

# TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

## VESTIGIO Y PROTOFORMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ANTONIO ANTONINI

SERGIO BAUR

ALBERTO BELLUCCI

GRACIA CUTULI

OMAR CORRADO - JOSÉ MARCHI

GRACIELA TAQUINI - DANIEL VARELA

ELENA OLIVERAS

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2019

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

VESTIGIO Y PROTOFORMA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES  
REPÚBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2019

## **ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES**

### **Guillermo Scarabino**

PRESIDENTE

### **Matilde Marín**

VICEPRESIDENTE

### **Eduardo Médici**

SECRETARIO GENERAL

### **Laura Malosetti Costa**

PROSECRETARIA

### **Julio Martín Viera**

TESORERO

### **Juan Travník**

PROTESORERO

### **Andrés Javier Bonelli**

SECRETARIO GENERAL

### **María Carolina Pianelli**

SECRETARÍA EJECUTIVA

### **Mariana A. Castagnino**

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL

### **Gregorio Martín Sáenz**

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

### **Emilce García Chabbert**

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

### **Mariano Schenone**

CONTADURÍA

### **Guillermo Walter Torres Florisa A. Ramírez Cabral**

SERVICIOS GENERALES

## **Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes**

© Academia Nacional de Bellas Artes

### **Coordinación Académica**

Jorge M. Taverna Irigoyen

### **Diseño**

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la academia : vestigio y protoforma en el arte contemporáneo / Antonio Antonini... [et al.].- 17a ed.- Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2019. 92 p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-123-5

1. Arte Contemporáneo. I. Antonini, Antonio.  
CDD 700.4

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel. (5411) 4802 2469 / 3490

email: [info@anba.org.ar](mailto:info@anba.org.ar)

[www.anba.org.ar](http://www.anba.org.ar)

# I N D I C E

<b>Guillermo Scarabino</b>	<b>7</b>	INTRODUCCIÓN
<b>Antonio Antonini</b>	<b>9</b>	ORÍGENES Y TRÁNSITO A LA CONTEMPORANEIDAD
<b>Sergio A. Baur</b>	<b>27</b>	TRAZOS DE LA PREHISTORIA: ARTISTAS MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS
<b>Alberto Bellucci</b>	<b>33</b>	HUELLAS EN LA PLAYA
<b>Gracia Cutuli</b>	<b>39</b>	ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO. ENCARCELÓ SU LOCURA, LIBERÓ SU ARTE
<b>Omar Corrado - José Alberto Marchi Graciela Taquini - Daniel Varela</b>	<b>51</b>	CONVERSACIONES SOBRE HUELLAS Y VESTIGIOS EN LA OBRA DE JOSÉ ALBERTO MARCHI
<b>Elena Oliveras</b>	<b>63</b>	EL VESTIGIO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
<b>Nelly Perazzo Alejandro Schianchi</b>	<b>71</b>	EL VESTIGIO Y EL SENTIDO
<b>Jorge M. Taverna Irigoyen</b>	<b>81</b>	KANDINSKY (1866-1944). ANTES Y DURANTE EL ALBA ABSTRACCIONISTA

# El vestigio y el sentido

NELLY PERAZZO Y ALEJANDRO SCHIANCHI

I.

En referencia al tema que nos convoca, el vestigio aparece como una alusión al pasado, y la protoforma como una promesa de futuro. Observemos que esto parece ubicarse en un eje lineal, temporal, en una diacronía sin atenuantes. Sin embargo, en cada momento de esta línea, hay multiplicidad de sincronismos, modificadores, enriquecedores, obstaculizantes, que van alterando ese decurso.

También cabe cuestionarse si la idea de *forma* definida es adecuada para las expresiones de arte de nuestro tiempo.

Según Nancy el vestigio sería la evanescencia de una huella, un fragmento casi inasible.<sup>1</sup> Y hace hincapié en que las manifestaciones del arte actual ya no pueden comprenderse ni recibirse de acuerdo con los esquemas que fueron propios del arte.

Señala también que la historia del arte se sustrae desde el inicio y siempre a la historicidad representada como *proceso* y como *progreso*. Podríamos decir, que en cada momento el arte es radicalmente *otro arte*.

El *vestigio* es el resto de un paso que, sin embargo, permite el vínculo con la idea o concepción sustancial del arte clásico. Ese arte contemporáneo, *otro arte*, conserva a través del vestigio el deseo infinito de sentido y de presentación del sentido.

Derrida aporta otra mirada sobre la huella: “ya sea en el discurso escrito o hablado ningún elemento puede funcionar como signo sin remitirse a otro elemento que no esté presente por sí solo. Esta vinculación significa que cada elemento [...] está constituido por la referencia de la huella que tiene de los otros elementos de la secuencia o

sistema. [...] Nada, ni en los elementos ni en el sistema están nunca solo presentes o solo ausentes. Hay, únicamente, siempre diferencias y huellas de huellas.”<sup>2</sup>

II.

Melissa Dunlany,<sup>3</sup> de la Universidad de Pensilvania, escribió que el siglo XIX marcó el comienzo de una amplia literatura sobre el desperdicio suscitada por las ansiedades en torno del advenimiento de la industrialización. También inspiró a pensadores como Walter Benjamin y Charles Baudelaire a reflejar la relación entre la producción artística y el desecho. En su poema “Le vin de chiffonniers”, de *Les Fleurs du Mal* (1857), Baudelaire pinta a un traperero que carga sobre su espalda un amasijo de basura.

*Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage / Moulus par le travail et tourmentés par l'âge / Ereintés et pliant sous un tas de débris, / Vomissement confus de l'énorme Paris, [...]*<sup>4</sup>

Walter Benjamin escribe que los niños no están tan intrigados por el mundo actual que los adultos han creado como por sus productos desechados, sus desperdicios, cosas aparentemente sin valor, sin intencionalidad.<sup>5</sup> Al usar estas cosas —dice Benjamin— no imitan

2. Jacques Derrida, *Positions*, Valencia, Pre-textos, 1977, citado por Jonathan Culler, *Sobre la deconstrucción*, Ed. Cátedra, 1982.

3. Melissa Dunlany, *The Aesthetics of Waste: Michel Tournier, Agnes Varda, Sabine Macher*, 2017.

4. Si, estas gentes acuciadas por las penas de lo cotidiano / Molidos por el trabajo y atormentados por la edad / Agotados y doblados bajo un amasijo de desechos / Vómito confuso de la enorme París. Traducción Nelly Perazzo.

5. Susan Buck Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, La balsa de la medusa, 1995, p. 288.

1. Jean Luc Nancy, *Las musas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 113





Kurt Schwitters. Merz 52 *Ciudades de belleza*, 1920

tanto el hacer de los adultos sino que juntan, en los artefactos producidos por el juego, materiales de tipo diferente en una nueva relación intuitiva. De ahí en adelante, ha sido cada vez mayor el interés por lo que ha sido excluido.

A su vez, Benjamin es uno de los precursores del uso crítico de este material en el collage. El montaje se convirtió para él en la forma de la alegoría moderna, constructiva, activa, no melancólica. A saber, la habilidad para conectar cosas disímiles de tal manera que conocio-



Kurt Schwitters. Mz 158. *El cuadro Kots*, 1920

naran al público y le hicieran tener nuevos reconocimientos y comprensiones.<sup>6</sup>

Al respecto, Gregory L. Ulmer<sup>7</sup> señala que al modelo idealista de armonía, unidad, linealidad y conclusión se le presenta actual-

6. Stanley Mitchell, "Introducción", en Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, New Left, Londres, 1977.

7. Gregory L. Ulmer, "El objeto de la postcrítica", en Hal Foster (comp.), *La Posmodernidad*, Kairós, 1985.





Kurt Schwitters. *Merzbau* de Hannover, 1933

mente una alternativa mediante la mecánica del *collage/montaje*. El montaje no reproduce lo real, sino que construye un objeto o, más bien, monta un proceso. Es proceso, génesis, resultado de un trabajo, una intervención en el mundo que no emula la realidad, sino que la cambia.

Esto surge con evidencia en el afán del artista alemán Kurt Schwitters (1887-1948) de restituir un lugar digno en su vida, o sea, en su arte, a cada boleto de tranvía usado, cada envoltorio, cinta, alambre, pluma o trapo. O sea, todo lo que había sido rechazado.

Hans Richter escribe: “En Schwitters todo era libre. En él reinaba



Kurt Schwitters. *Cuadro con excrecencias espaciales. Cuadro con dos perritos*, 1920-1939

un espíritu donde la naturaleza era soberana. Ningún resentimiento, ninguna emoción contenida. Todo surgía directamente de las profundidades, sin vacilación, y perfectamente completo. Como Palas Atenea con su armadura saliendo de la cabeza de Zeus”. También señala Richter que el arte y la vida de Schwitters han sido una epopeya viviente. “Los combates por Troya no han podido ser más épicos que una jornada en la vida de Schwitters”<sup>8</sup>

8. Hans Richter. *Dada: Art et Anti-art*, Bruselas, Ed. De la Connaissance, 1965.

“Cuando no escribía, hacía *collage*, y cuando no hacía *collage* construía columnas Merz. Declamaba, dibujaba, imprimía, recortaba, recibía a amigos, editaba Merz, escribía cartas, hacía el amor, preparaba publicaciones para Gunter-Wagner (quien le pagaba), enseñaba dibujo académico. Hacía retratos horriblemente malos para utilizarlos en los *collages* y montaba muebles rotos en sus Merz. Y no olvidaba jamás, en cualquier lado que estuviere, recoger los desechos de todos para metérselos en los bolsillos. Todo eso con una vitalidad de una intensidad indeclinable”<sup>9</sup>

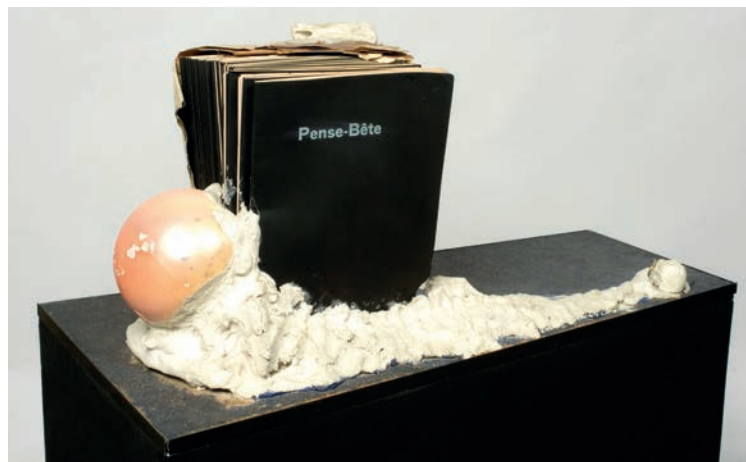
Schwitters llamaba Merz a toda su obra en general desde el momento que estableció el centro Dadá de Hannover. Nombre que había obtenido de un recorte que originalmente decía “Comerz Bank”.

Con ese nombre (Merz) editó una revista e ideó sus famosas columnas *Schwitters-Säule*. Esta obra maestra de la creación pura, perfectamente invendible, no se podía transportar, ni definir, ni aun en su expresión formal. Encastrada al comienzo en una y después en las otras habitaciones de su casa, la columna estaba en transformación continua, una nueva capa cubriendo a cada instante la forma de la vispera que ella encerraba y volvía invisible.<sup>10</sup>

Como en Schwitters, la resignificación de elementos cotidianos y también de espacios que se convierten en escenarios artificiales de lo corriente son procesos centrales en la propuesta de Marcel Broodthaers.

Marcel Broodthaers es uno de los artistas europeos cuya originalidad ha más fuertemente marcado el arte después de los años sesenta. Creador de objetos enigmáticos donde la poesía está presente, incorpora todos los medios disponibles: pintura, escultura, fotografía, film, libros y objetos de su entorno cotidiano que incluyen, entre otros, cáscaras de huevos, almejas y papas fritas. Su trabajo comienza con un juego, “un acto espectacular”, la transformación de sus libros de poemas en objeto artístico al fijar en yeso 50 ejemplares de su colección. Ahí nace el *Pense-Bête* (1963).

Uno de sus temas principales concierne al rol del museo en la sociedad. En 1968, transforma su casa de Bruselas en museo bajo la denominación “Museo de Arte Moderno —Departamento de las Águilas— Sección siglo XIX”. Esta exhibición comprendía más de 300 objetos con imágenes de águilas prestadas por numerosos museos y coleccio-



Marcel Broodthaers. *Pense-Bête*, 1963



Marcel Broodthaers. Vista de la instalación *Museo de Arte Moderno - Departamento de las Águilas - Sección de Ilustraciones (El águila del oligoceno hasta el presente)*, 1972

nes privadas. La instalación-museo abarca desde la prehistoria hasta el presente. Y cada objeto estaba acompañado con un cartel que decía: “Esto no es una obra de arte”. Simultáneamente, dos proyectores mostraban imágenes tomadas de publicidades y cómics. Broodthaers publicó un catálogo de dos volúmenes sobre la muestra.<sup>11</sup>

Durante los últimos años definió un nuevo formato de instalación que llama *décor*. En este tipo de manifestación, Broodthaers confronta con una habilidad increíble antiguas y nuevas obras. Tenía con-

9. Hans Richter, *op. cit.*

10. VV. AA., *Kurt Schwitters*, catálogo del Centro Julio González, IVAM, abril/junio de 1995.

11. Marcel Broodthaers, *Catálogo del Walker Art Center - Minneapolis*, New York, Rizzoli, 1989.



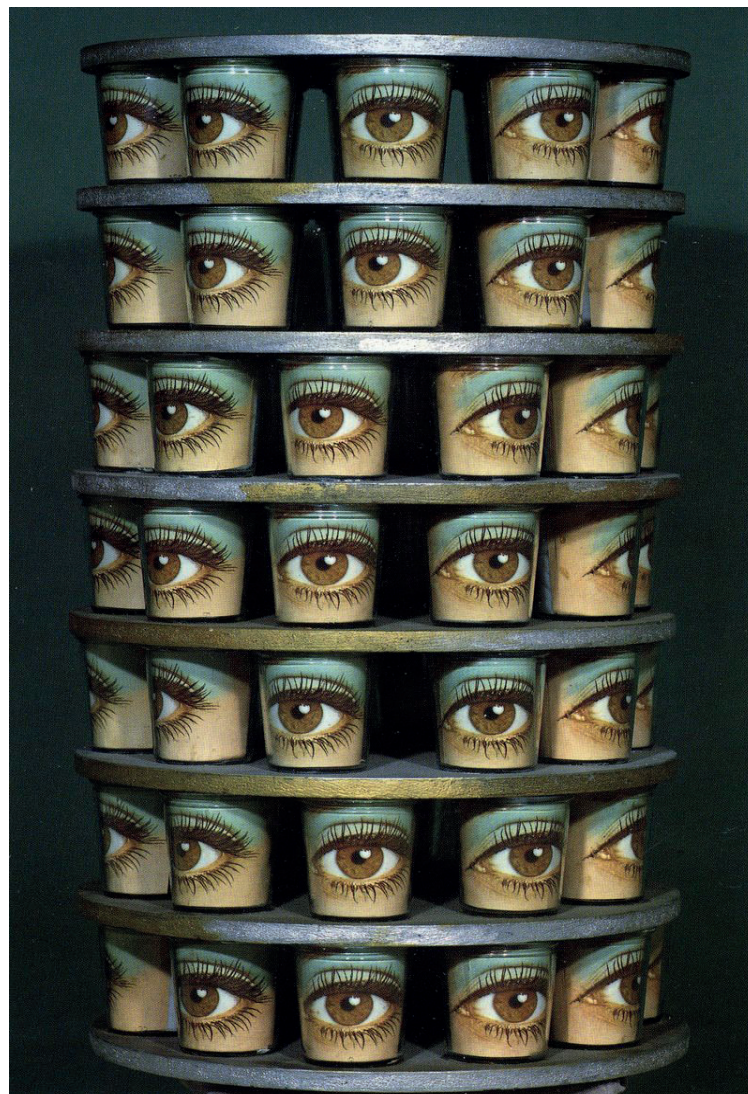


Marcel Broodthaers. *La sala blanca*, 1975

ciencia de que su arte cambiaría según los acontecimientos artísticos y sociales. Su última exhibición estaba referida al *Angélus de Daumier* y se realizó en París, en los salones del antiguo Hotel de los Rothschild, donde él presentó *La sala blanca* recreación (escala 1:1) de su estudio de Bruselas, cuyos muros estaban recubiertos de palabras caligráficas elegantes en el lugar de los objetos aludidos. Aquí se revela su preocupación permanente por la relación entre palabra e imagen. Interés compartido con otro artista belga, René Magritte.

En su *Torre visual* (1966), que consistía en una estructura circular con siete estantes de madera con frascos de vidrio uniformes colocó, en cada uno, una imagen idéntica tomada de una revista ilustrada, del ojo de una hermosa mujer [...] y puede ser que Broodthaers en su torre de visión sugiera que el poder universal y omnipresente de la vista nos ha sido dado no tanto para confirmar y celebrar nuestro mundo como para ver claramente qué es lo que no funciona en él.<sup>12</sup>

12. John Russell, "An Antic, Insubordinate Performer Babel?", *The New York Times*, 1989.



Marcel Broodthaers. *Torre visual*, 1966

Evocar la obra de Marcel Broodthaers significa apelar al secreto y al misterio y colocarse frente a un enigma. La transformación de sus poemas en objeto artístico enfocado en la melancolía ácida del hombre moderno y la crítica corrosiva de lo cotidiano. Con sus objetos extraños, con elementos heterogéneos que parecen siempre fuera de su lugar, critica los límites políticos, institucionales y sociales de la producción artística reducida a leyes de moda y de mercado y al reciclaje permanente de los "nuevos trucos y combinaciones". La lectura de la obra de



Marcel Broodthaers. *Armario de huevos y Una mesa de huevos*, 1965

Broodthaers es, por lo tanto, un ejercicio exigente, una pesquisa casi arqueológica capaz de reconstruir y ordenar un conjunto fragmentado, disperso, y, al mismo tiempo, lleno de esenciales significados.<sup>13</sup>

El juego irónico de Broodthaers con el espacio museístico y su taxonomía reaparece en la serie *The Theater of Disappearance* de Adrián Villar Rojas. Ambos cuestionan la organización del museo e invitan a reflexionar acerca de la interpretación de la cultura humana.

13. Catherine De Croés, *Marcel Broodthaers*, folleto, Ministerio de Cultura de Bélgica, 22ª Bienal Internacional de San Pablo, 1994.



Adrián Villar Rojas. Detalle de la instalación "*The Theater of Disappearance*", 2017

Cuando realizó la instalación que forma parte de esta serie en la terraza del Metropolitan Museum of Art de Nueva York durante 2017, declaró que a mediados del siglo XIX, el museo había comenzado a dividirse en departamentos clasificando el legado cultural en regiones y épocas, convirtiendo así un posible laberinto espacio-temporal en un ordenamiento que condiciona la mirada del espectador. Villar Rojas propone: "¿Que pasaría si cada clasificación y categoría creada para estabilizar el mundo fuera eliminada para producir un abordaje más

14. Adrián Villar Rojas, *artist statement*, MET, 2017. Disponible en <https://www.metmuseum.org/press/exhibitions/2017/roof-garden-artists-statement#>



profundo?”<sup>14</sup> Y es así como en la instalación se pueden observar fragmentos y reproducciones de obras que forman parte del patrimonio del museo en diálogo con figuras humanas y objetos contemporáneos.

Los casi cien objetos de la colección del museo seleccionados por Villar Rojas se escanearon en 3D, además de algunas personas, para poder combinarse entre sí. Posteriormente estos modelos se imprimieron en 3D mediante diversas técnicas y finalmente se retocaron a mano.

De esta manera, Villar Rojas construye una escena donde las interacciones con los objetos del museo están libres de interpretación histórica.

### III.

Otra manera de traer a la contemporaneidad obras del pasado es mediante el uso de inteligencia artificial para la creación artística. Como estos sistemas se basan, en general, en lo que se denomina *machine*

*learning*, es determinante la base de datos que utiliza como referencia para crear una nueva obra.

Este proceso es muy claro en *The Next Rembrandt* (2016). El proyecto se propuso crear una nueva pintura fiel al estilo de Rembrandt, partiendo de sus características conocidas. A fin de lograrlo, primero analizaron mediante un sistema de *deep learning* la totalidad de pinturas disponibles de Rembrandt para así detectar sus rasgos generales. Se hizo énfasis en sus retratos, de los cuales se extrajeron datos representativos en cuanto a la cantidad de hombres y mujeres retratados, la paleta de color elegida y su característico uso de luces y sombras. Mediante las estadísticas surgió, además, que la mayoría de ellos se crearon entre 1632 y 1642. A partir de allí, se profundizó el estudio de rango etario, orientación del rostro y la cantidad de vello facial de los retratados. Posteriormente se definieron ciertos parámetros del “estilo Rembrandt” en cuanto al manejo de luces y sombras, geometría, composición y materiales utilizados habitualmente por el artista sobre la base de los resultados de un algoritmo de recono-



Detalle del proceso de creación de *The Next Rembrandt*, 2016

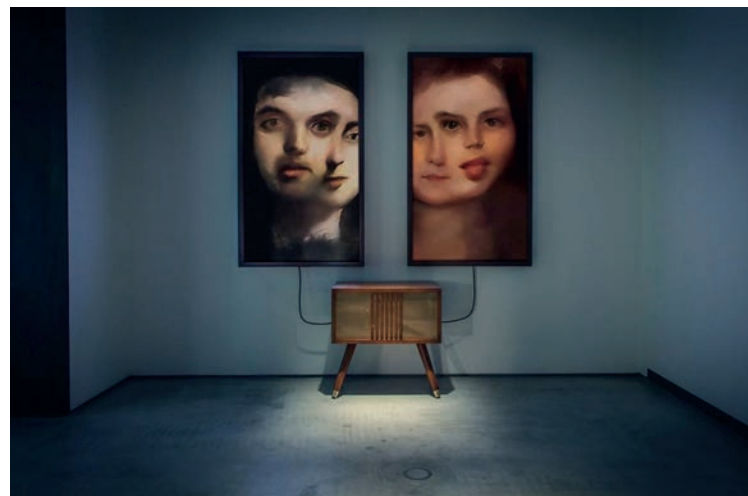
cimiento facial aplicado a sus imágenes. Por último, una vez que la imagen de este “nuevo” Rembrandt se definió, se diseñó un mapa de relieves sobre la superficie del lienzo que respondiera a la materialidad de la pintura registrada según los escaneos en 3D de sus obras originales, intentando lograr no solo la composición visual de Rembrandt sino, incluso, la materialidad de sus pinceladas.

Uno de los desarrolladores del proyecto curiosamente señala: “Cuando uno quiere hacer una nueva pintura, tiene cierta idea de cómo se verá. Pero en nuestro caso comenzamos con prácticamente nada; tuvimos que crear una pintura completamente nueva utilizando simplemente los datos de las pinturas de Rembrandt”.

Pretendían crear una pintura nueva utilizando los datos de los registros de este autor. Pareciera, sin embargo, que este método solo puede desembocar en una combinatoria a partir de los vestigios, sin dar el salto a un acto creativo realmente nuevo.

Nos resulta más interesante, en cambio, la exaltación de un proceso desconocido que encontramos en *Memories of Passersby I* (2018), de Mario Klingemann. La obra, también basada en un sistema de inteligencia artificial (GAN), produce permanentemente “retratos” masculinos y femeninos en pantallas electrónicas como resultado de cálculos en tiempo real. Las imágenes nunca se repiten, es un constante fluir de retratos extraños. La generación automática de las imágenes tiene como base miles de retratos del siglo XVII al XIX seleccionados según el criterio de Klingemann. Utilizando esta “memoria” de referencia como base y parámetros generales de la forma de un rostro, se crean imágenes electrónicas nunca antes vistas. Al ser más numerosos y diversos los estilos y formas de representación que se toman como punto de partida, surgen resultados sorprendentes. En este caso, se hacen más explícitos los límites del proceso creativo artificial.

Estas obras generadas con inteligencia artificial se ubican, precisamente, en medio del vestigio y la protoforma. Para que nuevas imágenes sean creadas, el sistema requiere nutrirse con referencias del pasado, ya existentes. Cuanto más amplia sea su base de datos, más diversos serán sus recursos, pero con el riesgo de lo amorfo. La falta de una forma definida se percibe claramente durante el proceso de creación de la imagen —que Klingemann exhibe en su obra— cuando el sistema propone “nuevas” composiciones que resulten similares a las referencias ingresadas pero lo suficientemente diferentes para no ser considerados copias.



Mario Klingemann. *Memories of Passersby I*, 2018

Por un lado, se utilizan obras del pasado, muchas probablemente olvidadas en algún rincón museístico pero incluidas en bases de datos digitales. Estas servirán para que el sistema “aprenda” a imitar y logre impregnar con ese vestigio una nueva obra. En este devenir, procesual, germinal, generativo, se logra invocar la protoforma, un proyecto a futuro.

#### IV.

El arte se propone como un espacio de problematización de la creciente y exuberante creación del hombre.

Nos hemos referido a artistas fuertemente activos capaces de impedir el encerramiento y acoso de lo institucional que se relaciona con el arte.

En algunos de los ejemplos que mencionamos, existe una condena al museo, pero al mismo tiempo se apoyan en él para cuestionarlo. En otros, se pretende una creación original producida en estrecha relación con obras ya existentes. O sea, con huellas del arte del pasado.

Volvemos a nuestra afirmación del principio: el arte contemporáneo conserva o intenta conservar, a través del vestigio, el deseo infinito de sentido y de presentación del sentido.



---

**Nelly PERAZZO.** Crítica e investigadora de arte contemporáneo. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de Honor). Profesora de Arte Contemporáneo en la carrera de Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (1978-1989). Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), ha colaborado con el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-2010), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino y fue su curadora (1988-2011). Es Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fullbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas *Eos*, *Artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín* y *La Razón*. Es colaboradora regular de la revista *Art Nexus Internacional*. Es autora de numerosas investigaciones: *El Arte Concreto en la Argentina* (1983), *Adolfo Nigro*, *La escultura de Susana Lescano*, *Lydia Galego*, *Galería Lirolay (1960-81)*, *Bastón Díaz* y *Eduardo Serón*. Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior.

**Alejandro SCHIANCHI.** Doctorando en Artes, magíster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (UNTREF), licenciado en Cinematografía (FUC) y Técnico Electrónico en Computadoras. Director de la Maestría y Especialización en Curaduría de Arte Contemporáneo (USAL). Profesor universitario y de posgrado (UNTREF, UNSAM, UNA). Investigador de arte contemporáneo y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en el MIT (EE. UU.), ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), Anthology Film Archives (EE. UU.), Espacio Fundación Telefónica, Congreso Internacional de Artes, entre otros. Realizó publicaciones en *Leonardo Electronic Almanac* (EE. UU.), *IEEE Computer Society* (EE. UU.), *Artnodes* (España), *Interartive* (España), *Virtual Worlds* (Francia), *Estudios Curatoriales* y colabora habitualmente junto a Nelly Perazzo en *TEMAS* de la Academia Nacional de Bellas Artes (Argentina). Es autor de los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética*, *Arte virtual lacativo: Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.