

Sección: Miscelánea

Hacia un Desarrollo Equitativo y Sostenible. Perspectivas Europa y América

Las creadoras de hoy como referentes para el mundo de mañana¹

Today's creative women as references for the world of tomorrow

Carmen Heredia-Martínez
Universidad de Cádiz
carmen.heredia@uca.es

Resumen

Este artículo examina cómo las artes plásticas y visuales contribuyen a la reconfiguración de la historia del arte gracias a la visibilización de las identidades femeninas como creadoras. Se integran el análisis visual, la perspectiva de género y la revisión histórica. Fundamentado en teorías como *male gaze* ‘la mirada masculina’ de Laura Mulvey y la *interseccionalidad* de Kimberlé Crenshaw, el trabajo propone una aproximación crítica a los conceptos dentro del arte contemporáneo.

El objetivo principal es evidenciar cómo las mujeres artistas han deconstruido estereotipos de género explorando su autonomía creativa. A través de una metodología interdisciplinaria, se analizan casos de autoras cuyas obras reivindican nuevas formas de subjetividad femenina.

Los resultados evidencian que las mujeres artistas contemporáneas han transformado el arte visual en una sólida arma de resistencia patriarcal, promoviendo representaciones inclusivas y complejas.

El trabajo concluye que la inclusión de mujeres creadoras en la historiografía artística y las perspectivas interseccionales en los estudios de arte promueven el desarrollo de sociedades más equitativas y sostenibles que muestren la riqueza de todas las identidades humanas.

Palabras clave: Mujeres artistas; arte contemporáneo; artes plásticas y visuales; interseccionalidad; educación.

¹ Recibido: 27/01/2025 Evaluado: 29/01/2025 Aceptado: 12/02/2025

Abstract

This article examines how the plastic and visual arts contribute to the reconfiguration of art history by highlighting female identities as creators. It integrates visual analysis, gender perspectives, and historical revision. Grounded in theories such as the *male gaze* by Laura Mulvey and Kimberlé Crenshaw's *intersectionality*, the study proposes a critical approach to contemporary art concepts.

The primary objective is to demonstrate how women artists have deconstructed gender stereotypes by exploring their creative autonomy. Through an interdisciplinary methodology, the study analyzes cases of female authors whose works advocate for new forms of female subjectivity.

The findings reveal that contemporary women artists have transformed visual art into a powerful tool of resistance against patriarchy, fostering inclusive and complex representations.

The study concludes that the inclusion of female creators in art historiography and the incorporation of intersectional perspectives in art studies promote the development of more equitable and sustainable societies that showcase the richness of all human identities.

Keywords: Women artists; contemporary art; plastic and Visual arts; intersectionality; education.

Introducción

Este artículo tiene como objetivo evidenciar la manera en que las mujeres artistas pueden contribuir a la reconfiguración de las identidades desde la autonomía creativa, proponiendo una visión que combina el análisis visual, los estudios de género y una revisión histórica para reivindicar la legitimidad del arte contemporáneo como una nueva forma de resistencia contra el patriarcado.

A lo largo de la historia, las mujeres han sido representadas en las artes plásticas de acuerdo con los valores y cánones estéticos impuestos por sociedades patriarcales. Desde las primeras manifestaciones artísticas hasta las vanguardias contemporáneas, las representaciones femeninas han sido configuradas por una mirada masculina que las relega a un papel pasivo y cosificado que colabora a reproducir la mirada patriarcal dentro de la propia construcción icónica e identitaria de las mujeres.

La construcción de la identidad femenina ha sido un tema central en los estudios culturales y feministas, aunque tradicionalmente ha quedado fuera de la historia del arte incluyendo la inclusión de sus obras en los espacios expositivos. Estudios como el recogido en *The*

Reckoning. Women Artists of the New Millennium (Heartney et al., 2013) sobre la evolución en la esfera artística occidental desde los 60 ponen de manifiesto la escasa presencia de las mujeres en comparación con los hombres en los círculos de difusión y comercio de obras artísticas o la escasez de la presencia de las lecturas de género en los ámbitos expositivos (Barcenilla, 2014).

Centrándonos en el contexto español Carceller & Cabello nos inician con *Mirando hacia dentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual* (1998) que fue uno de los primeros trabajos que se ocupaba por la posición de las mujeres en el arte. El estudio abordó asuntos tales como: las temáticas objeto del arte, las diferencias, métodos y herramientas. Además, Carceller y Cabello se preocuparon por la precaria situación de las mujeres en el ámbito artístico en comparación con los hombres artistas (1998, p. 244) anticipándose al contenido de otros trabajos de investigación más recientes (Pérez et al., 2021).

Otros informes pretendían realizar un diagnóstico tanto cualitativo (Aramburu et al., 2012); (López, 2014) mientras que por su parte Ballesteros (2016), puso el énfasis en la “ausencia de mujeres en los espacios de decisión” (2016, p. 595) para poder promover verdaderos cambios culturales en el reconocimiento de la autoría artística.

La asociación de Mujeres en las Artes Visuales MAV hace un análisis (2023) sobre la presencia de mujeres en las exposiciones temporales de 93 centros y museos de arte españoles. El estudio concluye con que solamente el 43% de los centros objeto de estudio han contado con una programación paritaria en el periodo recogido.

Todo ello ha tenido su reflejo social en varias cuestiones incluyendo la precariedad laboral de las mujeres artistas en España (Pérez & López, 2019) que además suelen tener más cargas familiares que los hombres del mismo sector económico.

A pesar de la omisión de las identidades de las mujeres creadoras en la construcción de la historiografía artística, artistas como Frida Kahlo (1907-1954) y Louise Bourgeois (1911-2010) abrieron el camino hacia una mayor visibilidad de las mujeres en las artes visuales. Ambas artistas introdujeron temáticas fundamentales como el dolor, la identidad y el poder del cuerpo femenino además de ofrecer otras posibilidades de representación de la figura de la mujer distinta a las representaciones tradicionales de la cultura patriarcal.

Desde una perspectiva histórica, autoras como Laura Mulvey (1941) han investigado cómo las representaciones visuales perpetúan y refuerzan estereotipos patriarcales con el propósito de generar placer visual en el espectador.

En este contexto, las artes plásticas y visuales han jugado un papel decisivo en la construcción de un imaginario que refuerza este posicionamiento subalterno de las mujeres que identificadas con el pecado solamente podrían alcanzar el papel de musas. En la representación de sus cuerpos eran cosificadas como meros objetos de deseo, mientras que su capacidad creativa era negada. Por su parte, la historiadora Linda Nochlin (1931-2017) abordó esta problemática al cuestionar la falta de mujeres en la historia del arte y la exclusión sistemática de su obra en su emblemático ensayo *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971).

Con la llegada del siglo XXI se presenta un panorama diferente. Muchos artistas contemporáneos ya han optado por desmantelar las narrativas tradicionales, como es el caso de la artista plástica, Lita Cabellut (1961). A través de su obra no sólo desafía los cánones tradicionales de belleza femenina, sino que explora nuevos territorios de la identidad, alejándose de la mirada patriarcal y proponiendo una lectura limpia sobre las identidades culturales.

Nos parece fundamental reconocer la importancia de estas nuevas formas de representación en el arte como un espejo de las identidades que deseamos construir en nuestras sociedades, especialmente para las nuevas generaciones. Este artículo se desenvuelve en torno a la necesidad de crear un entorno académico y social que evidencie el valor de la diversidad cultural como promotor de un entorno sostenible e inclusivo.

Metodología

A lo largo de este artículo, abordaremos temáticas como el feminismo y la importancia de la incorporación de la teoría interseccional. Con ello pretendemos visibilizar las múltiples formas de opresión y resistencia que caracterizan la experiencia femenina en el que el género interactúa con otras categorías sociales como la raza, la clase y la etnicidad para transformar las categorías artísticas y poner en tela de juicio las dinámicas de poder (Davis, 2008).

Partimos de la premisa de que la mirada del hombre, desde su esfera de poder, ha sido la que ha construido la identidad femenina a lo largo de la historia del arte para desarrollar la idea de que en la actualidad las mujeres pueden y deben tener la última palabra en su propio itinerario identitario.

El enfoque metodológico considera estudios de casos de mujeres artistas que han contribuido a la deconstrucción de los estereotipos de género, raza o clase desde su producción artística. Se han analizado obras de diferentes mujeres artistas, quienes, desde su propia marginación, han logrado proponer otra mirada.

Cánones y los códigos artísticos como acto de resistencia

El análisis visual en este estudio se enmarca en una perspectiva crítica que se apoya en las teorías feministas y los estudios de género. Este enfoque permite examinar cómo las representaciones de las mujeres en las artes visuales han sido históricamente moldeadas por las normas patriarcales y los cánones estéticos dominantes.

Hoy en día, el arte contemporáneo los conceptos de belleza y fealdad se entrelazan para crear escenarios de debate y reflexión, permitiendo que el espectador participe activamente en la creación de significados. Así, el concepto de belleza desafía las normas estéticas aprendidas a la par que abre un espacio para la crítica social, política y cultural en las representaciones visuales actuales.

La construcción estética de la belleza femenina ha estado históricamente determinada por cánones patriarcales que la vinculan con la simetría, la proporción y la armonía, mientras que la fealdad se veía como una desviación de estos estándares considerada incorrecta. Estos

cánones reflejaban los valores políticos, religiosos y sociales de cada época, consolidando una visión dicotómica en los valores asociados a lo bello y a lo feo que simbolizaba el caos y lo desviado.

En el siglo XX, movimientos como el surrealismo, el expresionismo y el dadaísmo rompieron con estas normas tradicionales, introduciendo lo grotesco y lo caótico como herramientas artísticas legítimas. Estos discursos fueron aprovechados en las representaciones de lo femenino han evolucionado hacia formas más inclusivas y complejas, que desafiaban las definiciones patriarcales tradicionales de género para utilizar la experiencia artística como un arma de poder incluso en el panorama político y social.

El interés por el tema identitario de género tomaría un papel central en la fotógrafa francesa Lucy Renée Mathilde Schwob (1894-1954) que solía utilizar el seudónimo de *Claude Cahun*, adoptando para el nuevo apellido la derivación judía del apellido Cohen. Solía trabajar con su pareja y hermanastra Suzanne Malherbe que se hacía llamar *Marcel Moore*. Una vez afincadas en Jersey, durante la ocupación de los nazis hacia 1940, la pareja utilizó su producción artística como parte una resistencia bajo los principios estéticos del surrealismo creando un boicot propagandístico antinazi (Colorado, 2017).

En el caso de Cahun y Moore, el transcurso de la historia y la política sustentan los pilares de la práctica artística. Las mujeres comenzaron a crear piezas de propaganda en papel, con textos firmados por un supuesto soldado anónimo, que hicieron pasar por información del operativo nazi de manera que los panfletos escritos en alemán por Moore (Shaw, 2017) fueron distribuidos por los propios soldados alemanes.

La experiencia de Cahun y Moore de haber podido trabajar a partir de identidades personales que no seguían el canon establecido y haberlas mostrado al mundo sin tapujos pudo ser un acto de resistencia y una forma de vida.

Cahun fue una de esas artistas “que exploró la idea de crear una identidad en oposición a un papel de género fijo mucho antes de las teorías posmodernas de una feminidad en mutación.” (Bright, 2010, p. 16) y que en sus representaciones y autorretratos en los que hacía evidente la presencia del género fluido utilizando poses andróginas (Bower, 2013; Chadwick, 2012) rompiendo con las representaciones de corte binario (Jones, 1994) y patriarcal para exponer los artificios que sustentan las miradas desde las identidades de lo masculino y lo femenino.

Por su parte, la artista performativa estadounidense Cynthia Morris Sherman (1954), conocida popularmente por *Cindy Sherman*, utiliza la técnica del autorretrato como sistema vehicular de la temática de las series de sus imágenes. La artista realiza una crítica desde la fotografía para el mundo de la cultura y el cine (Respini & Sherman, 2012); criticando los estereotipos mediáticos desde un profundo conocimiento de los fundamentos artísticos.

Durante su carrera artística, Sherman utiliza elementos de la historia del arte para parodiar imágenes idealizadas de la feminidad (Chadwick, 2012) poniendo en evidencia los límites de las propuestas estéticas basadas construidas en torno a la búsqueda de la belleza en la representación de la mujer. En lugar de perpetuar un ideal estético, utiliza su propia imagen para cuestionar las normas culturales, revelando la artificialidad de los estereotipos femeninos.

Sherman continúan desafiando los estereotipos de género con obras como *Untitled Film Still* (1978). En la serie de fotografías que recogen la estética de las escenas de Hollywood de los años 50 y 60, la artista se representa en diferentes identidades que parodian los clichés femeninos del cine y los medios de comunicación (*Cindy Sherman. Untitled Film Still #21. 1978 | MoMA*, s. f.), deconstruyendo los roles que se imponen a las mujeres y subvirtiendo las expectativas del espectador.

Sobre *male gaze* o la mirada masculina

El concepto de la *male gaze* o ‘mirada masculina’ fue desarrollado por la historiadora Mulvey en su influyente ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) para describir el *modus operandi* de la narrativa en el cine clásico al asemejarse el objetivo de la cámara con un personaje masculino y la extrema fetichización de lo femenino. El trabajo de Mulvey destaca la importancia de las narrativas creadas desde un punto de vista masculino como una de las claves en la perpetuación de estereotipos sobre la mujer, ubicándola en una posición de objeto de deseo visual denostando su posible identidad como sujeto creativo

Durante el discurso de la obra, Mulvey se introduce la perspectiva feminista en los estudios de cinematografía y psicoanálisis al cuestionar como se reproducen los valores patriarcales en el cine de Hollywood en primera instancia desde el mismo momento de grabación de la película hasta que se reproduce en escena. En este punto es el espectador quien debe reaccionar ante las imágenes que se secuencian poniendo en entredicho el discurso de belleza que se había estado elaborando durante siglos.

Acercamiento desde el arte a la teoría de Kimberlé Crenshaw

A todo ello, debemos sumar, la teoría *interseccional* (1989), desarrollada por Kimberlé Crenshaw (1959) que añade una capa adicional de complejidad al análisis, al considerar cómo las diferencias entre las identidades múltiples interactúan con el resto de las categorías identitarias como género, clase social, raza, y la orientación sexual, en la construcción de un conjunto de identidades que lo componen.

Según Gandarias, este precepto permite estudiar las relaciones entre las distintas categorías y diferencias personales identitarias como la identidad sexual, la etnicidad, la raza tanto como otros conceptos como la clase social o la diversidad funcional “están imbricados de manera compleja en los procesos de dominación” (2017, p. 74), pero durante el desarrollo de la vida el tema es más complejo aún. Lázaro & Jubany ponen de manifiesto que ciertas prácticas coloniales y las “percepciones son difíciles de erradicar porque se han naturalizado” (2017, pp. 203-204).

Ante el hecho de que todavía las niñas negras siguen quedando invisibilizadas “But if women and girls of color continue to be left in the shadows, something vital to the understanding of intersectionality has been lost” (*Reach Everyone on the Planet...*, 2019, p. 17), Crenshaw sigue cuestionando la definición, la pertinencia, adecuación y efectividad de los elementos categóricos que son relevantes para la puesta en práctica de la teoría interseccional.

En este sentido si aplicamos la teoría de Crenshaw al contexto vital de niñas o mujeres gitanas podemos dilucidar que se trata de procesos interseccionales en dónde los discursos de raza y género se cruzan para dar lugar a distintas identidades colectivas desde un nexo de intersección análogo.

En el arte contemporáneo romaní se hacen particularmente interesantes las aportaciones de la artista Lita Cabellut que destaca por utilizar el concepto de interseccionalidad en una posición particularmente relevante en el transcurso de su historia creativa. Cabellut continúa subvirtiendo estas narrativas tradicionales explorando la multiplicidad de experiencias de mujeres de diferentes orígenes étnicos, incluyendo la temática romaní y el flamenco, como eje vertebrador del discurso artístico. La artista cuestiona los cánones convencionales integrando temas como la etnicidad, la prostitución o la evidenciación de las desigualdades

Con la representación de *It Was a Long Way* (Cabellut, 2020) la autora nos muestra un lienzo en el que predominan los tonos grises para enfatizar la historia de la persona protagonista. En el cuadro aparece la imagen de una mujer joven sentada frente al espectador utilizando un americano. En este caso, la estética de la mujer ha sido construida a través de rasgos asiáticos y elementos orientalizantes como el peinado abultado y la palidez del rostro. La figura humana queda enmarcada en un formato deconstruido. La mujer de mirada penetrante parece resignada ante lo que el espectador desee de ella. La técnica de superposición de capas pictóricas y el craquelado de las capas superiores sugieren la propia vida de la persona retratada además de dar cuenta del absoluto control técnico de la artista que pasa gran parte de su tiempo trabajando en su estudio en La Haya, Países Bajos.

Mientras autoras como Cahun, Crenshaw, Sherman y Cabellut cuestionan el género y la construcción cultural de la identidad, la fotógrafa y activista visual Zanele Muholi trabaja en la representación de personas negras sudafricanas poniendo orden en la estructura visual para posicionarlas como elementos centrales y protagonistas (Cejas, 2020) alejándose de la mirada colonial. Además, sus representaciones tratan de evidenciar el mundo *queer* en Sudáfrica (Müller, 2019).

Estas manifestaciones surgen gracias a que los estudios de género nos proporcionan un marco crítico para cuestionar las convenciones visuales tradicionales que han subordinado a las mujeres en el arte, a la vez que examina las dinámicas de poder, exclusión y opresión que han moldeado estas representaciones a lo largo de la historia. Las teorías feministas visibilizan cómo las estructuras patriarcales han excluido a las mujeres de la creación artística, además, también analizan cómo estas han resistido y transformado su representación.

Mujeres creadoras

Al evocar a las diosas históricas que representan la belleza como Venus o Afrodita, no podemos dejar de recordar que “los valores que emanan de la belleza del cuerpo de la mujer han formado parte indisoluble de la atmósfera de cualquier cultura” (Heredia, 2024, p. 42) para representar la apariencia externa. La belleza física de las mujeres, más que su virtud artística, se convirtió en el foco de atención durante siglos, tal como enfatiza Nochlin (1971),

estos ideales relegaron a las mujeres al papel de musas, objetos de contemplación, pero sin ser escuchadas como creadoras.

Históricamente, muchas mujeres artistas han resistido las convenciones impuestas por el patriarcado y han luchado por un espacio creativo autónomo. En las narrativas tradicionales, las mujeres fueron relegadas a un papel de subalternidad ya que no se contemplaba otro espacio alternativo para ellas ya que el ámbito de la producción artística seguía siendo dominado por hombres (Pollock, 1988).

Durante el Renacimiento, los cuerpos femeninos fueron retratados principalmente como figuras idealizadas, portadores de los atributos físicos y morales que encarnaban la virtud y la belleza según los estándares patriarcales. Estas representaciones, específicamente creadas por artistas masculinos, mostraron a las mujeres como objetos pasivos de contemplación, confinadas a roles simbólicos como el de la Virgen María o Venus, representaciones que reforzaban la idea de pureza, sumisión o maternidad. En obras como *La Primavera* (1482) de Botticelli, la belleza y sus representaciones han sido las protagonistas siguiendo un canon impuesto que se ha mantenido prácticamente inalterable en Europa prácticamente hasta el segundo milenio.

Por suerte, este paradigma está cambiando, aunque el actual modelo historiográfico deja prácticamente anulada la presencia de las mujeres en la historia del arte consolidando su subalternidad en el relato artístico, como lo documentan estudios sobre la historiografía del arte (Heartney et al., 2013; Carceller & Cabello, 1998). En contraste, el arte del siglo XX y XXI ha permitido a las mujeres artistas explorar su propia identidad y representación desde perspectivas más autónomas, subvirtiendo las normas impuestas y generando nuevas formas de feminidad que reformulan las nuevas narrativas visuales (Pérez & López, 2019).

La artista Georgia O'Keeffe, en su obra *Jimson Weed / White Flower No. 1* (1932), se resiste a las interpretaciones freudianas que sexualizaban su pintura de flores. Aunque muchos críticos vieron sus obras como símbolos de feminidad erótica, O'Keeffe defendió la abstracción y la independencia de su arte, utilizando la naturaleza como su principal fuente de inspiración visual, libre de las connotaciones sexuales impuestas por la construcción narrativa del hombre. Esta obra monumental de una flor celebra la belleza natural a la par que reclama un espacio artístico en el que las mujeres puedan crear sin ser sujetas a la objetivación.

La mexicana Frida Kahlo que desde la pintura y con sus autorretratos íntimos y simbólicos, pudo romper con los estereotipos. En su obra *Autorretrato con collar de espinas y colibrí* (1940) Kahlo toma el control de su propia imagen, presentando una realidad cruda y compleja. La artista se muestra con una expresión severa, un collar de espinas que se clava en su cuello y un colibrí muerto que cuelga de él como un amuleto. La obra expresa el sufrimiento físico y emocional de la artista, además de mostrar a una mujer que se resiste a ser vista como un objeto pasivo y ornamental. Kahlo plasmó la intersección entre lo personal, lo político y la problemática social desde la pintura.

Desde la escultura Louise Bourgeois exploró la sexualidad, la maternidad y la vulnerabilidad como ejes centrales de su producción artística (Bernadac & Bourgeois, 1995), resignificando

el cuerpo femenino en el arte. Sus esculturas ofrecieron una nueva configuración de la feminidad a partir de la memoria, el deseo y el conflicto interno.

En la historia del arte contemporáneo, estas mujeres artistas han resistido las limitaciones impuestas por las narrativas patriarcales y han podido forjar sus propias identidades creativas. Sus obras representan una resistencia activa contra las estructuras de poder que las subyugaban, demostrando que las mujeres pueden ser creadoras, autónomas y poderosas.

Las mujeres artistas han contribuido a la transformación de la representación femenina en el arte y han utilizado sus prácticas para visibilizar realidades que habían sido sistemáticamente excluidas de los relatos artísticos tradicionales. Al hacerlo, han reclamado un espacio para la subjetividad femenina que desafía y reconfigura el espacio que nos atrevemos a llamar: *la historia no contada de las mujeres*.

A lo largo de esta evolución, la mujer ha logrado posicionarse también como una consumidora activa en el ámbito artístico. El avance de los estudios feministas y de género ha permitido a las mujeres ser productoras de arte además de poder posicionarse en un lugar representativo de creación. Un ejemplo claro de este cambio es cómo las mujeres se han apropiado de su imagen y de su representación. Han dejado de ser simplemente musas pasivas, objetos o símbolos de belleza inalcanzable para pasar a influir activamente en cómo se crean y reciben las imágenes que las representan.

Diversas artistas contemporáneas han contribuido a eliminar las restricciones impuestas por los roles de género, permitiendo una mayor diversidad en las identidades femeninas. Este hecho ha podido deberse a las limitaciones que se les ponía a las mujeres para el acceso a la educación y a la creación artística y otras barreras políticas o sociales.

A pesar de haber avanzado de manera significativa en la eliminación de roles de género en el arte contemporáneo, aún queda mucho por hacer. Las mujeres han logrado desmantelar la hegemonía patriarcal en gran parte de las artes visuales, pero persisten desafíos en términos de representación y recepción.

En este contexto, se puede observar que persisten tensiones significativas en cuanto a la manera en que la sociedad en general sigue percibiendo el cuerpo de las mujeres. Los modelos de lo femenino siguen siendo influenciados por una lógica de consumo que tiende a reproducir patrones tradicionales, como lo demuestran las representaciones de celebridades que, aunque poderosas, siguen operando dentro de estos marcos de referencia.

Creemos que sigue siendo necesario continuar ampliando el repertorio de representaciones artísticas, tanto desde la práctica artística como desde la crítica teórica, para incluir la multiplicidad de experiencias, cuerpos y subjetividades que constituyen lo femenino en el siglo XXI, más allá de lo que el mercado cultural y los medios de comunicación dictan como deseable, aceptable y digno de reproducir.

El papel de la educación sobre la identidad de las personas

El estudio de la imagen y las artes en las escuelas tiene un potencial transformador para la sociedad, ya que puede funcionar como una herramienta poderosa para cuestionar y deconstruir estereotipos de género (Mirzoeff, 2015) y promover la equidad.

Es por ello que introducir enfoques críticos en la enseñanza de las artes visuales que estén apoyados en estudios de género y representación, según Eisner, permitiría a los estudiantes desarrollar una mirada crítica sobre las imágenes que consuman (2008) y cuestionar las narrativas dominantes, además de participar activamente en la creación de nuevas formas de representación más inclusivas (Duncum, 2010).

La tarea educativa pasa a ser un tema de principal importancia dentro de una sociedad saturada de visualidades que perpetúan patrones de desigualdad, ya que las imágenes juegan un papel determinante en la construcción de identidades y relaciones de poder.

En este sentido, los programas educativos que integran la discusión sobre las representaciones de género en el arte contribuyen a la formación de una ciudadanía más consciente al promover la reflexión sobre la sobreabundancia de estímulos visuales (Heartney et al., 2013) y apoyando la diversificación de las identidades que se reflejan en los productos culturales dentro de la cultura visual contemporánea (Carceller & Cabello, 1998).

Tal y como argumentan teóricas feministas como Bell Hooks, el arte puede ser una herramienta de resistencia y transformación social si se utiliza para explorar y visibilizar las voces e identidades marginadas (1995) ya que influyen en las relaciones de poder (Nochlin, 1971). Por lo tanto, es fundamental que en los entornos educativos se incluyan estudios sobre cómo las mujeres han sido representadas y cómo ellas mismas, como creadoras, han desafiado esas representaciones históricas. Esta transposición de la historia del arte puede contribuir a construir una base sólida para el conocimiento y el cambio social en las generaciones futuras.

Apoyar el desarrollo de las mujeres en el circuito del arte desde la educación y la investigación es otro aspecto relevante para asegurar una mayor equidad social. Las mujeres artistas han estado históricamente excluidas de los grandes relatos del arte, y su visibilización es clave para ofrecer referentes culturales diversos a las nuevas generaciones.

Este tipo de apoyo debe comenzar en los niveles educativos más tempranos y continuar en las instituciones de educación superior, donde las universidades juegan un papel fundamental en la construcción de políticas que promuevan la inclusión de estudios de género en la enseñanza de las artes. Las políticas educativas que fomentan un enfoque crítico sobre el arte y el género permiten ampliar el horizonte cultural y estético no limitadas a las convenciones patriarcales.

En este sentido, iniciativas como la creación de asignaturas especializadas en arte, género e interseccionalidad; la promoción de investigación sobre mujeres artistas; y la implementación de prácticas que incluyan a artistas no representadas, pueden ser claves para generar un cambio tangible en la creación de sociedades con voces más plurales (Gandarias, 2017). Al hacerlo, se podría garantizar la presencia de mujeres en los relatos artísticos

creativos que sirvan como espejo a las nuevas identidades culturales que queremos para nuestra sociedad.

Es a través de la educación y la creación de políticas culturales inclusivas que podemos cambiar el paradigma y avanzar hacia una sociedad más equitativa, donde las artes visuales reflejan verdaderamente la diversidad y riqueza de todas las identidades humanas, contribuyendo a la construcción de las propias identidades.

Conclusión

El análisis desarrollado en este estudio evidencia la relevancia fundamental que tiene el arte contemporáneo en la deconstrucción de los estereotipos de género y en la reconfiguración de la identidad femenina. A través de una revisión crítica de las representaciones tradicionales de las mujeres en las artes visuales, se ha podido constatar cómo, a lo largo del tiempo, su imagen ha sido formulada bajo la mirada masculina perpetuando un rol pasivo dentro del imaginario cultural (Mulvey, 1975; Nochlin, 1971).

Afortunadamente, en el siglo XXI se nos presenta un panorama diferente en el que las mujeres artistas han comenzado a subvertir estas narrativas y reclamar un espacio de autonomía que reflejan subjetividades femeninas diversas y empoderadas (Heartney et al., 2013).

Artistas como Cabellut y Sherman, entre otras, han jugado un papel determinante en el arte contemporáneo, al utilizar sus herramientas artísticas como armas de resistencia y como un medio para construir nuevas formas de representaciones (Respini & Sherman, 2012) que desafían las narrativas tradicionales desde un punto de vista transdisciplinar e igualitario desde el feminismo y la interseccionalidad.

Las representaciones visuales contemporáneas han dejado de ser meros objetos estéticos para convertirse en herramientas discursivas que cuestionan las normas sociales, políticas (Chadwick, 2012) y culturales, proporcionando nuevos espacios para la crítica y el diálogo en torno a la identidad femenina. Al desmantelar los estereotipos, las mujeres artistas han reivindicado su lugar como creadoras autónomas, resistiendo las limitaciones impuestas por la mirada masculina y proponiendo nuevas formas de subjetividad femenina (Bernadac & Bourgeois, 1995) que reconfiguran el imaginario cultural.

Es por todo ello, imperativo, que estas reflexiones se integren en el currículo educativo. La formación artística debe incorporar enfoques críticos que promuevan la equidad de género y cuestionen tanto el acceso de las mujeres al ámbito artístico (Eisner, 2008; Duncum, 2010) como las representaciones históricas de los cuerpos femeninos.

El conocimiento de las artes plásticas y visuales desde una perspectiva crítica puede convertirse en una poderosa pieza para la construcción de una ciudadanía más inclusiva y consciente. Las políticas educativas deben ser reformuladas para promover la visibilización de las mujeres artistas y así garantizar la equidad en la producción y recepción del arte (Pérez & López, 2019).

Podríamos concluir que la reconfiguración de las producciones femeninas en el arte contemporáneo es un componente clave para el desarrollo social sostenible. La inclusión de nuevas voces, perspectivas y cuerpos en el arte no solo enriquece el panorama cultural, sino que contribuye a la construcción de un futuro más justo e igualitario.

Referencias

- Aramburu, N., Solans, P., Villa Ardura, R. de la, & Mujeres en las Artes Visuales (Asociación) (Eds.). (2012). *Mujeres en el sistema del arte en España*. Madrid: Exit Publicaciones.
- Ballesteros Doncel, E. (2016). Los números cuentan. Sub-representación de la obra artística de mujeres creadoras en museos y centros de arte contemporáneos. *Política y sociedad*, 53(2), 577-602. http://dx.doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n2.46964
- Barcenilla, H. (2014). Incluir o replantear: Cómo exponer e historizar a las mujeres artistas. *Boletín de Arte*, 35, 117-129. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2014.v0i35.3372>
- Bernadac, M. L., & Bourgeois, L. (1995). *Louise Bourgeois*. Flammarion.
- Bower, G. J. (2013). *Claude Cahun: The Soldier with No Name*. John Hunt Publishing.
- Bright, S. (2010). *Auto focus: The self-portrait in contemporary photography*. Monacelli press.
- Cabellut, L. (2020). *It Was a Long Way* [Técnica mixta sobre lienzo].
- Carceller, A., & Cabello, H. (1998). Mirando hacia dentro: La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual. *Arte, Individuo y Sociedad*, 10, 229-244. <https://onx.la/6f839>
- Chadwick, W. (2012). *Women, art, and society* (Fifth edition). Thames & Hudson.
- Cejas, M. I. (Ed.). (2020). Cartografiar desde el activismo visual y artístico en el sur global: Zanele Muholi y Mujeres Públicas. En *Feminismo, cultura y política: El contexto como acertijo* (pp. 191-228). Itaca.
- Cindy Sherman. *Untitled Film Still #21. 1978* | MoMA. (s. f.). The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/56618>
- Colorado, O. (2017, mayo 6). *Claude Cahun y la exploración de la identidad*. Oscar en Fotos. <https://onx.la/69e97>

- Davis, K. (2008). Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful. *Feminist Theory*, 9(1), 67-85. <https://doi.org/10.1177/1464700108086364>
- Duncum, P. (2010). Seven Principles for Visual Culture Education. *Art Education*, 63(1), 6-10. <https://doi.org/10.1080/00043125.2010.11519047>
- Eisner, E. W. (2008). *The Arts and the Creation of Mind*. Yale University Press. <https://doi.org/10.12987/9780300133578>
- Gandarias Goikoetxea, I. (2017). *¿Un neologismo a la moda?: Repensar la interseccionalidad como herramienta para la articulación política feminista*. *Investigaciones Feministas*, 8(1), 73-93. <https://doi.org/10.5209/INFE.54498>
- Heartney, E., Posner, H., Princenthal, N., & Scott, S. (2013). *The reckoning: Women artists of the new millennium*. Munich ; New York: Prestel.
- Heredia Martínez, C. (2024). *El legado de una herencia cultural gitana. Lunares e imágenes flamencas en la historia de España del primer tercio del siglo XX* [Tesis de Doctorado, Universidad de Cádiz (España) y Universidad de Borgoña (Francia)]. <https://onx.la/b8a24>
- Hooks, B. (1995). *Art On My Mind: Visual Politics* (Nachdr.). New York: The New Press.
- Jones, A. (1994). *Postmodernism and the en-gendering of Marcel Duchamp* (1. publ). Cambridge Univ. Press.
- Lázaro Castellanos, R., & Jubany Baucells, O. (2017). *Interseccionalidad del género y mercado de trabajo postfordista*. *Revista de estudio de género: La ventana*, 5(46), 202-243.
- López Fernández-Cao, M. (2014). MAV te observa, entraremos en acción: Las mujeres en el sistema del arte español. Sobre piedras y vientos de igualdad. *Investigaciones Feministas*, 4(0), 201-215. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41873
- MAV Mujeres en las Artes Visuales (Ed.). (2023). *Informe museos y centros de arte 2019-2024* (p. 109).
- Mirzoeff, N. (2015). *How to see the world*. Pelican.
- Müller, B. M. (2020). The mark of the mask: Queer neo-ethnographies and double consciousness in post-apartheid South Africa. *Safundi*, 21(1), 85-109. <https://doi.org/10.1080/17533171.2019.1667097>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?*. ART News, 69, 22-39.

Pérez Ibáñez, M., González, S. y Rodovalho, C. (2021). *Desigualdad de género en el sistema del arte en España*. Ménades.

Pérez Ibáñez, M., & López Aparicio, I. (2019). Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(4), 897-915. <https://doi.org/10.5209/aris.62314>

Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, feminism, and histories of art*. London and New York: Routledge.

«*Reach everyone on the planet...*»: Kimberlé Crenshaw and intersectionality (First edition) (with Crenshaw, K.). (2019). Gunda Werner Institut in der Heinrich Böll Stiftung.

Respini, E., & Sherman, C. (2012). *Cindy Sherman*. MOMA. La fábrica editorial.

Shaw, J. L. (2017). *Exist otherwise: The life and works of Claude Cahun*. Reaktion Books Ltd.