial (UNED Documentos, 2005) pero para lo que se busca en este análisis, el factor destacable de la muestra es que intenta dilucidar elementos de la cotidianidad femenina de la vida conventual, un espacio esencial en el entramado de la sociedad virreinal.

En 2012 se exhibió *No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América*<sup>16</sup>, organizada por Mariela Beltrán García-Echaniz y Carolina Aguado Serrano (Fig. 6). La exposición cuestionó el relato oficial de la conquista de América como una empresa exclusivamente hecha por hombres. Inserta en esta narración las páginas que faltaban, poniendo de relieve la participación de un nutrido grupo de mujeres no solamente en la Conquista, pero también en el proceso de consolidación de sociedad colonial. La exposición —conformada por objetos náuticos, cartografía, pinturas, vestuario, imaginería, etc.— apuntaba principalmente al papel de la mujer como pilar en el núcleo familiar, la entidad social fundamental en el afianzamiento de los valores culturales, morales y religiosos en esta “nueva” sociedad hibridada. Divide a las mujeres en este Nuevo Mundo en cuatro conjuntos. Tres que corresponden a la jerarquía poblacional: la española, la criolla y las indígenas y mestizas; y un cuarto conjunto, de la Mujer Imaginada “la imagen mental de la mujer que esperaban encontrar en las Indias, fusión de personajes míticos del Viejo Mundo, como las sirenas y las amazonas” (Beltrán García-Echaniz y Aguado Serrano, 2012, s.p.). Sin embargo, la exposición no se atuvo únicamente a la domesticidad de la vida femenina colonial, si no que amplió los relatos hacia aquellas mujeres que, debido a determinadas circunstancias excepcionales, normalmente insertadas en las esferas de poder de la metrópoli o de la colonia, consiguieron quebrantar la barrera de la sumisión impuesta socialmente. De esta forma, pone luz a historias de conquistadoras, almirantas, expedicionarias, gobernadoras, virreinas, soldados y empresarias que, claramente, representan una excepcionalidad, pero una excepcionalidad que debe ser reconocida como parte del proceso fundacional de una América diversa y plural.

---

<sup>15</sup> *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Real Academia de San Fernando, 23 de febrero al 15 de mayo de 2005.

<sup>16</sup> *No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América*, Museo Naval de Madrid, 12 de agosto al 30 de septiembre de 2012.



Figura 6. Cubierta del catálogo de la exposición *No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América*, Museo Naval, 2012. Fotografía de la autora.

#### 4. La reflexión: ¿podemos explicar las ausencias a través de las presencias?

A finales de marzo de 2020 estaba prevista la inauguración de una exposición en el Museo Nacional del Prado —temporalmente suspendida por el Estado de Alarma ocasionado por la pandemia del COVID-19— que se titularía *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1831 – 1931)*. Uno de los museos más visitados y relevantes de todo el mundo, organiza una exposición que trata de rescatar del olvido figuras de artistas mujeres, personajes de un pasado muy reciente y, utiliza como palabra central en el título: invitadas, aquellas a quien el espacio no les pertenece pero que un anfitrión, generosamente, les invita a pasar.

Son estas acciones, deslices o lapsus las que evidencian la necesidad de construir investigaciones que debatan de una manera sólida y rigurosa la ausencia sistémica de las mujeres artistas en la historia. Es necesario correlacionar esta ausencia directamente al canon defendido y difundido por las instituciones de arte y sus agentes, que construyeron, promovieron y divulgaron una Historia del Arte donde no figuran nombres de mujer. Fueron estas mismas instituciones que, dentro de una política de cotas de corrección, incluyeron nombres de algunas pocas elegidas artistas mujeres —muy fácilmente identificables en el ámbito latinoamericano con Frida, Amelia, Tarsila y las Lygias— y los hicieron sonar hasta la saciedad, creando a su alrededor un aura de genialidad y excepcionalidad. Esta aura ensombrece y respalda la negación de acceso a otras artistas mujeres en las salas de exposición.

## Referencias

- Ades, D. (Org.). (1989). *Arte en Iberoamérica 1820 – 1980* (catálogo de la exposición). Ministerio de Cultura.
- Beltrán García-Echaniz, M. y Aguado Serrano, C. (Org.). (2012). *No fueron solos. Mujeres en la conquista y colonización de América* (catálogo de exposición). Ministerio de Defensa.
- Comini, A. (2007). ¿Género o genio? Las mujeres artistas del expresionismo alemán. En K. Cordero Reiman y I. Saénz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte* (pp. 283 - 307). Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM y Conaculta-Fonca y Curare.
- Cordero Reiman, K. y Saénz, I. (Comp.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*. Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM y Conaculta-Fonca y Curare.
- Europa Press (16 febrero de 2012). El Centro del Carmen funde tradición y vanguardia con una retrospectiva de la artista cubana Amelia Peláez. *Europa Press* <https://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-centro-carmen-funde-tradicion-vanguardia-retrospectiva-artista-cubana-amelia-pelaez-20120216143419.html>
- Fajardo-Hill, C. (2017). The Invisibility of Latin American Women Artists Problematizing Art Historical and Curatorial Practices En C. Fajardo-Hill y A. Giunta (Ed.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (catálogo de exposición, s.p.). Prestel y Hammer Museum. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/the-invisibility-of-latin-american-women-artists>
- Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (2017). Introduction. En C. Fajardo-Hill y A. Giunta (Ed.), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (catálogo de exposición, s.p.). Prestel y Hammer Museum. <https://hammer.ucla.edu/radical-women/essays/introduction>
- Ferreiro, L. P. (24 marzo de 2011). La luz del Caribe y Amelia Peláez. *La Opinión*. <https://ocio.laopinioncoruna.es/agenda/noticias/nws-10968-la-luz-caribe-amelia-pelaez.html>
- Giunta, A. (2014). Mujeres entre activismos. Una aproximación comparativa al feminismo artístico en Argentina y Colombia. *Caiana*, 4, 1 – 12. [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=149&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=149&vol=4)
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- Gutiérrez Usillos, A. (Org.). (2018). *La Hija del Virrey. El mundo femenino novohispano en el Siglo XVII* (catálogo de exposición). Ministerio de Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicación.
- Hoy es arte (14 septiembre de 2010). Cuadros y poemas, homenaje a Gabriela Mistral en el Museo de América. *Hoy es arte*. [https://www.hoyesarte.com/sin-categoria/cuadros-y-poemas-homenaje-a-gabriela-mistral-en-el-museo-de-america\\_90031/](https://www.hoyesarte.com/sin-categoria/cuadros-y-poemas-homenaje-a-gabriela-mistral-en-el-museo-de-america_90031/)
- Hustvedt, S. (2016). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Seix Barral.
- Montero, A. (Org.). (2005). *Monjas coronadas vida conventual femenina* (catálogo de exposición). Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Mosquera, G. (2001). Good-Bye Identity, Welcome Difference: From Latin American Art to Art from Latin America. *Third Text*, 56, 25-32. <https://doi.org/10.1080/09528820108576926>
- Mosquera, G. (Org.). (2002). *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo* (catálogo de exposición). MNCARS.
- Nualart Lee, C. (2019). *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*. (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/51736/1/T40998.pdf>

- Piñero, G. (2014). Políticas de la representación / políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980 – 1990). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 36(104), 157-186. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-12762014000100006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762014000100006&lng=es&tlng=es).
- Piñero, G. (2015). Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera. *Caiana*, 6, 19-32. [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=181&vol=6](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=181&vol=6)
- Pulido, N. (12 febrero de 1997). Tarsila, Frida y Amelia, tres visiones femeninas de Iberoamérica, en La Caixa. *ABC*, p.51.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: E. Lander, (Ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO
- Rasmussen, W. (Org.). (1992). *Artistas latinoamericanos del siglo XX* (catálogo de exposición). Tabapress.
- Reilly, M. (26 mayo de 2015). Taking the Measure of Sexism: Facts, Figures, and Fixes. *ArtNews*. <http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/>
- Ribeiro dos Santos, R. (2019). *Arte contemporáneo latinoamericano en España. Dos décadas de exposiciones (1992 – 2012)*. Editorial UGR.
- Ribeiro dos Santos, R. (2020). El fondo Aracy Abreu Amaral y la historiografía del arte de América Latina. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 75, 200-210, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v1i75p200-210>
- UNED Documentos. (20 marzo de 2005). *Las monjas coronadas. Vida conventual femenina*. [Archivo de vídeo, 19:47. <https://www.youtube.com/watch?v=efK1YIXdKrE>
- Waugh, C. (1992b). Introducción. En: VV.AA. *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y el Caribe (1910 – 1960)* (catálogo de exposición, s.p.). CAAM y Turner.
- Waugh, C. (Org.). (1992a). *Voces de Ultramar. Arte en América Latina y el Caribe (1910 – 1960)* (catálogo de exposición). CAAM y Turner.