



AusArt

ISSN: 2340-9134

ISSN: 2340-8510

javier.diez@ehu.eus

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

García-Oliveros Hedilla, Elena
El inevitable horizonte nómada para artistas del espectro mujer
AusArt, vol. 6, núm. 2, 2018, pp. 35-48
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
España

DOI: <https://doi.org/10.1387/ausart.20318>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=695878997003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

EL INEVITABLE HORIZONTE NÓMADA PARA ARTISTAS DEL ESPECTRO MUJER

Elena García-Oliveros Hedilla

Univ. Complutense de Madrid. Dpto. Historia de la Comunicación Social. Doctoranda

Resumen

Es un hecho la invisibilización de la producción artística realizada por artistas del espectro mujer, la minusvaloración de las temáticas que abordan y la diferencia de oportunidades respecto a sus colegas hombres. También lo es la falta de representación de lo *queer* y las disidencias sexuales en la historia del arte. En este artículo se investigan las estrategias para crear desarrolladas por estos grupos de artistas a quienes se reconoce muy recientemente la importancia de su producción artística y cómo, de modo explícito o soterrado, el sistema del arte, como reflejo simbólico de lo patriarcal e inamovible, persiste en la anulación de la representación de esta disidencia. ¿Cuáles son estos mecanismos de represión que estxs artistas denuncian? ¿Qué tipo de obras son las que actualmente molestan al sistema como para emprender su persecución? ¿De qué modo lxs artistas bordean la censura y entablan alianzas? Estas son algunas de las cuestiones que se analizan a partir de casos de estudio recientes.

Palabras Clave: CIBERFEMINISMO; CIBERPUNK; SOMATOPOLÍTICAS;
NUEVO GÉNERO DE ARTE PÚBLICO; ARTE PROCESUAL

THE INEVITABLE NOMADIC HORIZON FOR THE FEMALE SPECTRUM ARTISTS

Abstract

The invisibility of the artistic production made by artists of the female spectrum, the undervaluation of the issues they address, and the difference in opportunities with respect to their male colleagues: these are all facts. So is the lack of representation of *queer* and sexual dissidences in the history of art. This article investigates the creation strategies developed by these groups of artists whose importance of their artistic production has recently been recognized, and how explicitly or underground, the art system persists in the annulment of the representation of this dissidence as a symbolic reflection of the patriarchal and immovable. What are these mechanisms of repression that these artists report? What kind of works are the ones that currently bother the system so as to undertake its persecution? How do artists go around censorship and build alliances? These are some of the issues that are analyzed from recent case studies.

Keywords: CYBERFEMINISM; CYBERPUNK; SOMATOPOLITICS; NEW
GENDER OF PUBLIC ART; PROCESUAL ART

.....
García Oliveros Hedilla, Elena. 2018. "El inevitable horizonte nómada para artistas del espectro mujer". *AusArt* 6(2): 35-48. DOI:10.1387/ausart.20318

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo adopta políticamente el término '*patriarcado*' como lo describe Gerda Lerner (1986) a partir de evidencias históricas, arqueológicas, literarias y artísticas para describirlo como una creación cultural que sostiene la subordinación de la sexualidad femenina a los hombres, la sumisión de la mujer como modelo de esclavitud para otros grupos sociales, así como la relación de este hecho con la creación del Estado. Igualmente se emplea en términos de cómo esta institución precisa de la heterosexualidad obligatoria como necesidad para la continuidad del patriarcado, como postularía Kate Millet (1969) al identificar las relaciones sexuales como relaciones políticas. Este marco explica, como veremos, por qué ciertas mujeres artistas en primera instancia y con posterioridad artistas *queer*, serán implícitamente consideradas desafiantes del status quo por su propia idiosincrasia. Asimismo, y por este motivo, la posibilidad de formar parte de la configuración de la iconografía social dominante les será impedida de forma tácita o incluso explícita en ciertos casos, como veremos.

Podremos apreciar de qué modo los grupos sociales constituidos por artistas disidentes respecto al patriarcado, comienzan a desarrollar estrategias para alcanzar un margen de representación a partir de los años 70, en primer lugar simbólico y ya más recientemente, institucional. Analizaremos ejemplos en este recorrido temporal donde podremos describir las metodologías desarrolladas para escapar a la invisibilización obligatoria impuesta, por una parte, y las más soterradas adoptadas por las instituciones para bloquear el acceso al imaginario colectivo desde sexualidades disidentes, por otra.

Finalmente podremos comprobar de qué modo, respondiendo a la apertura que los movimientos sociales llevan a cabo, las instituciones incluyen muy lentamente a los grupos sociales que originariamente estaban subordinados al patriarcado, -en este caso las mujeres y las sexualidades no heterosexuales-, y al hacerlo eligen aquellos que más se asocian al grupo originariamente dominante. De este modo al aceptar en la representación institucional a la homosexualidad, la que más tardíamente y con dificultad hará su irrupción será la de ámbito femenino y *queer*, mientras que la masculina, blanca y occidental se posicionará durante muchos años como la simbología de la apertura a la que el sistema estaría dispuesto a llegar en esta línea de concesión impuesta por la evolución social. Apreciaremos con ejemplos, de qué modo esta censura ha sido llevada a cabo en diversos lugares del mundo y con instituciones culturales y artísticas diferentes, muestra compartida estos valores supre-

macistas. Como argumenta Preciado (2014), en 1980 se expondrá por primera vez la obra de ciertas mujeres artistas sistemáticamente censuradas: judías, homosexuales, otras no ajenas a la locura, algunas consideradas travestis, deformes o desviadas. En definitiva con estos ejemplos, Preciado ilustra una cartografía de disidencia que denominará ‘*somatopolíticas*’ siguiendo a Foucault al englobar diferencias étnicas, raciales, sexuales, corporales y cognitivas que en suma podrían poner en cuestión lo que es normativo y con ello la estabilidad del sujeto moderno descrito según los cánones de ‘lo establecido’.

La investigación que aquí se expone forma parte de ‘*Del levantamiento feminista al arte público y el ciberfeminismo: el Far West de las oportunidades*’¹ desarrollado desde metodología cualitativa a partir de la participación en eventos públicos de diversxs artistas protagonistas en primera persona de estos cambios. Sus testimonios forman parte del argumentario aquí expuesto.

2. LA HUIDA FEMINISTA

En Europa Occidental así como en los núcleos urbanos principales de Estados Unidos durante los años 70, algunos grupos de mujeres no estaban ya dispuestas, con la conciencia feminista en pleno fervor, a mantenerse perpetuamente en la misma situación de negación y censura de su producción y voz propia en el entorno del arte. Así lo expuso la artista americana Suzanne Lacy² en *Intermediae* Matadero Madrid³, durante el ciberencuentro⁴ organizado por Toxic Lesbian⁵:

“Por censura yo entiendo más la represión lenta, la ‘privación silenciosa de reconocimiento’ que tiene lugar en torno a las ideas –ideas que son, por supuesto, de género, políticas, económicas–. (...) la censura, según mi experiencia –especialmente en el arte– sólo a veces se refiere a una censura real y, más frecuentemente, se refiere a esa privación silenciosa de reconocimiento”⁶.

Esta censura se refiere a una falta de representación del mundo desde otros parámetros, con otros principios diferentes a los del patriarcado establecido que rige también la categorización de lo ‘museable’. La toma de conciencia acerca de esta discriminación e invisibilización es progresiva pero hasta este momento no se producen reacciones colectivas reales por parte, en este caso,

de las mujeres artistas. Surgen ya entonces estrategias y debates acerca de un nuevo modo de estar en la creación, en el acercamiento a la definición de la obra de arte y del papel propio de las artistas en la sociedad. Mujeres creadoras inician un nuevo camino, fuera de las estructuras conocidas, una vía que



Imagen 01: Suzanne Lacy durante el ciberencuentro en Matadero, Madrid con Toxic Lesbian (2014).

las lleva hacia un '*Far West*' de las oportunidades.

Aliga (2007) expone de qué modo en los años 60 y en los 70 este 'orden fálico' es cuestionado con vigor y la crítica a lo patriarcal se instala con el objetivo preciso de acabar con la violencia generada por la sumisión de la mujer. Igualmente relaciona las prácticas que denomina neoimperialistas instaladas en el mercado del arte con la necesaria huida de cualquier forma de arte con tintes de género. Para este autor la ruptura planteada por las artistas feministas hacia las cuestiones esenciales que configuran lo que se denomina el 'arte elevado' -autoría, obra única y precio de la misma- proceden de actuar desde

parámetros donde los modelos no fueran los hombres, desde el feminismo en definitiva.

También para Zafrá (2001) la realidad de la mujer, excluida del juego social y comenzada a ser visibilizada entre algunos 'otros' a partir de la segunda mitad del siglo XX, supone un signo definitorio de la época en la que vivimos. En décadas recientes las mujeres hablando de sí mismas han podido cambiar más su imagen que en siglos de dominación patriarcal, como esta autora prosigue.

Desde su arranque como artista, Lacy ha desestabilizado con su propuesta estética tanto el concepto de obra como el de autor como el de público. Una de sus preocupaciones ha sido la permeabilidad social de sus piezas y por ello ha focalizado su interés en la ampliación de las audiencias y el posible modo en el que cualquier intervención artística puede llegar a un público más amplio. Desde el trabajo comunitario e implicándose en las diversas problemáticas de los colectivos con los que Lacy ha colaborado, el cuestionamiento de qué es la obra y de cómo ésta, hecha proceso, llega a más gente, ha movido su quehacer. El arte politizado de este modo incorpora formatos procesuales y colaborativos que en su caso se caracterizan, como ella explica en su obra de referencia que también lo será para la definición del nuevo género de arte público, *Mapping the terrain* (1995), por movilizar a muchas personas para producirlos.

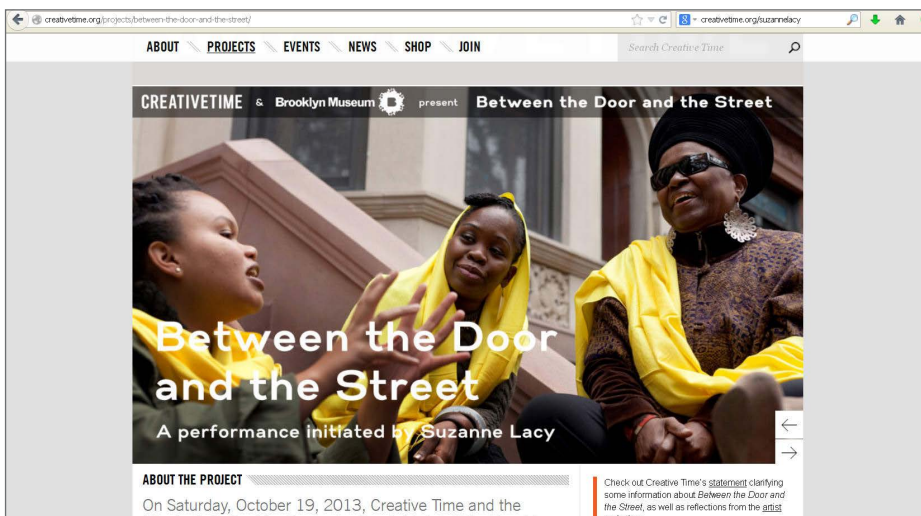


Imagen 02: Between the doors and the streets (2013) una reciente performance de Suzanne Lacy.

Esta veterana artista ha pasado las últimas décadas negociando con las principales instituciones culturales del mundo para conseguir situar sus obras en torno a proyectos desde perspectiva de género en el corazón mismo del entramado legitimador. Ello le ha permitido también experimentar con los distintos niveles de audiencias. Para Suzanne Lacy ubicarse entre los artistas configuradores de la '*corriente principal*', ha consolidado su perspectiva política sobre los temas referidos a problemáticas del entorno mujer.

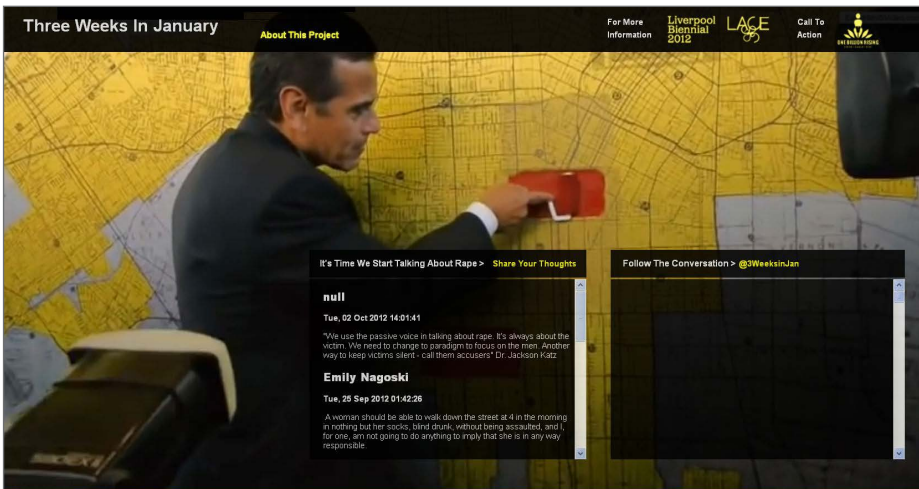


Imagen 03: Web de Three weeks in January (2012) de Suzanne Lacy sobre violaciones a mujeres.

En esta intención, Lacy no es un elemento aislado, forma parte en el caso del contexto estadounidense, de toda una oleada de mujeres artistas como Judith Baca, Chicago, Schapiro o Faith Wilding, o teóricas como Lucy Lippard, que criticarán duramente el sistema mercantil de arte y la relación del capitalismo con la explotación y marginación de la mujer y por supuesto de su relato.

Es más evidente el deseo de transformar la realidad en este grupo de artistas que en los colectivos de artistas hombres, y dentro de éstos, serán los blancos, heterosexuales, procedentes de culturas cristianas y clases medias o altas los que más se alejan de esta intención. Es altamente relevante apreciar que en cuanto un artista sufre discriminación por alguna de las causas que habitualmente ocurren socialmente, su producción artística se ve claramente connotada bien de pensamiento crítico en sus contenidos, bien de estrategias más o menos rupturistas con el medio convencional de exhibición y comunica-

ción del arte. Es lógico en cuanto que el medio artístico es un claro reflejo del status quo, de lo que 'no debe cambiar': del patriarcado en definitiva.

3. HACKEO AL PATRIARCADO

En 2011, Preciado comisaría el ciclo '*Internacional Cuir*' en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En este contexto plantea de qué modo el giro que da lo *queer-cuir* produce un tránsito entre lo que se llamó '*arte feminista*' hacia prácticas muy diversas que implican tanto la disidencia de género como una guerrilla sexual. Estos formatos proseguirán el cuestionamiento ya iniciado en las décadas anteriores con las estrategias mencionadas hacia las técnicas de producción de la diferencia sexual y sus instituciones de reproducción cultural. Preciado analiza estos cambios desde esta perspectiva reivindicativa de la lucha *queer*, apreciando con ejemplos de qué modo el uso del espacio público por parte de estxs⁷ artistas puede hacer visibles mecanismos de opresión. A propósito de éstos, explica cómo los movimientos feministas, *queer*, homosexuales, transexuales, transgéneros y *cripple*⁸ lo son de lo que llamará de contestación somatopolítica. Este término lo acuña al no asumir el concepto de cuerpo como tal y en su lugar emplear el de '*somateca*'. Estos movimientos capitalizan en la actualidad el frente contra los multiculturalismos mercantiles como portadores de claras políticas de identidad sexual que enarbolan y replican pretendiendo impedir así la representación de la disidencia. Para Preciado estos entornos de promesas neoliberales persiguen extender un sueño universalizador y viril. La contestación somatopolítica sería entonces una nueva versión de este hackeo a las pretensiones del patriarcado.

Entre lxs artistas propuestxs por Preciado para esta '*Internacional Cuir*' estuvo Shu Lea Cheang⁹ con su performance *I.K.U.* llevada a cabo en Hangar, Barcelona, en 2009. Cheang es un paradigma del debate en torno al género y su relación con la tecnología. Sus piezas de netart como expone Zafra (2001), integran las posibilidades de Internet para representar tanto metafóricamente como en el propio



Imagen 04: Imagen de '*La internacional Cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*'. *Calentário Chicas de la 26 – Una Obra Obsena* (2011) de Fabiola Melca

desarrollo de las funciones de sus obras los desajustes del género y las expectativas y cambios creados en torno a ello. Las obras de Cheang emplean la red como un medio en el que el cuerpo se reconvierte a ritmo de código según lo deconstruya la persona usuaria, como continúa explicando Zafrá. Pero no se tratará de una impostura ficticia sino por el contrariode un lugar de encuentro y debate. Esta es la promesa ciberfeminista del inicio del nuevo milenio con aires de victoria sobre la falocracia postulando un nuevo sistema de representación.

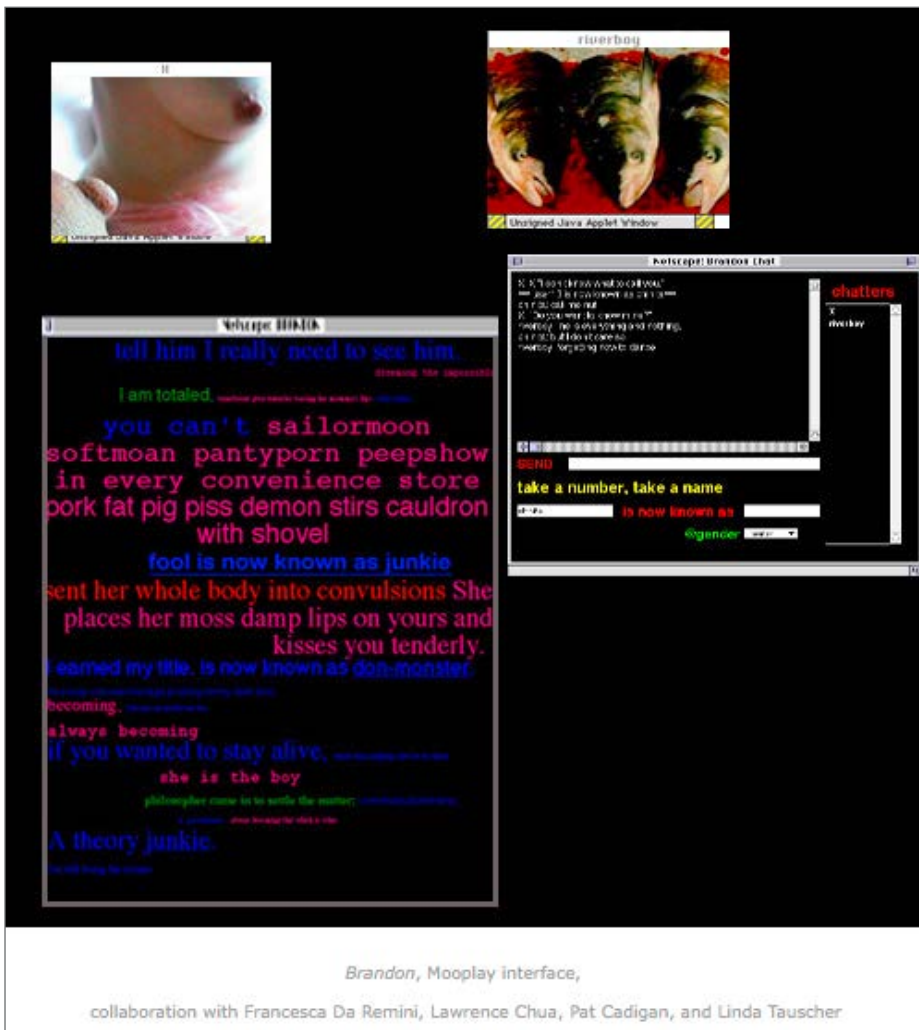


Imagen 05: interface de *Brandon* (1998) de Cheang, primera obra ciberfeminista adquirida por una gran institución museística, el Guggenheim de Nueva York.

Para lxs artistas ciberfeministas, el empleo de la red formará parte de la desarticulación de un patriarcado que hace inviable cualquier tipo de revolución en el marco de estructuras dominantes. Para estxs, la divergencia quedaría neutralizada por entrar en unos mecanismos que pertenecen a quienes son cuestionados y podrían, por tanto, anular la validez de estos mensajes. Desde esta certeza, el ciberfeminismo se adentra en un terreno aún novedoso, en el de la comunicación 2.0 y 3.0 de Internet, en otro intento por producir un entorno más igualitario. Existía entre estos colectivos la creencia de que Internet es aún un 'no lugar' donde todo es posible, creado entre otros por comunidades libertarias que propiciaron fundamentos de otra naturaleza. Sin embargo el patriarcado también entrará de lleno en Internet. No olvidemos que razones de estrategia militar fueron uno de los motores para el surgimiento de la World Wide Web.

En definitiva estas nuevas formas creadas por lxs artistas ciberfeministas son no falocéntricas, como remite Zafra (2001), y se inscribirían necesariamente como nómadas en tanto estrategias de resistencia a las perspectivas hegemónicas y excluyentes imperantes. Este habitar desde la interface posibilitaría por tanto la horizontalidad desjerarquizada que daría lugar supuestamente a la feminización de la cultura. La idea de emplear la tecnología de modo consciente postula la resistencia frente a la posibilidad de excluir a la mujer de los nuevos horizontes que este sector estratégico ofrecería y que pretenderían fuera de nuevo un coto masculinizado. Este era el ideario que sostiene la creación ciberfeminista a finales de los años 90 y principios del nuevo milenio, encontrando en la tecnología un océano de oportunidades para escapar a los roles tradicionales desde los que se ejerce su dominación.

4. EL INEVITABLE HORIZONTE NÓMADA

A pesar de estos recorridos protagonizados por artistas del entorno mujer que perduran durante ciertas décadas con la expectativa de una liberación simbólica e icónica, la consumación de la huida feminista en el arte iniciada en los años 70 culminará por el contrario en una integración de sus metodologías y principios no sólo en el arte corriente principal, sino que también conformará las programaciones de las instituciones museísticas como forma de abordar otros públicos, como explica Lacy (2012). Del mismo modo el testigo retomado por lxs artistas ciberfeministas a partir de los años 90 en estas estrategias de

evitación de la censura y la invisibilización quedará prácticamente anulado con la apabullante conversión de Internet en un lugar por y para el consumo, un claro reflejo de lo que el patriarcado es. Como la propia Cheang¹⁰ afirma, es ahora el momento de abandonar la web y volver a tomar las calles.



Imagen 06: Imagen censurada por Facebook de la obra de Cheang *I.K.U.* (2009)

Los espacios de disidencia son pronto absorbidos por tanto y de nuevo los referentes que pretenden construirse comienzan eficazmente a ser vetados. Un ejemplo de ello ocurre durante el festival canadiense de arte digital en su edición de 2014, cuando Facebook censura las imágenes de la performance *I.K.U* de Cheang por contenido inapropiado¹¹. Esta artista a lo largo de su carrera ha sufrido múltiples formas de censura, incluso algunas por parte de gobiernos como fue a la que le expuso el gobierno japonés cuando intentó desarrollar en el año 2000 su proyecto *FLUIDØ* y se prohibió por mostrar explícitamente penes y vaginas, como relata la artista (2017). Son estos ejemplos de lo que expone Preciado (2014) sobre la exclusión de las minorías somatopolíticas, cuestionándose acerca de las relaciones entre el lenguaje del arte institucionalizado por la historia del siglo XX y los discursos hacia la marginación tanto política como sexual para configurarlos como subalternos a la oficialidad. El hecho de contar las obras de estos grupos sociales bajo nociones como '*mujer artista*', '*arte outsider*' o incluso '*arte de los locos*' tal vez los eclipse más aún que ponerlos de relevancia. Preciado demanda la escritura

de la historia del arte desde parámetros críticos como medio para obtener un relato coherente e integrador.



Imagen 07: el proyecto de Cheang *FLUIDØ* consigue por fin culminarse en 2017.

Finalmente tomamos el criterio de Braidotti para exponer la línea de recorrido hacia la que necesariamente se dirigen estas vías de expresión. Argumenta de qué modo la creación desde la perspectiva de la ciencia ficción como la que maneja Cheang o la de la ironía performativa de las Riot Girls¹², permite ensayar otras fórmulas posibles disidentes de las habituales y consensuadas prácticas sociales. Ejemplo de las mismas sería otra visión de la maternidad, ilustrada por *Alien* (1979) o los *Gremlins* (1984), o igualmente formas nuevas respecto a la muerte, como la que preconiza el ciberpunk, disolviéndose en *Matrix* (1999) como una visión de la madre. Para Braidotti (2001) el campo del arte sería uno de los lugares donde la resistencia a la censura del patriarcado adquirirá un mayor sentido y esta reconfiguración del cuerpo de la que habla Zafra y que posteriormente encontraremos en Preciado de un modo más radical, debiera ser dinámica o más bien nomádica para poder subsistir. La práctica de un 'como si' podría degenerar en una mera representación fetichista, de modo que esta autora nos recuerda que como Butler aconseja, la fuerza de la parodia residiría en convertirlo en una posición política de empoderamiento como medio eventual de supervivencia.

Referencias

- Aliaga Espert, Juan Vicente. 2007. *Orden fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal
- Braidotti, Rosi. 2001. "Cyberfeminism with a difference". <https://rosibraidotti.com/publications/cyberfeminism-with-a-difference/>
- Cheang, Shu Lea. 2017. "You are. They is. Neo ultra punk: A talk". Conferencia en Taipei Contemporary Art Center, 19 oct. <http://mauvaiscontact.info/lectures/neoultrapunk-tcac/imagenes/tcac-talk-Cheang.pdf>
- Lacy, Suzanne, ed. 1995. *Mapping the terrain: New public genre art*. Seattle: Bay
- Lerner, Gerda. 1986. *La creación del patriarcado*. Traducción de Mónica Tusell. Barcelona: Crítica
- Preciado, Paul B. 2014. "El paradigma Carol Rama: Una historia para fantasmas" En "El otro lado de la vanguardia: estética y disidencia somatopolítica en el arte del siglo XX", encuentro MACBA, 12-13 dic., comisariado por Beatriz [sic] Preciado. <https://www.macba.cat/es/seminario-carol-rama>
- Melca, Fabiola. 2011. "Calentário Chicas de la 26—Una obra obsena CC 3.0.". *PorNOPorSI* (blog), 25 sept. <https://proyectopornoporsi.wordpress.com/imagenes/tras-camara-calentario-chicas-de-la-26-una-obra-obsena/>
- Millet, Kate. (1969) 1995. *Política sexual*. Traducción de Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra

Zafra Alcaraz, Remedios. 2001. "Habitares reversibles (de la mujer, el arte e Internet)". Texto publicado en el catálogo de la exposición "*Mujeres que hablan de mujeres*", Bienal Fotono-viembre de Tenerife. http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text_rz_e.html

Notas

- ¹ <http://toxiclesbian.org/proyecto-de-investigacion/>
- ² <http://www.suzannelacy.com/> Los levantamientos políticos de los años 60s y 70s junto con las tendencias experimentales que se producen en el arte en esos momentos, producen cambios importantes en los movimientos de vanguardia. La artista americana Suzanne Lacy surge fruto de esos cambios. Cuestiones fundamentales para la creación fueron modificadas: el concepto de arte como objeto, la autoría o la naturaleza de la audiencia. Nace una nueva utopía, la de que el arte puede ser fruto de la colaboración, del diálogo, con una relación profunda con la vida de las personas.
- ³ *Intermediae* Matadero Madrid, es una institución cultural de carácter público del Ayuntamiento de Madrid. <http://www.mataderomadrid.org/intermedi%C3%A6.html>
- ⁴ <http://www.mataderomadrid.org/ficha/3383/del-levantamiento-feminista-al-arte-publico.html>.
- ⁵ *Toxic Lesbian* (desde 2005) (www.toxiclesbian.org) da nombre a los proyectos de arte público y ciberfeminismo desarrollados desde perspectiva de género y orientación sexual, en colaboración con instituciones públicas y colectivos sociales, desde licencias copyleft, digitales y difundidos en la red.
- ⁶ Entrevista a Suzanne Lacy realizada por Toxic Lesbian y Gloria G. Durán acerca del nuevo género del arte público e identidad de género en mayo de 2012. Traducción y transcripción de las respuestas. http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_2012_spa.pdf (Acceso 20 mayo 2014).
- ⁷ El empleo de la 'x' o de la 'e' en las terminaciones que convencionalmente indican el género masculino o femenino representa la postura política de la negación de éste. El artículo adopta el criterio del empleo de la 'x' referido a aquellas personas que de forma pública militan en este sentido. De igual modo se utilizará en los plurales que pudiesen incluirlas. Sin embargo se mantendrá la asignación de género convencional en nombres o adjetivos a quienes no hagan uso de ello para sí en sus escritos.
- ⁸ El término *cripple* procede de '*tullidx*' y supone como teoría una crítica a los movimientos de la diversidad funcional desde una perspectiva de análisis más interseccional. Supone una adopción empoderadora del concepto '*tullidx*' para reivindicar la diferencia y otra forma de análisis contraria al capacitismo.
- ⁹ Shu Lea Cheang (1954) es una artista de origen taiwanés. Desarrolla proyectos inscritos en el contexto del nuevo género de arte público desde principios artísticos y activistas afines al ciberfeminismo del que se le considera pionera.
- ¹⁰ Entrevista con Shu Lea Cheang, por Elena García-Oliveros ('Elena Tóxica'), en el marco del proyecto de investigación '*Del levantamiento feminista al arte público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*'. 24 de marzo 2015. Traducción y transcripción propias. http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/02/Entrevista_Shu_Lea_Cheang_ESP.pdf (Acceso 20 mayo 2016).
- ¹¹ <https://news.artnet.com/exhibitions/facebook-censors-new-media-art-festival-over-nude-image-25453>

- ¹² Las Riot Grrrl (https://es.wikipedia.org/wiki/Riot_grrrl) surgen como un movimiento feminista en Estados Unidos en relación con la escena underground a primeros de la década de los años 90, bebiendo de la cultura rupturista del punk. La idea de que podía generarse un discurso propio a partir de su autogestión y escapar así a la dictadura de la industria se hace fuerte y crea la ola de los fanzines. Las mujeres empiezan a crear sus propias bandas de rock y nace la primera representación autoeditada en fanzine *Riot Grrrl*.

(Artículo recibido: 28-10-18; aceptado: 23-12-18)

