

SOLTAR EL TIGRE A LA OPRESIÓN: NARRATIVAS LIMINALES EN LAS PERFORMANCES DE LAS ARTISTAS TRANS EFFY BETH Y CRISTINA COLL

Matías Eduardo Quintana

matias.e.quin@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Artes-UNLP

Proyecto: Construcción de relatos liminales: narrativas visuales, relocalizaciones, expansiones poéticas y simulacro de territorios poéticos. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Director: Gustavo Radice.

Antes de comenzar con el desarrollo quisiera hacer una advertencia a tener en cuenta. A destacar, muchos de los estudios de mujeres sobre el arte suelen acotarse a obra de artistas mujeres cis, es decir, mujeres cuyo género autopercebido coincide con su designación sexopolítica. En palabras de Mauro Cabral (2014) sobre mujeres que no son trans:

La distinción trans/cis es uno de esos lenguajes. Opera distinguiendo dos modos posibles de existencia entre otros (por ejemplo, intersex), y el modo diferencial en el que se articulan en economías de privilegio. Del mismo modo en el que identificarte o ser identificado como hombre no te convierte en cómplice inmediato del patriarcado, ser cis o ser llamado* cis no te convierte en cómplice automático del cissexismo, pero, al igual que ocurre con "hombre", "cis" es un llamado a desmontar los privilegios que le vienen asociados a un modo particular de existencia. (Cuestión de privilegio, 2014)

En este escenario, las investigaciones sobre la obra de artistas trans, ponen en disputa una diatriba institucionalizada escasa. Dentro de algunos de los aportes que buscan generar otras entradas, la investigación de "Construcción de identidades *trans* en las propuestas teatrales del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas: Desde Batato Barea a *El Teje*," (Bevacqua, 2016), indica como se ha logrado, dentro de la agenda de las organizaciones, focalizar en la implementación la Ley de Identidad de Género 26.743 presentada en el Congreso de la Nación y sancionada el 9 de mayo de 2012. Asimismo, los aportes sobre mujeres trans dentro del libro de la filósofa chilena Alejandra Castillo *Ars Disyecta. Figuras para una corpo-política* (2014), abordan diferentes prácticas feministas. Esto es, entender el cuerpo político como

material de disputa, generar un programa artístico sobre los flujos y establecer los trayectos plurales del cuerpo: extraño, incómodo e irónico: “Tres palabras parecen constituir este *ars disyecta*: extrañeza, incomodidad e ironía. Tres palabras que no hablan de definiciones o de certezas, sino de desplazamientos, distancias e intervenciones.” (Castillo, 2020, p. 14).

Dicho esto, la intención de este escrito para nada es utilizar las obras como meros ejemplos que ilustran las categorías que traeré a reflexión. En todo caso será indispensable comprender la contingencia y los contextos geopolíticos en que estas obras se inscriben. Este posicionamiento de interpelación posibilita rumiar las superficies para dar nuevos nombres a las fracturas, para señalar que lo sensible aún está presente en lo político. Se buscará establecer y retener algunas lecturas modestas e interpelaciones poético-críticas sobre ciertas propuestas que nos invitan a pensar un poco más allá de los límites que las obras de las artistas ofrecen. Entonces el desafío y la responsabilidad ética que se asume es la de pensar cómo habitar esta tensión en términos de *potencia*¹ y tirar del hilo sobre las resonancias y percusiones que las imágenes imparten dentro de algunos imaginarios edulcorados para subvertirlos. Dicho sea de paso, imaginarios que no se animan a cruzar miradas prohibidas por estar cooptados por el régimen de inteligibilidad hegemónica, el régimen escópico (Castillo, 2020), o el heterocapitalismo. Por lo tanto, si la audacia crítica pone en crisis el régimen de inteligibilidad hegemónica ¿Cuáles son las estrategias que utilizan estas artistas para disputar sentidos de relocalización en nuevos orígenes? ¿de qué forma entender lo abyecto en una nueva relocalización sin caer en cristalizaciones que definen un límite arbitrario? ¿de qué manera se inscriben críticamente poniendo en tensión los límites de las mecánicas de poder heterocentradas para transformar las realidades opresivas? ¿opresivas para quien?

Dada la complejidad del tema abordado, convocar las obras *Nunca serás mujer* de Effy Beth, como también, *Homenaje a Juana Azurduy* y *En el baño* de Cristina Coll; no es algo menor. Se considera que los planteos propuestos por las artistas merodean dentro de los enfoques feminista ya que logran torcer el status quo apuntando al ejercicio de la deconstrucción por medio de la “negatividad del arte” (Escobar, 2020). Esto es, estar en los límites para articular nuevos encuadres y transgredirlos mediante líneas discursivas empleando la ficción. Se entiende que hay una nueva inscripción que irrumpe en la vida cotidiana y en el agenciamiento precario.

En el contexto de las lecturas decoloniales, las interconexiones que proponen estas artistas se relacionan con el concepto de *precariedad* de Lygia Clark (1997). La precariedad es entendida como condición de existencia con capacidad de desplazar las coordenadas institucionalizadas por medio de apropiaciones, citas, y alteraciones. Esta condición de precariedad la podemos observar en la obra *En el baño* (Coll, 2002). La artista ingresa a un

1. El término potencia no es empleado con su significación usual. Se toma el concepto de potencia de Deleuze y Guattari desde una dimensión un poco más abstracta. En la obra “El Anti Edipo” (Deleuze y Guattari, 1972) critican la noción tradicional de deseo y poder, proponiendo la idea de “máquinas desiring” o “máquinas de deseo”. La potencia, en este contexto, se relaciona con la capacidad creativa y productiva de estas máquinas desiring. No se trata solo de la capacidad de hacer algo específico, sino de la capacidad de producir una multiplicidad de deseos y expresiones.

baño, se mira en el espejo, saca una máquina de afeitar, le cambia el filo, se pone espuma sobre su cara, se afeita, se depila y se viste con saco y corbata. La precariedad en esta secuencia de acciones subraya un cruce y genera un puente una intersección entre lo cotidiano con acciones cotidianas y la ficción: el baño de una casa cualquiera, donde una persona se afeita frente a un espejo. Aquí se va generando una pregunta que al final del videoperformance reordena el plano de organización de lo cotidiano y condensa un espacio de liminalidad. Asimismo, la condición de posibilidad que plantea la artista, es la de reconfigurar significaciones de lo cotidiano y la inteligibilidad hegemónica. Cabe destacar que contexto socio histórico en Argentina en el 2002, este tipo de obra generó una irrupción particular, pues la artista finalmente se viste de traje. La lectura de esta fractura territorial logra cobrar otra dimensión al incluir como espacio de intervención la cotidianidad. En este sentido, generar una línea disgresiva por emplear la acción vestirse de traje al finalizar el material audiovisual. Evoca la precariedad para exteriorizar el anonimato. Revertir las relaciones de las acciones cotidianas inscriptas en modos socialmente condicionados de existir y prosperar, como revertir ciertos marcos de aparición y reconocimiento a modo de inteligibilidad, producen la invención de un nuevo origen que se opone a las nociones del Neoconcentrismo² (Clark, 1980) en donde la acción sucede. No se trata, entiéndase bien, de que con la mera invención de nuevos vínculos de posibilidad nos vuelva sujetos precarios, sino que la precariedad es coincidente con la construcción de su identidad trans en medio de un cúmulo de elementos que dan el nacimiento como tal. Entonces, el análisis de la interpretación y las reapropiaciones reflexivas habilitan la reterritorialización de lo abyecto en un nuevo devenir, y un territorio de posibilidades liminales.

Para echar luz a estas ideas la obra *Nunca serás mujer* de Effy Beth, también, habilita el flujo que aborda el desplazamiento de un modo más acelerado. La propuesta de Effy, tras comenzar el proceso de reasignación hormonal en el año 2010, comenzó como un proyecto en Abril de ese mismo año, con 13 acciones durante 1 año a partir de la sangre extraída de su propio cuerpo (½ litro aproximadamente) utilizada como material. Muchas de las intervenciones performáticas fueron intervenciones urbanas y otras acciones quedaron en un registro fotográfico. Cada una de las acciones está titulada de la siguiente manera: *Primera Menstruación, Mi menstruación de Mayo, Mi menstruación de Junio, Mi menstruación de Julio, Mi menstruación de Agosto, Mi menstruación de Septiembre, Mi menstruación de Octubre, Mi menstruación de Noviembre, Mi menstruación de Diciem-*

2. A fin de poder esclarecer el concepto de Neoconcentrismo, me parece interesante compartir la siguiente cita: "Nosotros rechazamos: • Rechazamos el espacio representativo y la obra como contemplación pasiva. • Rechazamos todo mito exterior al hombre. • Rechazamos la obra de arte como tal y damos más énfasis al acto de realizar la proposición • Rechazamos la duración como medio de expresión. Proponemos el momento del acto como campo de experiencia. En un mundo en que el hombre se volvió extraño a su trabajo, nosotros lo incitamos, por la experiencia, a tomar conciencia de la alienación en que vive. • Rechazamos toda transferencia en el objeto, aunque en un objeto que sólo estaba presente para destacar toda la obscuridad de la expresión. • Rechazamos al artista que pretenda emitir a través de su objeto una comunicación integral de su mensaje, sin la participación del espectador. • Rechazamos la idea freudiana del hombre condicionado por el pasado inconsciente y damos énfasis a la noción de libertad. • Proponemos lo precario como nuevo concepto de existencia contra la cristalización estática en la duración". CLARK, L.; GULLAR, F. y PEDROSA, M. (1890). Lygia Clark. Rio de Janeiro.

bre, *Mi menstruación de Enero*, *Mi menstruación de Febrero*, *Mi menstruación de Marzo*, y finaliza con *Última menstruación*. El conjunto de estas acciones se originan a partir del proceso de hormonización de la artista, esta evidencia nos permite afirmar que la obra es indisociable del contexto de creación. Bajo ningún punto es una cosa separada del contexto, sino son al mismo tiempo contexto y afecto en tanto el vínculo que se construye es relacional. La hormonización ha sido tema de investigación de Paul Preciado (2008), particularmente respecto a los tratamientos de hormonización:

Durante el siglo XX, periodo en el que se lleva a cabo la materialización farmacopornográfica, la psicología, la sexología, la endocrinología han establecido su autoridad material transformando los conceptos de psiquismo, de libido, de conciencia, de feminidad y masculinidad, de heterosexualidad y homosexualidad en realidades tangibles, en sustancias químicas, en moléculas comercializables, en cuerpos, en biotipos humanos, en bienes de intercambio gestionables por las multinacionales farmacéuticas. Si la ciencia ha alcanzado el lugar hegemónico que ocupa como discurso y como práctica en nuestra cultura, es precisamente gracias a lo que Ian Hacking, Steve Woolgar y Bruno Latour llaman su «autoridad material», es decir, su capacidad para inventar y producir artefactos vivos. Por eso la ciencia es la nueva religión de la modernidad. Porque tiene la capacidad de crear, y no simplemente de describir, la realidad. El éxito de la tecnociencia contemporánea es transformar nuestra depresión en Prozac, nuestra masculinidad en testosterona, nuestra erección en Viagra, nuestra fertilidad/esterilidad en píldora, nuestro sida en triterapia. Sin que sea posible saber quien viene antes, si la depresión o el Prozac, si el Viagra o la erección, si la testosterona o la masculinidad, si la píldora o la maternidad, si la triterapia o el sida. Esta producción en auto-feedback es la propia del poder farmacopornográfico.” (Preciado, 2008, p. 32)

Podemos decir entonces que Effy apela a la *autoridad material*, es decir la capacidad para inventar y producir artefactos vivos, se afecta para producir un nuevo territorio. En tanto tiene la posibilidad de crear nuevas situaciones performativas por su capacidad de poder reducir los mecanismos autocentros en cada una de las experiencias. Siguiendo el pensamiento de la feminista estadounidense Donna Haraway, el cuerpo del siglo XXI se configura como una plataforma tecnológicamente viva. Esto representa una transformación irreversible de las categorías tradicionales de sujeto y objeto. Así, también, entre la distinción entre lo natural y lo artificial. De hecho, la noción convencional de vida se queda obsoleta al tratar de identificar a los actores dentro de esta nueva tecnoecología. Por esta razón, Donna Haraway prefiere utilizar el término "tecnobiopoder", que está relacionado con las ideas de "biopoder" de Foucault (1986). Sin embargo, en el contexto de la propuesta performática, ya no se trata de ejercer control sobre la vida en el sentido de gestionarla o maximizarla, como planteaba Foucault. Más bien, se refiere al poder y control sobre un conjunto tecnológicamente vivo e interconectado. Entonces, la intervención misma del

cuerpo al abordar una nueva tecnología como lo es el proceso de hormonización posibilitó a Effy una deriva interpelativa de un territorio alterno, que tiene pulsión necesaria para reconstruir, en un estadio totalmente diferente al estadio anterior: un nuevo modo de producción provisoria y en la nueva forma de la materializar poéticamente las afecciones. En este sentido, tanto las propuestas de Cristina Coll, como las acciones de Effy, ponen en disputa nuevas formas de materializar poéticamente los insumos a los efectos del *tecnobiopoder*, asimismo, dejan entrever el conjunto de entramados de poder y control que se ejercen sobre sus cuerpos. En el caso de la obra de Effy la obra comienza con *Primera Menstruación*, destacando un hecho en dónde se pone foco en la violencia hacia las mujeres trans: “Una vez una persona me dijo: aunque vos te sientas mujer, te crezcan las tetas, tomes hormonas, te operes los genitales, nunca serás mujer porque no menstruas ni sabés lo que eso significa.” (Effy, 2010) Entonces, ¿qué sería ser mujer? ¿qué sería ser mujer dentro del entramado de poder y control de un sujeto tecnovivo conectado? ¿acaso importa llegar a una conclusión cerrada?

Territorialidad adversa

En este momento se considera necesario buscar nuevos cuestionamientos que ayudarán a vincular otras ideas, dentro del campo de las teorías *queer / cuir* para de esta forma interpelar los estudios de desobediencia sexual y construir una intersección relacional. Mientras la acción en las producciones de las artistas allanó un nuevo territorio de posibilidades de enunciación, la denuncia que se emplea en las propuestas tuerce la concepción de la heterosexualidad como régimen político (Wittig, 1992), desde acciones que generan una línea demarcada por fuera del plano previsible. Esto significa, poder incidir sobre la “Lógica del exceso que no dudará en exponer el cuerpo de la mujer con el propósito de interrumpir las retóricas dominantes del «ocultamiento femenino» de la razón patriarcal.” (Castillo, 2020:18). Entonces, la filiación de este tipo de perspectivas permite pensar las prácticas de Effy y de Cristina Coll, como pone en relieve tres nociones de *ars disyecta*. Este desplazamiento favorecerá a la producción de un devenir liminal en el marco de un territorio adverso como potencia, es decir posibilitar en la transmutación el advenimiento de territorios liminales por fuera del plano de previsibilidad: la invención de una nueva genealogía, de un nuevo archivo, de engendrar nuevos territorios. Asimismo, los aportes teóricos y epistemológicos de los ámbitos críticos del feminismo posestructural y la teoría *queer*, junto con textos cuyo eje es el estudio e interpretación de las prácticas performativas y discursos de las *desobediencias sexuales* en América Latina (Halim y Davis, 2012; Davis, 2014a; Grupo de Investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual, 2014 y 2016), posibilitan el empleo de un conjunto de estrategias críticas y metodológicas que, en su interpelación, inciden en cuestionar sus trayectorias de sentido cis y heterocentradas, para introducir la vacancia institucional de las visualidades trans.

El velo de lo provisorio

En las imágenes de carácter performativo construidas en contextos de lo precario, se genera una correspondencia que no corta las relaciones de los afectos, es decir, que activa una incidencia directa sobre los cuerpos constituidos dentro de ese contexto configurado por interrelaciones fluidas, pulsantes y de intensidades variadas. Entonces, la correspondencia del afecto que activa la incidencia del cuerpo se da de forma instantánea. En tanto, la obra *Roberto, Juana Azurduy o Napoleón* (Coll, 2009) reconfigura nuevas relaciones sobre diversos personajes ya constituidos por la historia y el universo de imágenes circundantes para sus representaciones. Por lo tanto, evocar una *performatividad* provisorio como condición de posibilidad, es abordar un complejo dispositivo de interpelación de nuevos devenires, en este caso particular, construir un devenir sobre los relatos institucionalizados de la historia: utilizar estrategias de cita y agenciamiento de una serie de imágenes y referentes de artistas mujeres. De igual modo, Effy dentro de su práctica como artista, toma como referentes a Barbara Kruger, Ana Mendieta, Yoko Ono y Adrian Piper, entre muchas otras personalidades para construir nuevas imágenes y nuevas entradas posibles. En tanto será vinculante el acervo de relaciones que los afectos impulsen. Esto se considera, como una *metáfora material* y como una tecnología que se constituye materialmente en las decisiones que han tomado estas artistas para engendrar sus obras. La acción de las producciones artísticas envuelven y revisten la transición de los vínculos, que no es un estado, sino que su transformación activa del carácter provisorio, dentro del territorio como lienzo para la intervención. Allí, Effy y Cristina, impulsan un aberrante gen que compone y descompone otras potencias para la "performatividad de las imágenes" (Soto Calderón, 2021). En definitiva, las imágenes de carácter performativo intervienen en otro estado actual de la cosa: la resignifican, la reconfiguran, le construyen otro cuerpo posible. Sin dudas, la resignificación, es irreductible de una transición. A su vez, asumir la dimensión provisorio sólo puede ser posible, si se habilita lo incierto sobre la certeza. Es decir, que el estado anterior, imprevisible e involucrado con la imagen de la cosa presenta derivas por fuera de lo previsible. Una vez más, esta noción no solo interviene en nuevos sentidos para las imágenes de carácter performativo, sino que lo provisorio le agrega la dimensión de lo no permanente y la apertura necesaria para allanar espacios liminales de los territorios adversos. Otro vínculo posible se puede generar a partir de las nociones sobre el cuerpo Cyborg. Esto es: "los *cyborgs* no son una excepción. Un cuerpo *cyborg* no es inocente, no nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin se toma en serio la ironía" (Haraway, 1984, S. P.) El cuerpo provisorio entendido como el hipervínculo entre cuerpo y tecnología genera ocasiona diversos territorios liminales y adversos, en tanto no se inscribe en ningún enunciado previsto, ni unitario, ni identitario, ni mucho menos fijo. Como podemos inferir lo provisorio determinaría cierta contigüidad sobre las representaciones y las acciones de los cuerpos. En este sentido Castillo (2020) advierte "De tal modo, no podríamos

afirmar que hay prácticas sin discursos o que hay cuerpos sin técnica. Incluso aquellas prácticas asociadas a los juegos de lenguaje de la "identidad", de la "interioridad" y de la "intimidad" ponen en acto un conjunto de tecnologías del "yo" delimitadas por un "archivo". (p.27) Entonces, pensar al cuerpo en estas producciones como un espacio contiguo de lo provisorio y como un archivo, es necesario habitar la una mutación de la resistencia, para desarticular y descomponer nuevos horizontes de posibilidad. Y así poder cruzar miradas prohibidas con lo impensable, cuestionando y torciendo lo instituido, reterritorializando nuevas formas de transicionar los vínculos. Por lo tanto, en toda transición provisoriosa hay momentos de aceleración y desaceleración, de densidad y fluidez, afectaciones y desafectaciones: al cual llamaré velo. Hay obras que velan más que otras, hay obras que rodean la cosas y las ofrecen a sus espectadores. Entonces, ¿Qué es lo que velan las artistas? En principio el velo constituye un archivo que transmuta su opresión, en términos de Foucault (1996) "el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares." (p. 221) Ese ser dicho de las propuestas en sus acciones y materializaciones, como también la forma en que se enuncian dentro del territorio desarticulan la inteligibilidad hegemónica, mientras constituyen a los velos más o menos permeables. Estos archivos o genealogías no pueden ser separados de su materialidad. Por lo tanto mientras los velos ocultan, también dejan entrever cierto impulso de lo provisorio. En términos de Rancière (2010) "La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no-dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta. Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que, a su vez, la altera." (p. 94). Por lo tanto, para el velo no solo será importante lo que se ve o lo que deja entrever, sino también lo que oculta.

A modo de cierre,

la exploración de las performances de Effy Beth y Cristina Coll en *Nunca serás mujer*, *Homenaje a Juana Azurduy*, y *En el baño* revela un profundo desafío a las normas cissexistas y heterocentradas arraigadas en las prácticas artísticas tradicionales. Estas artistas transgreden los límites establecidos mediante estrategias de audacia crítica y deconstrucción, reconfigurando lo abyecto en una reterritorialización que trasciende las limitaciones impuestas. Su obra no solo expande el horizonte artístico de posibilidades, sino que también promueve la diversidad, inclusión y emancipación de las opresiones sexuales y de género. Al adentrarse en las ideas de la teoría queer/cuir y los estudios trans, se puede decir que estas artistas no solo desafían la norma social, el status quo, sino que también cuestionan las estructuras de poder heterocentradas que les dieron origen a sus cuerpos oprimidos. Effy Beth, a través de su obra *Nunca serás mujer*, y Cristina Coll, con *En el baño* y *Homenaje a Juana*

Azurduy, utilizan la precariedad como forma de estar en el mundo y la performatividad provisoria como herramientas y tecnología para intervenir en la historia y en las representaciones imaginarias. La obra de Effy, en particular, destaca la capacidad de crear nuevos territorios y artefactos vivos mediante su proceso de hormonización, desafiando las categorías tradicionales de sujeto y objeto. La noción de territorialidad adversa se presenta como una resistencia a la heterosexualidad como régimen político, desafiando retóricas dominantes y exponiendo el cuerpo para interrumpir el "ocultamiento femenino." La performatividad provisoria, por su parte, se manifiesta en la construcción de correspondencias afectivas que activan la incidencia directa sobre los cuerpos, generando una transformación irreversible de las categorías tradicionales. En última instancia, estas artistas no solo ofrecen nuevas lecturas y reflexiones sobre la identidad trans y las disidencias, sino que también se convierten en agentes de cambio al cuestionar y subvertir las narrativas artísticas feministas. Su valioso testimonio para destacar la importancia de seguir desafiando la construcción de imágenes en el arte que permitan la coexistencia de lo provisoria, lo incierto y lo inesperado en la creación artística en territorios criminales. Entonces ¿qué sería eso a lo que se llama alterar, trastornar, discutir, repensar, engendrar, torcer, incidir, vincular, componer o descomponer? no es más que una forma de soltar el tigre, de soltar el tigre a la opresión, de obturar con un velo. De todo esto se trata.

REFERENCIAS

- Arfuch, L. y Verónica D. (comps.) (2009). Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Bernini, L. (2018). Las teorías queer. Una introducción. Barcelona, España: Egales.
- Cabral, Mauro (7 de marzo de 2014). Cuestion de privilegio. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8688-2014-03-07.html>
- Castillo, Alejandra (2014). *Ars Disyecta*. Figuras para una corpo-política. Santiago de Chile: Palinodia.
- Castillo, Alejandra (2020). *Adicta imagen*. La Cebra
- Castillo, Alejandra (2015.). *Imagen, cuerpo*. Adrogué: La Cebra.
- Chorubczyk, E. (2011). *Nunca Serás Mujer* [Performance]. <http://nuncaserasmujer.blogspot.com>
- Chorubczyk, E. (27 de septiembre de 2010). Una nueva artista necesita usar el baño [Entrada de blog]. Recuperado de <http://tengoeffymia.blogspot.com/2010/09/una-nueva-artista-necesita-usar-el-bano.html>
- Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comps.) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México DF: Universidad Iberoamericana.
- Davis, Fernando (2014a). *Tecnologías sexopolíticas, contraescrituras críticas y dispositivos de subjetivación*, Errata #, nº 12. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Davis, Fernando (2014b). *Tráficos y torsiones queer / cuir en el arte*, Errata #, nº 12. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Foucault, Michel (1996) *La arqueología del saber*, México, D. F., Siglo XXI editores, 1996, p. 221.
- Gutiérrez, M. L. (2015). *Entre las intervenciones feministas y el arte de mu-*

jeros. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos. *Asparkia*, (27), 65-78. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1481/1737>

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (COMPS.) (2019). *El Tiempo es lo único que tenemos, actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Haraway, Donna (1985). "Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del Siglo XX", *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.

Lozano, Ezequiel (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro*. Buenos Aires, años 60. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Máximo, Matías. (2016). *Que el mundo tiemble. Cuerpo y performance en la obra de Effy Beth*. La Plata, Argentina: Edulp.

Preciado, Paul B. (2008). *Testo Yonqui*. Madrid: España.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

Soto Calderón, Andrea. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Schnaith, Nelly. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago de Chile: Palinodia.

Wittig, Monique (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Beacon Press, Boston.

Matías Eduardo Quintana

Ayudante en la cátedra Lenguaje Visual 1B en la Facultad de Artes de la UNLP, investigador en formación del Instituto IHAAA por medio de la obtención de la Beca CIN. Profesor y Licenciado en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, artista visual, emprendedor, performer. Fue profesor de idioma Inglés y teatro en inglés en el colegio pedagógico Vientos del Sur, y en el instituto de enseñanza Grapehouse. Participó de diversas exposiciones, entre ellas la IV, V, VI Bienales universitarias de Arte y cultura: IV con la propuesta el Montón frente al edificio de Obras públicas a cargo del grupo Aula 20, V- con el proyecto colectivo Anuladxs y VI- la performance *Habitus*. Fue bailarín de la obra de danza contemporánea *No-YUGO-NO YUGO-NO*. Participó en las muestras de fin de curso de la cátedra de escenografía I y II, la *Ilustroanimada* a cargo de la cátedra de Lenguaje visual 3. Colaboró con la obra de teatro "Amanda" y obras de danza en la ciudad de La Plata. Empezó diseños de marca, desarrolló ilustraciones de libros auto gestionados. Expuso en la IV y V JEIDAP de la UNLP. Participé de la muestra "Eso que me seduce está en otro lado" dirigida por Andrés Labaké.