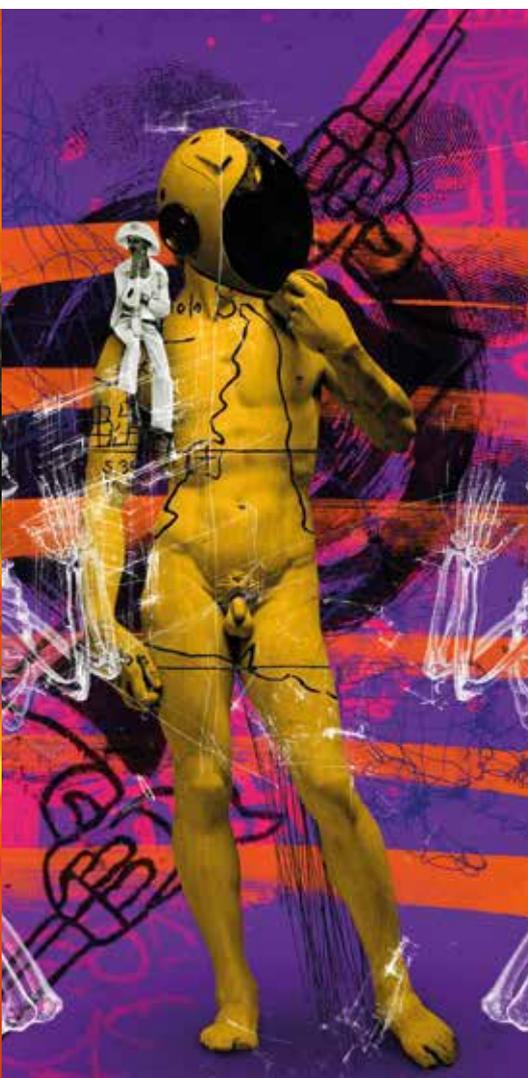


# RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES



## III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.  
CDD 700.71

## **III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”**

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023  
El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y  
Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

### **ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”**

**COMPILADORA**

Lucía Rodríguez Riva

**CORRECTORAS**

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

**ILUSTRACIONES**

Facundo Marcos

**DISEÑO**

Soledad Sábato

**COORDINACIÓN DE DISEÑO**

Viviana Polo

**RDA.III**

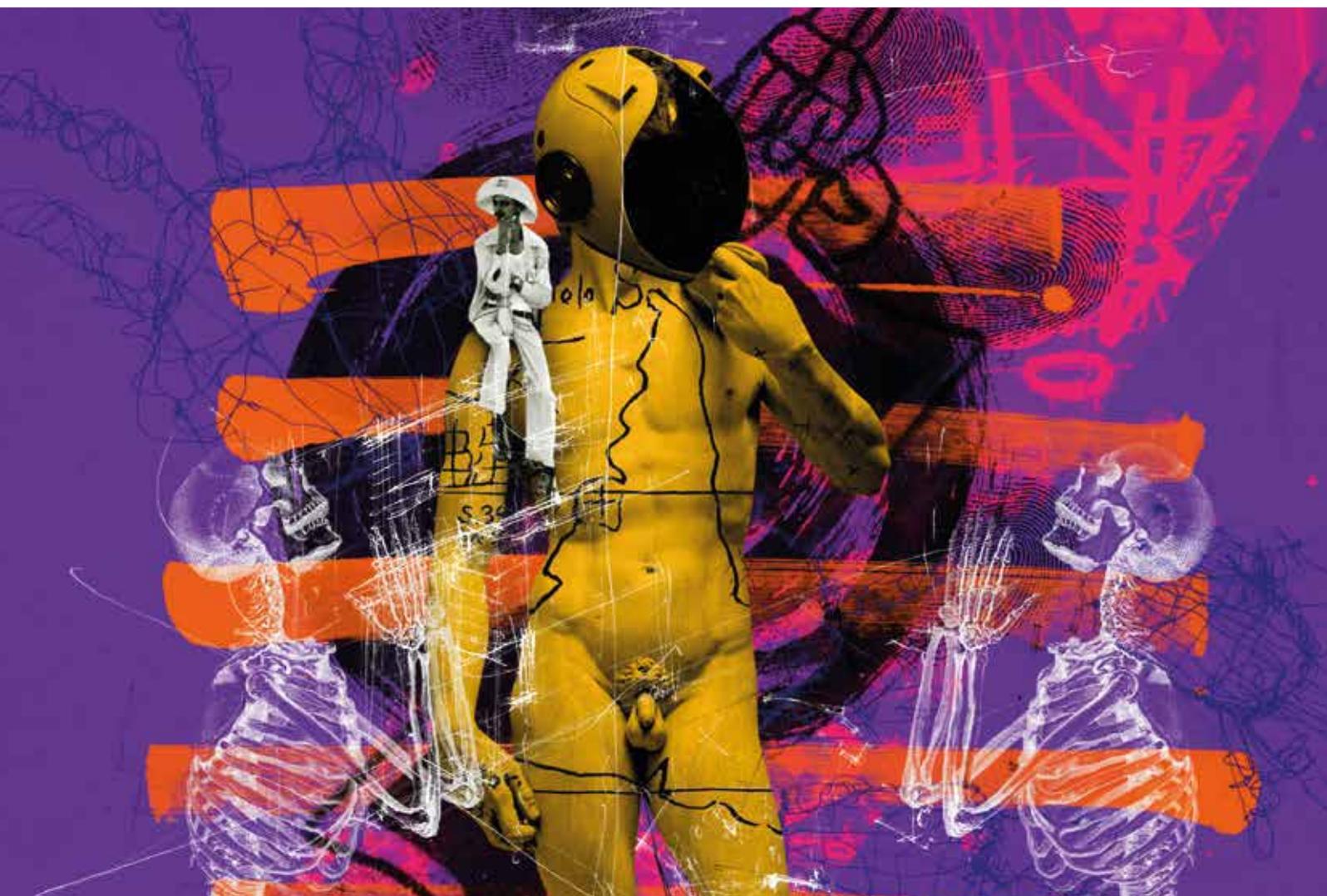
III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES  
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE LAS ARTES

# EJE 2

**ARTES, INVESTIGACIÓN  
Y PRODUCCIÓN DE SABERES**



*EJE 2: ARTES, INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN DE SABERES; 2.4: INSCRIPCIONES ARTÍSTICAS EN LOS PROCESOS DE RECUPERACIÓN DE LA CULTURA DEMOCRÁTICA*

## **Género y controversias: tres casos para un estudio comparado en el arte contemporáneo (1989-2021)**

Danila Desirée Nieto (Universidad de Buenos Aires)

**RESUMEN:** Esta ponencia propone el estudio comparativo de obras y controversias vinculadas a los debates sobre género entre 1989 y 2021. El corpus se compone por las siguientes piezas: Xiao Lu, *Dialogue*, 1989; Pussy Riot, *Punk Prayer*, 2012, y Fátima Pecci Carou, *Banderas y banderines: Evita*, 2021. Estas obras abordan las tensiones entre el arte, las perspectivas de género y sus contextos entre 1989 y el presente, entre la expansión de la globalización neoliberal, la emergencia de las derechas alternativas, el apogeo de Internet y el advenimiento del arte contemporáneo. Cada una de ellas involucra una controversia que, a su vez, supone una estructura triádica: se establecen entre dos partes ante una escena pública (Lemieux, 2007). Los ataques en las redes a la obra de Fátima Pecci Carou exponen, por su parte, el accionar *on-line* de las derechas alternativas. Internet amplifica y visibiliza su alcance: "Tecnoceno" es el término que caracteriza el poder y el efecto de las redes (Costa, 2021). Los casos seleccionados evidencian cómo la censura, la prisión o el escarnio se plantean como formas de aleccionamiento, en la escena pública, a expresiones del arte contemporáneo. Las obras propuestas discuten, desde el feminismo, problemáticas

históricas de sus contextos específicos y permiten visibilizar vínculos entre las reacciones provocadas en un escenario internacional.

**Palabras clave:** Arte contemporáneo; Controversias; Género; Historia comparada.

## Introducción

El 5 de febrero de 1989, en la apertura de la exposición “China/Avant-Garde”, en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín, Xiao Lu presentó *Dialogue* (1989), una instalación con dos cabinas telefónicas, con la imagen de una mujer y de un hombre. Entre ellas, un teléfono descolgado y un espejo de fondo. En la inauguración, la artista disparó dos tiros contra el espejo en referencia a las repetidas violaciones de un amigo de su familia. El teléfono y la acción referían a la sensación de no poder comunicar el tema. La obra expresaba una problemática de largo alcance: la resistencia social y femenina contra el sistema de poder patriarcal chino (Lu, 2010). La exposición, que buscaba la presentación del arte contemporáneo de China en el contexto de las reformas económicas promovidas por Deng Xiaoping, fue intervenida por la policía y clausurada.

El 21 de febrero de 2012, cinco miembros del grupo de activistas rusas Pussy Riot realizaron y grabaron en video la acción performática *Punk Prayer* en la catedral de Cristo Salvador de Moscú. Al mes siguiente Nadezhda Tolokónnikova y María Aliójina, integrantes fundadoras y participantes del acto citado, fueron enviadas a prisión por casi dos años. En su *performance* las artistas no solo cuestionaban el rol histórico de la Iglesia ortodoxa en la penalización y discriminación de los cuerpos de mujeres y disidencias en Rusia, sino también el estrecho

vínculo que generó el presidente Vladimir Putin con esta institución. Su encarcelamiento, correlato de políticas y discursos misóginos y homofóbicos, expresó la voluntad de regular las sexualidades y diversidades. En el contexto actual de la guerra que inicia la invasión de Rusia a Ucrania, las integrantes de Pussy Riot han salido en forma clandestina de Rusia y exponen en Europa y Estados Unidos, continuando su oposición a Putin.

El 18 de marzo de 2021 se inauguró la muestra de la artista argentina Fátima Pecci Carou *Banderas y Banderines: Evita*, en el Museo Evita. Esta exposición partía de una zona de contacto entre Evita y Japón, cuando este país le obsequió a la primera dama un kimono ceremonial. La muestra exhibía una serie de pinturas de Pecci Carou, sobre diferentes soportes, en la que se replicaba el estilo del manga japonés, con el fin de realizar un recorrido histórico contemporáneo sobre la vida de Eva Duarte de Perón. A partir de esta situación, la artista experimentó un fuerte ataque del *youtuber* libertario “Tipito Enojado”, que comenzó con la difusión, el 18 de junio de 2021, de su video *¿Feminista estafa un museo nacional?*<sup>1</sup>, en el que la acusaba de copiar obras preexistentes. El video detonó la acción de *trolls* que acosaban a la artista en todas sus redes sociales. El hostigamiento insistía en el feminismo de la artista y en el tema de la exposición. Los ataques no partían de los lenguajes específicos del arte contemporáneo, sino del sentido común.

En esta ponencia se analizarán estos casos, que indagan en problemáticas de género a partir de una metodología comparativa. Cada uno de ellos revela inscripciones específicas, pero devela campos de simultaneidades. Ante el avance de las *alt rights* y del fanatismo y el odio a los reclamos de las mujeres, de las disidencias y del feminismo en general, el arte se posiciona como un laboratorio que cuestiona los cimientos patriarcales de la sociedad.

---

<sup>1</sup> En línea: <https://youtu.be/dFr2XbeP7Lc> (consulta: 18 de noviembre de 2023)

Algunas prácticas artísticas, como las analizadas aquí, vinculan sus creaciones temáticas de la lucha feminista junto con cuestionamientos políticos. Entonces, ante sus acciones, se producen reacciones y controversias que desatan actos represivos en diferentes niveles. Regímenes autoritarios, como el de Vladimir Putin, y expresiones de extrema derecha, como las de los grupos libertarios en Argentina, atacan y buscan censurar estas prácticas, haciendo de la prisión y el escarnio formas de aleccionamiento en la escena pública. Aún más, sostenemos que por su visibilidad —el ataque en las redes o la prisión— utilizan las obras de arte (sean pinturas o *performances* en el espacio público) como ejemplos que les permiten construir sus posiciones.

## ANTECEDENTES

Desde el siglo XIX las controversias han intervenido en la construcción de los relatos de la historia del arte (Heinich, 2005). Analizados desde la epistemología y la sociología (Lemieux, 2007), los procesos de disputa son tratados como acciones colectivas que conducen a transformaciones sociales que cuestionan las relaciones de poder. Las controversias en el arte argentino han considerado la inscripción del escándalo y la censura en términos de género y sexualidad (Malosetti Costa, 2009; Plante, 2017), y de política/religión (Giunta, 2008). Las perspectivas de género abarcan diversas categorías e interpretaciones que permiten analizar las relaciones de poder que atraviesan la realidad social, política y cultural en torno a las construcciones históricas sobre el género (Everardo, 2010).

Por otro lado, las perspectivas comparativas proveen de una tradición historiográfica que permite la construcción de objetos transnacionales cuyos problemas no se agotan únicamente en las temáticas locales (Bloch, 1999; Gorelik, 2004; Devoto, 2004). En los estudios de historia del arte en América Latina, estas representan un área novedosa que

considera relaciones entre países limítrofes que definen regiones (García, 2011; Rosa y Novoa Donoso, 2017; Dolinko *et al.*, 2022) o trayectorias artísticas que se inscriben en términos continentales (Majluf, 2014). En relación con los estudios de género, es reciente la perspectiva continental para investigar la obra de las artistas mujeres en América Latina (Fajardo-Hill y Giunta, 2017). Estudios contemporáneos proponen el concepto de “horizontalidad” (Piotrowski, 2009) o de “simultaneidad” (Giunta, 2020) para indagar en casos específicos desde un abordaje comparativo que considera tanto “zonas de contacto” (Pratt, 2010) como “horizontes culturales compartidos”, entendidos como debates de época abordados desde contextos específicos (Giunta, 2020). Los estudios sobre arte, género y feminismo, tanto como las periodizaciones en torno a lo contemporáneo en el arte, constituyen el horizonte cultural compartido que permite comprender debates que son, al mismo tiempo, globales y situados y que expanden geografías al aportar nuevos mundos epistémicos (Meskimmon, 2011 y 2023; Molony y Nelson, 2017)<sup>2</sup>. La cátedra Historia de las Artes Visuales Siglos XX – XXI, de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que sirve de marco y antecedente de esta ponencia, incorporó perspectivas comparativas con el arte de Asia y África, que amplían el marco canónico euro-norteamericano e introducen la noción de sur global (Dirlik, 2007).

Las controversias planteadas se relacionan con el feminismo y con los estudios de género y en el caso de Fátima Pecci Carou han alimentado los discursos de las denominadas *alt*

---

<sup>2</sup> Horizonte cultural compartido, que también se articula desde el carácter global que adquirieron los estudios sobre la mujer a partir de las cuatro conferencias mundiales celebradas en Ciudad de México (1975), Copenhague (1980), Nairobi (1985) y Beijing (1995).

*rights*<sup>3</sup>. Dado que las imágenes del arte contemporáneo<sup>4</sup> tienen un lugar central en dichas controversias, se propone estudiar los casos propuestos, ya que, en el vínculo que establecen entre arte contemporáneo y feminismo, sufrieron distintas acciones represivas (como intervenciones de las fuerzas policiales, judicialización del arte u hostigamiento mediático) en el contexto del neoliberalismo global. La selección se hizo con el objetivo de realizar un estudio comparado transhemisférico para ofrecer nuevos horizontes sobre la agencia y el poder de las obras con perspectiva de género en la construcción de discursos antifeministas, autoritarios y neoliberales.

## DESAFÍOS DEL TECNOCENO

La confrontación con el feminismo es un gesto que reiteran las derechas alternativas. El discurso misógino de jefes de Estado como Donald Trump o Jair Bolsonaro se distribuye en la política, en las redes, y en la formación de un sentido común que encuentra en el arte (un campo específico) un área fértil para ataques públicos, un hecho que tiene una historia propia y que se funda en el poder de ciertas imágenes. Los discursos de hostigamiento, acoso y discriminación inundan diferentes aspectos de la vida cotidiana que también se manifiestan en el campo del arte. Según Saidel (2020), el neoliberalismo actual se

---

<sup>3</sup> Las derechas alternativas (*alt rights*) se definen como un conjunto heterogéneo de corrientes de extrema derecha situadas por fuera del conservadurismo convencional. En general se asocian al nacionalismo blanco y, en algunos casos, a posiciones antisemitas e incluso filonazis. Suelen tener un discurso anti-establishment y ser irreverentes y activas en Internet. El término comenzó a utilizarse de manera más extendida durante las campañas de Donald Trump en 2015 y 2016 (Stefanoni, 2021).

<sup>4</sup> Existen diversas posiciones sobre cuándo empezó el arte contemporáneo: la inmediata posguerra, los años sesenta, 1989 (Giunta, 2014). En esta investigación se considera esta última fecha, por proporcionar un marco que permite focalizar las problemáticas del corpus fundado en hechos políticos (la caída del muro de Berlín, el Consenso de Washington, la masacre de Tiananmén, entre otros) y hechos artísticos (la exposición “China/Avant-Garde” en el Museo Nacional de Arte de China o “Magiciens de la Terre” en el Centro Pompidou). En dicho año, a su vez, se anunció la era de la globalización neoliberal y en los noventa se produjo la irrupción de Internet en la vida cotidiana. Este último acontecimiento alteró las formas de comunicación humana, al introducir la emergencia de posiciones espectatoriales inéditas en la historia del arte, potenciadas también por el cine, la radio y la TV (Steimberg y Traversa, 1997).

caracteriza por un ataque continuo a los derechos humanos y a la democracia y posee elementos autoritarios inherentes a su lógica gubernamental y al sentido político ideológico que lo regula. Se apuesta a una sociedad neoliberal regida por la lógica de la competencia y del rendimiento, que instala nuevas formas de disciplinamiento a través de la precarización, la competencia y el endeudamiento. Dicho proceso se consolida con la caída de la URSS en 1991 y con el auge de la globalización neoliberal (Saidel, 2020; Sanahuja y Stefanoni, 2023). Las consecuencias del neoliberalismo (desigualdad, empobrecimiento, resentimiento, desconfianza en la democracia, etc.) han preparado el terreno para que emerjan movimientos políticos de derecha que reivindican abiertamente la xenofobia, el machismo y el supremacismo étnico (Aragoneses *et al.*, 2019).

Las derechas alternativas se oponen a la comunidad LGTBQ+ y se posicionan desde una postura misógina en los medios de comunicación y en Internet, con un discurso incorrecto, pero atractivo para la juventud (Stefanoni, 2021). Los movimientos antifeministas de derecha fundamentan su programa y su agenda en diversos ataques, en los que difunden sus mensajes como contraposición (Cabezas, 2021). Sus enunciados, que expresan posiciones conservadoras y violentas, refuerzan los ejes de dominación moderna, colonial, eurocéntrica, racista y patriarcal (Zizek, 1999; Gruner, 2003) sobre distintas minorías y particularmente sobre las mujeres y las disidencias (Aragoneses *et al.*, 2019). El capitalismo, que Nancy Fraser (2023) denomina “caníbal”<sup>5</sup>, en su fase más agresiva, acentúa los nacionalismos, los tradicionalismos de género, los fundamentalismos religiosos y la valoración de la masculinidad autoritaria y agresiva. Montserrat Sagot Rodríguez (2017) plantea que, en este contexto, el neoliberalismo ha fomentado el resurgimiento de

---

<sup>5</sup> El capitalismo caníbal es, según Fraser (2023), el sistema al cual le debemos la crisis en la que convergen diferentes frentes: la desfinanciación, la desigualdad salvaje, el machismo imperante, el trabajo precario mal remunerado, la violencia racializada y migratoria, el daño ecológico, entre otros. En síntesis, se trata de una crisis general de la totalidad del orden social, que tiene en cuenta la “explotación de clase”, la “dominación de género” y la “opresión racial/imperial”.

tradicionalismos que invocan el mantenimiento de roles tradicionales de género, construyendo una “masculinidad tóxica” que se expresa en la búsqueda de nuevas formas de dominio, control y poder sobre las mujeres y las disidencias.

Es un campo vacante el del análisis de los ataques al arte contemporáneo desde estas posturas, que evidencian un antiintelectualismo y un odio hacia toda forma cultural que no fomente una libertad de expresión basada en los agravios, la discriminación, el acoso, la desautorización y el hostigamiento de campos específicos. Esta reacción hacia las imágenes del arte contemporáneo, que se produce fundamentalmente en el ámbito de Internet, demuestra no tanto un odio hacia las obras, sino hacia las problemáticas de género que tocan. Basándose en lenguajes ideológicamente estigmatizantes, persecutorios y antifeministas, quienes amedrentan contra las acusadas atraen visitas, *likes* y reproducciones en sus distintas redes sociales.

Flavia Costa (2021) denomina esta era como la del “Tecnoceno”. Una época en la cual se ha dado una ampliación en la capacidad de acumular datos y una aceleración y complejización de los métodos de procesamiento producto de las tecnologías de captación y almacenamiento. Una red que ha logrado desarrollar un medio del que no podemos salir porque somos cada vez más dependientes de él y, que, a su vez, ha desarrollado un cúmulo de tecnologías y aplicaciones orientadas a predecir y conducir los comportamientos, las emociones y los apetitos de los cuerpos. Todos estos datos dejados por nuestros cuerpos son almacenados por diversas empresas y pueden ser comprados y vendidos, según las regulaciones de cada país. Esta vigilancia se orienta a futuro, ya que no solo se propone conocer lo que las personas hacen y por qué, sino también intervenir en sus posibles conductas, al interceptar la atención del usuario y orientarla en el sentido esperado.

En este marco integrado a nuestra cotidianeidad, diversos estudios analizan cómo el sexismo, la homo/lesbo/transfobia y el racismo de los grupos de extrema derecha son moneda frecuente en el mundo *on-line* (Arencón Beltrán *et al.*, 2023; Ging y Siapera, 2019; Baer, 2016), dadas las características propias de la red (instantaneidad, replicabilidad y anonimato). Violencia que, en síntesis, reproduce y profundiza las desigualdades, las jerarquías, los agravios y las persecuciones existentes en el plano *off-line*.

## EL TELÉFONO

El 5 de febrero de 1989, en la inauguración de “China/Avant-Garde” (exposición realizada en el Museo Nacional de Arte de China en Pekín que buscaba posicionar el arte chino contemporáneo globalmente), Xiao Lu presentó *Dialogue*, una instalación que consistía en dos cabinas telefónicas, una con la imagen de una mujer y otra con la de un hombre. Entre ellas, había un teléfono descolgado y un espejo de fondo. En la apertura, la artista disparó dos tiros contra el espejo de la instalación. Tras su acción, fue arrastrada junto con su pareja Tang Song, quien se encontraba con ella y, ante el disturbio, se autoadjudicó la autoría compartida de la obra.

Con el pasar de los años, la crítica abrió un capítulo dentro de la historiografía del arte contemporáneo chino y estableció que la obra del supuesto dúo era un comentario político y una antesala a lo que luego sería la Masacre de Tiananmén, sucedida en abril y junio de 1989. La instalación funcionaba como un recordatorio de los nuevos ideales artísticos relacionados con la exposición donde se emplazó y un reflejo del discurso artístico y social en el contexto transicional de las reformas económicas promovidas por Deng Xiaoping. Sin embargo, en 2010, con la publicación del libro *Dialogue* y con su participación en reiteradas entrevistas en los medios de comunicación, Lu revisó y aclaró públicamente el hecho y declaró que la obra era solo de su autoría. A su vez, expresó que esta había respondido a un

acto personal relacionado con su ansiedad emocional y artística y que, también, había funcionado como una respuesta ante las repetidas violaciones de un amigo de su familia. El teléfono refería, para ella, a la sensación de no poder comunicar el tema a sus seres queridos cercanos (Lu, 2010).

Dicho evento, al haberse ya establecido en la genealogía del arte contemporáneo chino, obtuvo resistencia historiográfica. Esta revisión generó de inmediato una gran presión en su entorno, por lo que Xiao debió abandonar Pekín ante las denuncias que recibía por subvertir la historia del arte contemporáneo (Lu, 2010). Entre sus pares se la había considerado, la primera vez, una “heroína”, mientras que en su aclaración era vista como una “mujer vengativa”, que tenía rencor a su expareja. Su apuesta iba en contra de la historia establecida del arte de vanguardia y en contra de la sociedad patriarcal china: la artista desafió la hegemonía de la sociedad patriarcal china y buscó alterar la narrativa oficial del arte vanguardista. Según Gao Minglu (Lu, 2010), ambos casos (los disparos y la aclaración posterior) fueron formas de resistencia social y femenina contra el sistema de poder patriarcal, ya que, si bien se trató de objetivos privados, poseían un carácter de reclamo colectivo. Obras posteriores de Lu, como *Esperma* (2006) y *Boda* (2009), mostraron su continua lucha con las relaciones y los papeles convencionales de la mujer en la sociedad china.

### ¿QUÉ TIPO DE ARTE TIENEN PERMITIDO LAS MUJERES EN ARGENTINA?

Tras la acusación del *youtuber* libertario por su serie exhibida en la muestra *Banderas y Banderines: Evita*, en el Museo Evita, múltiples *trolls* atacaron a Fátima Pecci Carou por todas sus redes sociales, hostigándola bajo la acusación de plagio. Sin embargo, detrás de esta agresión se erigió una acusación fundamentada en el machismo y en el odio de clase, al tratarse de una mujer artista que se considera abiertamente peronista y feminista y que es

admirada por la escena artística y el coleccionismo local. Por otro lado, el hecho dejó en evidencia la defensa a una noción sobre el arte y la pintura que desde antaño es considerada a partir de la idea de genio, que tiñe y limita la creación como una suerte de manifiesto contra la copia, la colaboración y el diálogo. Este concepto, junto con el presupuesto de la inspiración pura, se erige en las bases del capitalismo y del patriarcado y continúa fomentando lazos verticalistas de meritocracia.

Las obras de Fátima, de esta serie, como las de *Femininjas* y *Lo real en la fantasía*, retoman fracciones de imágenes ajenas al mundo del arte y pertenecientes al espacio del anime. Esta selección es consciente, dado que tiene como fin interpelar a las nuevas generaciones a partir de un acercamiento contracanónico a los hitos de la historia argentina y a los fundamentos naturalistas de la pintura hiperrealista. Los fragmentos que ella toma son reproducidos hasta el hartazgo en la cultura visual y en el consumo de la cultura de masas. El mundo del anime y del manga hacen uso de la reproducibilidad técnica en diversos aspectos, desde el *merchandising* (oficial y réplica) hasta la práctica del *cosplay*, donde la apropiación se propone en el mismo cuerpo del fan. Más aún, muchas imágenes son producidas y reproducidas en el mundo del *Fan Art* donde se redibujan y se transforman hasta el punto de trastocar las historias de los personajes involucrados. La operación visual de Fátima parte de esta sobreproducción y este sobreconsumo visual, para fomentar un diálogo entre diferentes influencias visuales anacrónicas en un mismo plano, pero con un sentido nuevo. En una puesta en acción semiótica, descontextualiza estos personajes en el traspaso de un lenguaje digital a uno pictórico, que inscribe otras narrativas y lecturas. Esta operación incluye un nuevo sentido que insiste en cuestionar el lugar de las mujeres y de las disidencias en la historia del arte y en la historia del país. Un mecanismo que evidencia, en última instancia, la exclusión constante de las mujeres de las categorías de artífices y genios. Una polémica que se remonta a los años setenta, cuando la historiadora del arte

estadounidense Linda Nochlin se preguntó por qué no han existido grandes artistas mujeres (Nochlin, 1971). La respuesta deja en evidencia un sistema patriarcal que hasta el día de hoy continúa configurando un campo artístico excluyente para mujeres y disidencias politizadas.

La práctica de “reapropiación” o “apropiación” es moneda corriente en el campo de las artes visuales, donde nombres como Roy Lichtenstein, Marcel Duchamp o Andy Warhol hicieron uso de ella, todos sujetos masculinos que encabezan los precios en las casas de subastas y tienen obras de su autoría en los museos internacionales más prestigiosos. Hombres a los que se les ha permitido hacer uso y abuso de obras y objetos ya creados, para su reelaboración en nuevas piezas originales. De una forma similar, las imágenes que Fátima toma de los mangas cambian de soporte para ser pintadas a mano, con nuevos detalles, contextos y sentidos. Sin embargo, echando la vista a otro lado, quienes alzaron el estandarte censor del plagio ignoraron cualquier clase de historia del arte, inclusive aquellos artistas que opinaron sobre la controversia. A diferencia de los nombres anteriores, quienes fueron todos catalogados como genios, los detractores de Fátima pusieron el grito en el cielo por su atrevimiento de pintar de forma no naturalista y canónica y, más aún, por haberlo hecho “atentando” contra la tan protegida propiedad privada.

## **PALABRA P**

En 2011 se fundó el grupo de mujeres activistas *Pussy Riot*. Como parte fundamental de su búsqueda estaba repensar y discutir la situación política rusa, junto con el rol de la Iglesia ortodoxa como órgano represor de los cuerpos de las feminidades e identidades LGTBIQ+ en Rusia. Lejos de la complacencia, sus *performances* —muchas veces luego devenidas en videos musicales— tenían como fin sacudir al público.

El 21 de febrero de 2012 cinco mujeres entraron a la catedral de Cristo Salvador con sus rostros tapados por pasamontañas y comenzaron a grabar una actuación no autorizada en la zona reservada a los patriarcas del edificio. Luego de ser expulsadas por un grupo de guardias, regresaron a trabajar en el video que se publicaría con el nombre de *Punk Prayer*. El 26 de febrero de 2012, el Estado ruso le abrió un proceso penal a Nadezhda (Nadya) Tolokonnikova y a María (Masha) Vladímirovna Aliójina (miembros fundacionales del grupo), y en marzo de ese año fueron detenidas. Sin posibilidad de salir bajo fianza, el 30 de julio comenzó su juicio por vandalismo, odio y hostilidad religiosa, en el Tribunal de Distrito de Khamovniki, de Moscú. En el siguiente mes fueron condenadas a tres años de cárcel, de los cuales cumplieron veintiún meses de condena.

Durante el juicio, *Punk Prayer* dejó en evidencia la falta de límites constitucionales entre el Estado y la Iglesia y el rol de las tradiciones y los valores de la última para calificar la conducta civil. Tras la acusación de “gamberrismo” (*hooliganism* en inglés, equivalente a “crear disturbios”), categoría que se remonta a la época soviética, los testimonios se centraron en la blasfemia y en la falta de respeto, desde una postura “satánica” a la Iglesia ortodoxa. En 2013, mientras Nadya y Masha seguían en prisión, se aprobó una ley restrictiva que tipificaba como delito “herir los sentimientos de los creyentes religiosos” (Borenstein, 2021).

El caso de Pussy Riot no llevaba únicamente la cuota de “obscenidad” e “insultos” por las que fueron acusadas, sino que era fundamental su feminismo explícito. Eliot Borenstein (2021) remarca cómo el propio nombre del grupo fue un desafío a los valores y a las normas rusas. *Pussy Riot* es una frase en inglés que obligó a abogados, sacerdotes, presidentes y diversos expertos a repetir en distintos ámbitos públicos una palabra (*Pussy*) que es chocante para muchos angloparlantes y que en Rusia no era muy conocida. El nombre fue un escándalo transnacional que definió los límites de la aceptabilidad léxica de noticieros,

radios y diarios conservadores. En su tierra natal, en *Rusia Today* (la cadena de propaganda del Estado para los espectadores de habla inglesa), al entrevistador británico le fue pedido por el mismo Putin que tradujera *Pussy Riot* para subrayar la “vulgaridad” del nombre del grupo. Ante tal “reto”, el presentador declinó el pedido. El jefe de Estado remarcó que la repetición del nombre en las noticias mundiales llevó consigo un fuerte gesto de obscenidad. Sin embargo, tras la elección del nombre hay un gesto político: el grupo de activistas retoma la palabra cuyo equivalente en ruso es *pizda*, que tiene la fuerza y dureza del inglés *cunt*. Ante tal situación, las artistas buscan revertir la carga misógina del término y reivindicarlo en la explicitación de su nombre y en la impresión de la palabra en remeras, pósteres y cuadros.

## CONCLUSIONES

Proponemos pensar las reacciones a estas obras como una zona de comparación, una forma de “región” que permite constituir un modelo comparativo articulado desde la simultaneidad (García, 2016; Giunta, 2020 y 2023). En este sentido, dicha metodología nos permite habilitar lecturas que excedan las fronteras y las relaciones con casos nacionales, para establecer núcleos de exploración y analizar semejanzas y diferencias dentro de un panorama común. Abrir la investigación más allá de las fronteras permite trazar otros mapas con escenas autónomas en las que se identifican procesos comparables. La noción de simultaneidad permite, entonces, destacar otras articulaciones históricas, mientras que destaca lo específico y situado de cada caso. Siguiendo las ideas de Marsha Meskimmon (2023), buscamos explorar estas historias transhemisféricas del arte como prácticas radicales de materialización que pueden permitir la apertura de nuevos mundos epistémicos.

La noción de “arte contemporáneo” asumió un significado nuevo cuando, desde 1989, la producción artística se expandió globalmente, siguiendo el curso de las políticas y el comercio mundial. Los resultados de dicho proceso desafiaron la continuidad de los criterios artísticos eurocéntricos (Belting, 2015). El análisis desde una perspectiva de género contribuye a ampliar los estudios sobre el poder de las imágenes y su agencia y permite considerar su intervención en las periodizaciones de la contemporaneidad en el arte. Las obras y las controversias analizadas abordan las tensiones entre el arte, las perspectivas de género y sus contextos entre 1989 y el presente; entre la expansión de la globalización neoliberal, la emergencia de las derechas alternativas, el apogeo de Internet y el advenimiento del arte contemporáneo. Las imágenes han provocado controversias, generalmente articuladas por cuestiones religiosas, sexuales o políticas. Sin que estas razones estén ausentes en los escándalos provocados por las obras, las perspectivas de género y el antifeminismo suman razones adicionales.

Este análisis feminista transnacional promueve, entonces, el examen de nuevas regiones más allá de las que definen las geografías compartidas: los mecanismos de censura, el encarcelamiento y el hostigamiento mediático definen regiones dentro de la contemporaneidad neoliberal comparables en la relación entre arte y feminismo y su indagación permite evitar las construcciones simplistas de centro/periferia de los intercambios geopolíticos y transculturales y, en su lugar, favorecer las conexiones, los flujos y las afinidades en las diferencias. Este tipo de pensamiento da importancia a la genealogía debido a la posibilidad de excavar historias y archivos transaccionales para examinar relatos del pasado que desafían situaciones contemporáneas. Esto no significa un compromiso lineal, sino uno multidimensional que materialice el presente palimpséstico (Meskimmon, 2023).

De lo antes expuesto nos preguntamos para futuras investigaciones: ¿qué regiones pueden trazarse más allá de las que definen las zonas compartidas, en un tiempo en el que la noción de sur global propone otras geografías? ¿Podemos considerar la reacción ante estas obras de arte como ejemplos comparables que permiten comprender la articulación de las *alt right* y de los autoritarismos, para las que ciertas expresiones contemporáneas representan un espacio de visibilidad que proporciona imágenes a sus discursos antifeministas y patriarcales? Sostenemos que la censura y el hostigamiento mediático definen regiones comparables en la relación entre arte y feminismo.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aragoneses, A. *et al.* (dirs.) (2019). *Neofascismo. La bestia neoliberal*. Siglo XXI.

Arencón Beltrán, S. *et al.* (2023). Fascismo digital para bloquear la participación y la deliberación feminista, *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 20(1), 25-35.

Baer, H. (2016). Redoing feminism: digital activism, body politics, and neoliberalism. *Feminist Media Studies*, 16(1), 17-34.

Belting, H. (2015). Arte contemporáneo como arte global: una estimación crítica. *Errata #*, 14, 40-67.

Bloch, M. (1999). *Historia e historiadores*. Akal.

Borenstein, E. (2021). *Pussy Riot: Speaking Punk to Power*. Bloomsbury Academic.

Cabezas, A. (2021). Los feminismos ante la nueva extrema derecha: prácticas de acuerpe y sororidades estratégicas para la construcción de un horizonte de equidad e igualdad.

*Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 21, 1.

Costa, F. (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.

Devoto, F. (2004). La historia comparada entre el método y la práctica. Un itinerario historiográfico. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 8(4), 9-43.

Dirlik, A. (2007). Global South: Predicament and Promise. *The Global South*, 1(1), 12-23.

Dolinko, S. et al. (eds.) (2022). *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile*. Ediciones UAH.

Everardo, M. R. (2010). Metodología de las ciencias sociales y perspectiva de género.

Blázquez Graf, N. et al. (coords.), *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. UNAM, 179-195.

Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (2017). *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Prestel.

Fraser, N. (2023). *Capitalismo caníbal*. Siglo XXI.

García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*.

Buenos Aires, Siglo XXI.

García, M. A. (2016). Hacia una historia del arte regional. Reflexiones en torno al comparativismo para el estudio de procesos culturales en Sudamérica. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(109), 11-42.

Ging, D. y Siapera, E. (eds.) (2019). *Gender Hate Online Understanding the New Anti-Feminism*. Palgrave Macmillan.

Giunta, A. (comp.) (2008). *El caso Ferrari: arte, censura y libertad de expresión en la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta 2004-2005*. Buenos Aires, Ediciones Lycopodio.

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA.

Giunta, A. (2020). *Contra el canon: el arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Siglo XXI.

Giunta, A. (2023). *El de región no es un concepto transparente*. Conferencia de apertura de las jornadas ESCALA REGIONAL. IMAGINACIONES, REPRESENTACIONES Y DISCURSOS EN LA HISTORIA DEL ARTE Y LA CULTURA VISUAL, 4 al 7 de octubre de 2023, CAIA, Rosario, Argentina. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T8N5NnMkDJ0> (consultado: 29 de noviembre de 2023)

Gorelik, A. (2004). El comparatismo como problema: una introducción. *Prismas. Revista De Historia Intelectual*, 8(2), 121-128.

Grüner, E. (2003). *El fin de las pequeñas historias*. Paidós.

Heinich, N. (2005). L'art du scandale: Indignation esthétique et sociologie des valeurs. *Politix*, 71, 121-136.

Lemieux, C. (2007). À quoi sert l'analyse des controverses? *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 25, 191-212.

Lu, X. (2010). *Dialogue*. Hong Kong University Press.

Majluf, N. (ed.) (2014). *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. MALI.

Malosetti Costa, L. (2009). Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX, en Eder, R. (ed.), *Los estudios de arte desde América Latina*. UNAM.

Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, enero 1971, 22-39; citado por E. de Diego en Figuras de la diferencia. Bozal, V. (1996) (ed.). *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*, vol. II. Visor. 346.

Meskimmon, M. (2011). *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*. Nueva York, Routledge.

Meskimmon, M. (2023). *Transnational Feminisms and Art's Transhemispheric Histories. Ecologies and Genealogies*. Routledge.

Molony, B. y Nelson, J. (eds.) (2017). *Women's Activism and "Second Wave" Feminism. Transnational Histories*. Bloomsbury Publishing Plc.

Piotrowski, P. (2009). Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde. Bru, S. et al. (eds.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Walter de Gruyter, 49-57.

Plante, I. (2017). Representations (and dissemination) of sexuality. Lea Lublin amid local censorship and international circulation. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 10, 1-21.

Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. FCE.

Rosa, M. L. y Novoa Donoso, S. (eds.) (2017). *Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte*. Metales Pesados.

Sagot Rodríguez, M. (coord.) (2017). *Feminismos, pensamiento crítico y propuestas alternativas*. CLACSO.

Saidel, M. L. (2020). ¿Se puede hablar de un momento fascista del neoliberalismo?: Crisis de la democracia liberal y guerra contra las poblaciones precarizadas como síntomas de época. *Revista Argentina de Ciencia Política*, 1(24), 70-100.

Sanahuja, J. A. y Stefanoni, P. (eds.) (2023). *Extremas derechas y democracia: perspectivas iberoamericanas*. Fundación Carolina.

Stefanoni, P. (2021). *¿La rebeldía se volvió de derecha? Siglo XXI*.

Steimberg, O. y Traversa, O. (1997). *Estilo de época y comunicación mediática*. Atuel.

Zizek, S. (1999). *Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional*. Paidós.