

Tejer, coser, bordar: Arte de Acción y la reutilización de lo artesanal

Silvio de Gracia

(Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N° 20)

Interferencias00@yahoo.com.ar

Recibido: 27/04/2018 / Aceptado: 18/06/2018 / Publicado: 16/11/2018

Resumen: El presente trabajo da cuenta del proceso de inserción y reutilización de técnicas como el tejido y el bordado dentro del repertorio del arte de acción. A través del análisis de diversas piezas de performance, especialmente del ámbito iberoamericano, se evidencia cómo la técnica se desmarca de su carácter funcional y se reconvierte en una forma artística capaz de instalar un discurso estético alternativo desde la esfera de lo cotidiano y lo doméstico. Lo que muestran las diferentes obras analizadas, es el rescate de lo artesanal como dispositivo crítico y comunicacional, y cómo las acciones de tejer, coser o bordar configuran un espacio performativo, donde el proceso y la relación entre el artista y el espectador constituyen la obra de arte.

Palabras Clave: Tejido, Bordado, Arte Acción, Comunicación, Crítica,

To knit, to sew, to embroider: Action Art and the reuse of craft

Abstract: The current text refers the process of insertion and reuse of techniques such as weaving and embroidery within the repertoire of action art. Through the analysis of various pieces of performance art, especially in the Ibero-American sphere, it is evident how the technique is liberate from its functional character and is converted into an artistic form able to install an alternative aesthetic discourse from the sphere of the everyday and the domestic. The different works analyzed is showing the rescue of the craft techniques as a critical and communicational device, and how the actions of weaving, sewing or embroidering creat a performative space, where the process and the relationship between the artist and the spectator constitute the artwork.

Keywords: Knitting, Embroidery, Action Art, Communication, Critical.

*Una casa, una mesa, un vestido, como un martillo,
tienen su propia utilidad. Pocos son los objetos contruidos que tienen la virtud de
liberarse de cualquier función vinculada al ciclo de la actividad útil*

(Georges Bataille)

«Hacer es pensar»

Richard Sennett

Hasta principios y mediados del siglo XX, la corriente de pensamiento hegemónica, sostenida en un modelo patriarcal, asignaba a las mujeres la ejecución de una serie de artes menores que se restringían al ámbito doméstico y que estaban llamadas a encarnar su pasatiempo ideal. Tanto el bordado como la costura, categorizadas como artesanías, estaban desvalorizadas como formas artísticas, al tiempo que cargaban con el peso simbólico de ser actividades privativas del mundo femenino. Recién en los años 70, a impulsos de la segunda ola del movimiento feminista, se produce una recuperación de ciertas actividades artesanales, fundamentalmente el tejido y el bordado, las que serán resignificadas como prácticas asociadas a la reivindicación de la mujer¹. En las décadas siguientes, a través de distintos aportes teóricos² se intensifica la revisión crítica de los estereotipos del sistema patriarcal y de la historia del arte, y se acentúa el proceso de inclusión de las diversas prácticas de tradición doméstica en la producción artística.

¹ En 1979 se exhibe por primera vez ***The Dinner Party***, una instalación de la artista feminista Judy Chicago, considerada ampliamente como la primera obra de arte feminista épica. Se trata de una mesa triangular con 39 elaborados espacios dispuestos para 39 mujeres famosas míticas e históricas, que funciona como una historia simbólica de la mujer en la civilización occidental.

² En 1984, Rozsika Parker publica su germinal libro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*.

En los últimos años, se registra la irrupción del *craftivismo* (*craft+activism*)³ o artesanativismo, que se plantea como intersección entre artesanía, arte y activismo, y que se vincula a una evolución del feminismo y a la recuperación de los valores de la domesticidad. Puede decirse que el *craftivismo* auspicia, en realidad, una discusión activa sobre los prejuicios que pesan sobre el rol doméstico de la mujer y sobre la posibilidad de que las técnicas de tradición hogareña puedan ser útiles a la hora de producir transformaciones en la sociedad. No obstante, no debemos olvidar a las mujeres que no emplean las técnicas que el *craftivismo* revaloriza, precisamente por juzgar que con su uso «se refuerza el machismo que la mujer quiere olvidar» (Villegas, 2000:161).

En la actualidad, más allá de los desarrollos del *craftivismo*, las obras que incorporan acciones como coser, tejer o bordar se despliegan con una multiplicidad de enfoques e intenciones. Se trata de un proceso en el que es posible identificar una continuidad con la vía inaugurada por el *ready-made* de Marcel Duchamp, entendido éste como estrategia que libera a los objetos cotidianos de su función y los inserta en un contexto diferente del originario. Como se sabe, el *ready-made*, introducido por Duchamp, consistía en un objeto prefabricado que, a partir de la elección del artista y su exposición en un museo, era elevado a la categoría de obra de arte. Al intentar develar los mecanismos internos de la legitimación institucional e instalar la crítica sobre el estatuto de ciertas obras y autores, el *ready-made* también inaugura un debate acerca de los obstáculos sufridos por los artistas y los artesanos desconocidos que deseaban incorporarse al mundo del arte (Cros, 2006: 46-47). En definitiva, en la concepción del *ready-made* subyace la idea del arte como «universo en expansión» (Becker, 1982) lo que se extiende al conjunto de las prácticas artísticas contemporáneas. En el caso que nos ocupa, las operaciones de desvío y reinserción inauguradas por Duchamp se concretan no sobre un objeto, sino sobre una serie de técnicas. Se

³ Betsy Greer acuñó el término «*craftivism*» en 2003 para definir una actitud ética y una forma de activismo que se ejerce mediante lo hecho a mano, partiendo de la idea de que la capacidad de creación puede ser una herramienta de lucha.

produce un doble rescate de estas técnicas: por un lado, se las redime de su condición de prácticas históricamente relegadas al ámbito de la artesanía, lo decorativo y los supuestos «modos de hacer femeninos»; por otro, se las independiza de su carácter utilitario y productivo.

Como teórico e investigador en arte de performance, me interesa comprender como este proceso tiene su inserción dentro de la escena específica del arte de acción, y dar cuenta de cómo aquellas técnicas de tradición doméstica o artesanal son transformadas en dispositivos orientados a la producción de un discurso estético alternativo. Para esto, analizo una serie de obras y artistas donde la motivación central no es una postura abiertamente feminista, sino la posibilidad de crear y desenvolver una poética crítica más amplia y más difusa. Se trata, en casi todos los casos, de artistas que se inscriben esencialmente dentro del arte de performance, y que sólo se vinculan de modo transversal al ámbito del activismo, pero que no dejan de asumir diferentes niveles de radicalidad en las formas de interpelación que articulan frente al mundo en el que les toca actuar.

Escuchar historias. Tejer como forma de comunicación

Como afirma Nicolas Bourriaud, lo que el artista contemporáneo produce, «en primer lugar, son relaciones entre las personas y el mundo por intermedio de los objetos estéticos» (Bourriaud, 2009: 59). Las obras actúan en la esfera de las relaciones humanas, anudando y exponiendo formas de interactividad, de intercambio social, y, sobre todo, «el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos» (Bourriaud, 2009: 60). De este modo, cuando se asume el tejido o el bordado como una práctica artística, lo que prevalece por encima del producto es la búsqueda de nuevas relaciones y experiencias que permitan explicar y modificar la realidad. No se trata de colocar en el espacio artístico un producto acabado, sino de presentar un proceso que, frecuentemente, es empleado como un dispositivo comunicacional.

Un ejemplo paradigmático de este modo de producción es una performance relacional de la artista brasileña Ana Teixeira, titulada *Escuto histórias de amor*. Realizada entre 2005 y 2013, a lo largo de nueve países en América y Europa, en esta acción la artista toma la calle como escenario para el diálogo entre su obra y su audiencia. En lugares icónicos de cada ciudad, ella se sienta y teje una larga bufanda roja, acompañada por una silla que permanece vacía a su lado y un cartel que reza «escucho historias de amor» en el lenguaje de cada sitio. Teje, como una suerte de Penélope griega, esperando a personas que quieran contarle una historia romántica. Y cuando alguien se sienta a su lado, ella ofrece sus oídos, dividiendo su atención entre su acompañante y su trabajo manual. En esta especie de confesionario a cielo abierto, no hay juicios ni penitencias. La artista anima a las personas a conversar, les pregunta y les sonrío, buscando siempre producir empatía. Las historias contadas permanecen allí, en la calle, perdidas en el ruido urbano, como un secreto entre quien narra y quien escucha.



Escuto histórias de amor, Ana Teixeira.

En esta acción lo que se teje es una relación espontánea y efímera, pero a la vez profunda, mediada por un relato de amor. La obra en sí consiste en esa comunicación que se establece entre la artista y las personas que le cuentan sus historias. El tejido asume la forma de un instrumento que propicia el acercamiento y la confianza. Permite el anclaje en lo cotidiano, al evocar la familiaridad de las conversaciones que se desenredan mientras se comparte el calor de un fuego o de una sesión de tejido. La manta de lana roja cobija las historias, reúne los fragmentos, les ofrece calor, calma y silencio.

Tejer desde adentro: una bufanda que perturba

«Sin el cuerpo no hay vida. O, para ser más precisos, sin el cuerpo, no hay nada que nos toque» (Slatman, 2005: 305). En este sentido, podemos decir que las prácticas artesanales no pueden existir sin una acción humana y física que es ejercida sobre determinado material o producto y que origina la transmisión de una o más ideas.

En 2013, cuando la artista de performance y craftivista australiana Casey Jenkins realizó su impactante trabajo titulado *Casting Off My Womb*⁴, utilizó la técnica del tejido para impulsar el respeto hacia el cuerpo de la mujer, especialmente para crear conciencia ante la estigmatización de la vagina y sus estados. En esta pieza, la artista empuja una bola de lana dentro de su sexo diariamente y teje con ella una larga bufanda, sin permitir que su período la detenga en la tarea. La acción, que dura 28 días, es una forma de registro y presentación de las etapas naturales del ciclo hormonal femenino, y pretende dejar en claro que la vagina es sólo una parte más del cuerpo de la mujer, no existiendo ningún motivo para ocultarla, juzgarla o denigrarla. «Si miras una vulva, te das cuenta que sólo es parte de un cuerpo. No es nada que escandalice o dé miedo. Nada va a salir corriendo a devorarte», explica

⁴ *Casting Off My Womb* se realizó en Darwin Visual Arts Association (DVAA), Australia. La artista creó dos desarrollos posteriores de este trabajo: *sMother* (Venice International Performance Art Week, 2016) y *Bad Blood* (London Science Gallery, 2017).

Casting off my womb
Casey Jenkins



la propia artista⁵. Cuando Jenkins permite que su sangre menstrual deje sus marcas sobre su tejido, concreta, además, un ejercicio deliberado de reivindicación de un proceso natural, culturalmente satanizado y condenado al ocultamiento⁶. «Al mostrar el lento sangrado de su útero durante varios días, Jenkins intensifica un prosaico proceso corporal femenino y le da una forma estética discreta» (Stevens, 2016:174). Por otro lado, una «larga historia que documenta los efectos biopolíticos de las estructuras patriarcales en los cuerpos de las mujeres hace que el acto de colocar los fluidos difamados y ocultos de la mujer en una galería sea un gesto político» (Stevens, 2016:174).

Es importante notar que Jenkins elige la técnica artesanal del tejido intencionalmente. La idea de «tejer con su vagina» surge de la intensa conexión que la artista encuentra entre el tejido y los procesos del cuerpo de la mujer. La analogía radica en que, en ambos casos, a través de distintos ciclos o etapas, se compone un todo integrado: un objeto, en el acto de tejer; un cuerpo completo, mediante las metamorfosis del organismo femenino.

Religar y desenredar. Intrusiones poéticas

En su *Estética relacional*, Bourriaud sostiene que «las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista». (Bourriaud, 2009: 12). En ocasiones, un artista se vincula al tejido o el bordado para construir desvíos o bifurcaciones dentro de un relato ya prefijado. Así parece actuar la artista brasileña Simone Moraes cuando desenvuelve sus operaciones de crítica institucional desde dentro y fuera de las instituciones, a

⁵ Texto extraído de un vídeo presentación de la obra. Reproducido con permiso de la artista.

⁶ El vídeo de esta acción terminó viralizado, provocando una gran controversia y generando un diálogo público, en gran medida abusivo, sobre los cuerpos de las mujeres y los condicionamientos culturales impuestos sobre ellos.

través de lentos rituales en los que teje con lana de carnero o deshace un ovillo de dimensiones extraordinarias.

En su acción más conocida, la artista compone un gran nudo de cuerda sisal, a manera de desmesurado ovillo de estambre. Empuja la bola recorriendo todo el perímetro de una cuadra donde se encuentra una galería o institución artística, y va desenredando la cuerda hasta que el ovillo desaparece. Esta *interferencia urbana*⁷, realizada en diversos lugares de Brasil y Argentina⁸, provoca un extrañamiento en el entorno, un quiebre en el ritmo de la cotidianidad, al tiempo que busca interpelar al sistema del arte. No sólo funciona como una irrupción más o menos inquietante, sino que se orienta esencialmente hacia el campo de la crítica institucional. Esta intencionalidad, reforzada por el hecho de que la acción acontece justamente fuera de la institución, se torna eficaz no tanto por el cuestionamiento que introduce al seno del sistema, sino por la metáfora de exclusión que deja expuesta. El ovillo se desenreda, pero concluye en un simbólico nudo que liga los dos extremos de la cuerda. ¿Quiénes pueden participar del mundo del arte? ¿Quiénes logran ingresar a la institución y quiénes quedan relegados al afuera? Lo que la acción desnuda, por medio de una estrategia tan poética como pertinente, es el muro invisible que mantiene a las instituciones protegidas de intrusiones no deseadas y no convocadas.

⁷ *Interferencia* es un concepto desarrollado por Silvio De Gracia en su libro *La estética de la perturbación*, que está ligada a las ideas de los poetas experimentales Julien Blaine y Edgardo Antonio Vigo. Se diferencia tanto de la intervención urbana como de la performance callejera porque no se configura como producción formal/material que puede derivar en restos o vestigios que alteran de manera más o menos duradera el espacio público, así como tampoco participa de la lógica de espectáculo que contamina a las performances trasplantadas del espacio privado al público. La interferencia es esencialmente efímera y disruptiva, y se vale de múltiples estrategias para provocar perturbación y agitar el adormecimiento de la cotidianidad urbana, fundamentalmente la deriva y el extrañamiento.

⁸ *Nudo o Nó* es una obra en proceso, que se inició en 2016. Hasta la fecha se ha presentado en Río de Janeiro (2016), São Paulo (2016), Ribeirão Preto (2017), y nuevamente en Río de Janeiro, en medio de la primera favela creada en esta ciudad (2017). También en 2017, se realizó una presentación en torno al Museo de Arte Contemporáneo Argentino, en la ciudad de Junín, en Argentina.



Nó, Simone Moraes

En otra de sus performances, *Floema*, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Blumenau, Moraes teje durante seis días una enorme red con lanas de carnero de diferentes texturas, usando sus propios brazos a modo de agujas. En el final, la sala entera y la propia artista quedan envueltas y cubiertas por

el tejido. El floema, que en botánica designa al tejido vegetal constituido por los vasos o conductos que transportan la savia elaborada, se expande por la institución y satura el espacio, como una forma de contaminación por la cual lo natural se impone a lo aséptico y lo neutro del ámbito artístico. La acción se completa cuando el público es invitado a recorrer y experimentar la instalación resultante, en un ejercicio sutil y difuso de desacralización de la obra y del espacio expositivo.



Floema, Simone Moraes



Floema, Simone Moraes

En estas obras se puede ver una cierta conexión con lo que los teóricos Peter Eckersall y Eddie Paterson (2011: 178-192) denominan «dramaturgia lenta», para referirse a acciones o performances en las que se manifiesta una conciencia política y ecológica basada en principios similares a los del movimiento de «vida lenta». Simone Moraes acciona con una lentitud casi ceremonial, tanto cuando desenreda su ovillo como cuando teje dentro del museo. En ambos casos, logra instalar un tiempo detenido, una desaceleración donde el espectador es convidado a un encuentro intimista, de intensa conectividad. Así, en su vínculo conceptual con el tejido o el bordado (que utiliza en otras de sus obras), Moraes consigue redescubrir «el potencial estético y político de lo cotidiano» (Eckersall y Paterson (2011: 179-180)).

Ejercicios críticos. Otras urdimbres

Aquellos procedimientos y ámbitos que se relacionan patriarcalmente con lo «femenino», también pueden ser visitados y utilizados por hombres. Dos casos destacados, al menos, prueban que el género no es impedimento para elaborar propuestas a partir de la incorporación de técnicas artesanales, como el tejido o el bordado.

En una acción presentada en la Bienal de Liverpool, en 2010, el artista cubano Carlos Martiel, cose con agujas quirúrgicas a su cuerpo un traje clásico inglés de alto valor económico. Se trata de *Horror vacui*, una performance en la que la acción de coser alude al dolor que se inscribe en el cuerpo, a consecuencia de los dictados del consumo y la búsqueda de un elevado nivel de vida que frecuentemente conduce a la frustración. En 2014, en Nueva York, en la pieza titulada *Ascensión*, una persona cose durante 5 horas al cuerpo del artista las charreteras, bolsillos y otros fragmentos de un uniforme militar norteamericano de camuflaje. En ambas obras, se pone en juego la capacidad del artista para evidenciar cómo las «vestimentas fuertemente codificadas son, ante todo, formas de negociación social, por detrás de las cuales el cuerpo se apaga» (Santaella, 2004: 122).



Ascensión, 2015. Carlos Martiel. Mandrágoras Art Space, Nueva York. Fot. Juan Luque.



Horror Vacui, 2010. Carlos Martiel. 6th Liverpool Biennial, United Kingdom. Fot. Pete Mc Connell.

Pero la estrategia corporal de Martiel es decididamente radical por cuanto subvierte la idea del apagamiento del cuerpo, devolviéndolo a toda su carnalidad por la vía del gesto flagelatorio. En otras tantas piezas, Martiel recurre al procedimiento de coser cosas a su cuerpo, ya sea por mano propia o a través de

asistentes. En estas performances, crudas e impactantes, la acción artesanal desviada de su función usual se reviste de una violencia que desnaturaliza todo amarre en lo femenino y en lo doméstico.

Otro artista que se vincula al tejido, aunque de forma menos visceral, es el ecuatoriano Fernando Falconí (Falco). En una de sus piezas más conocidas, *Conversión*, presentada en 2015 en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC), el artista cuelga una bandera tejida del Ecuador, y poco a poco, la desteje. Conforme el hilo se va soltando y enrollando en un ovillo, es teñido con el color verde flex (el color elegido por el gobierno de Rafael Correa para identificarse). La acción-manipulación consiste en la conversión del corpus de la bandera ecuatoriana (amarillo, azul y rojo) en un nuevo corpus: un estambre compacto, enredado, manchado, color alianza país⁹.



Conversión.
Fernando Falconí
FALCO

⁹ Alianza País fue el partido de gobierno del presidente Rafael Correa. Desde sus inicios, este partido y el régimen gobernante se caracterizaron por la apropiación y reconfiguración de gran parte del capital simbólico, histórico y social del país, como una de sus estrategias comunicacionales/operativas más potentes y perversas para influenciar e impactar en la sociedad ecuatoriana.

Como ha observado Homi Bhabha, «las naciones, tales como las narrativas, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo y realizan plenamente sus horizontes apenas en los ojos de la mente» (Bhabha, 1990:1). En realidad, «una cultura nacional es un discurso, un modo de construir sentidos que influencia y organiza tanto nuestras acciones cuanto la concepción que tenemos de nosotros mismos» (Hall, 2003: 50). Cuando Falconí desteje una bandera y la devuelve al ovillo, elabora una contundente metáfora acerca del desbaratamiento de un discurso sobre una comunidad imaginada, en el que se han querido «costurar las diferencias en una única identidad» (Hall, 2003: 65). Por otro lado, la operación de Falconí, al destejer una bandera cuya hechura él ha encargado a una artesana, configura no sólo un ejercicio de crítica política, sino también un modo de desmaterialización de la labor artesanal. Así, el producto desaparece literalmente ante el espectador, al tiempo que la técnica se deshace.

Técnicas de relación y espacio performativo

En el conjunto de obras comentadas, donde se combinan arte de acción y técnicas de tejido y bordado, lo artesanal se torna elusivo y casi imperceptible. La técnica deviene práctica artística, que remece la mirada sustrayéndola de lo habitual, y que anuda y desanuda signos y significados más allá del registro de lo estrictamente formal. Se deriva en una estética en la que «la noción de relación antecede al concepto de objeto, cuya línea de horizonte se sitúa más allá de lo visible» (Cauquelin, 2008: 124). En tal estética, «el sentido está desligado del objeto; pasa, erra o fluctúa entre diferentes polos de emisión y recepción, y los canales o el conjunto de diversos canales son considerados como obra en su totalidad» (Cauquelin, 2008: 125).

Por otra parte, también podemos concluir que cada vez que se teje, se cose o se borda con una intencionalidad artística, se configura un espacio performativo, «un espacio en el que la actividad viva, el experimento procesual y el diálogo entre la obra, los artistas y sus audiencias constituyen la obra de arte» (Jaschko, 2010: 133).

Lo curioso es que la sencillez de los procedimientos no es, como podría suponerse, algo desprovisto de peso en la dimensión estética de estas propuestas, sino precisamente lo que consiente su contemplación como fragmentos de una cotidianidad desatendida y sorprendente. Su presencia, desde tiempos inmemoriales, en el imaginario de la humanidad, dota a estas técnicas de una cercanía y familiaridad con las personas que permite la vinculación espontánea y abierta. Cuando alguien teje, sea en el espacio público, como Ana Teixeira, o en una galería, como Casey Jenkins, la fuerza comunicacional de la acción se impone por encima de cualquier otra consideración. De ahí, proviene la potencia inédita de estas formas de acción que recurren a los protocolos de lo relacional y lo performativo.

Referencias bibliográficas

- BATAILLE, Georges. (1973) *Théorie de la Religion*, París: Gallimard.
- ZABALA, Horacio. (2012) *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*, Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- BHABHA, Homi (org.) (1990) *Narrating the Nation*, Londres: Routledge.
- CROS, Caroline. (2006) *Marcel Duchamp*, Londres: Reaktion Books
- BECKER, Howard S. (1982) *Artworlds*, California: University of California Press.
- BOURRIAUD, Nicolas. (2009) *Estética relacional*, São Paulo: Martins Fontes.
- SLATMAN, Jenny. (2005) *The Sense of Life: Husserl and Merleau-Ponty on Touching and Being Touched*, Chiasmi International, nº 7, Milán: Mimesis.
- STEVENS, Lara. (2016) «Sometimes Uncomfortable, Sometimes Arousing: The Slow Dramaturgy of Casey Jenkins's Craftivist Performances». *Theatre Research International*, 41, pp 168-180.
- DE GRACIA, Silvio. (2007) *La estética de la perturbación*, Junín: Ediciones El Candirú.
- CAUQUELIN, Anne. (2008) *Frecüentar os Incorporais*, São Paulo: Martins Fontes.

JASCHKO, Susanne. (2010) *La performatividad en el arte y la producción de presencia*, en catálogo de la exposición *El proceso como paradigma*, Gijón: LABoral.

VILLEGAS MORALES, Gladys. (2000) *Mujeres y Surrealismo*, en Mariam L. F. Cao (comp.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid: Narcea.

SANTAELLA, Lucia. (2004) *Corpo e Comunicação*, São Paulo: Paulus.

HALL, Stuart. (2003) *A identidade cultural na pós-modernidade*, Río de Janeiro: DP&A editora

Peter Eckersall and Eddie Paterson, «Slow Dramaturgy: Renegotiating Politics and Staging the Everyday», *Australasian Drama Studies*, 58 (April 2011), pp. 178-92.

Silvio De Gracia [Junín, Buenos Aires] Es artista visual y de performance, investigador y curador independiente. Sus textos teóricos se han incluido en los libros *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*, Ediciones Cúpulas, Cuba [2014]; *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Archivo Virtual de Artes Escénicas, Universidad de Castilla -La Mancha, España [2010]; *Integración y resistencia en la era global*. Evento Teórico Décima Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Cuba [2009]; *Performance Presente Futuro*, Oi Futuro Foundation, Río de Janeiro, Brasil [2008], entre otros. Es autor del libro *La estética de la perturbación*, donde aborda conceptualmente el género de la **interferencia**, una forma singular de arte acción que ha concebido y desarrollado como parte de su propia práctica performática. En 2013, como resultado de sus investigaciones sobre el desarrollo performativo en entornos virtuales, editó y compiló el volumen *Internet y performance - Negociaciones entre cuerpo, virtualidad y telepresencia*.

Es miembro del comité de redacción internacional de la revista canadiense *Inter art actuel*, colaborando especialmente en la difusión de las prácticas de arte acción y performance de la escena latinoamericana. En 2009 y 2012 fue conferencista invitado en el Evento Teórico de la Bienal de La Habana, presentando en ambas oportunidades ponencias sobre arte acción, performance y activismo en el contexto latinoamericano.

Entre sus curadurías más recientes enfocadas en arte de performance se destacan: *La persistencia del cuerpo*, EAC, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay [2018], *Rebeldías de la carne - Documentos de Arte Acción en Sudamérica*, Cuenca, Ecuador, [2015]; y *Cuerpos en disidencia - Documents in photography and video of Performance Art in South America in the 1970s and 1980*, Venice International Performance Art Week, Venecia, Italia, 2014.