

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

EL RETORNO A LA UTOPIÍA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

MARÍA DEL CARMEN MAGAZ

LAURA MALOSETTI COSTA

JOSÉ ALBERTO MARCHI

LUIS MUCILLO

LOUISE NOELLE

ESTELA OCAMPO

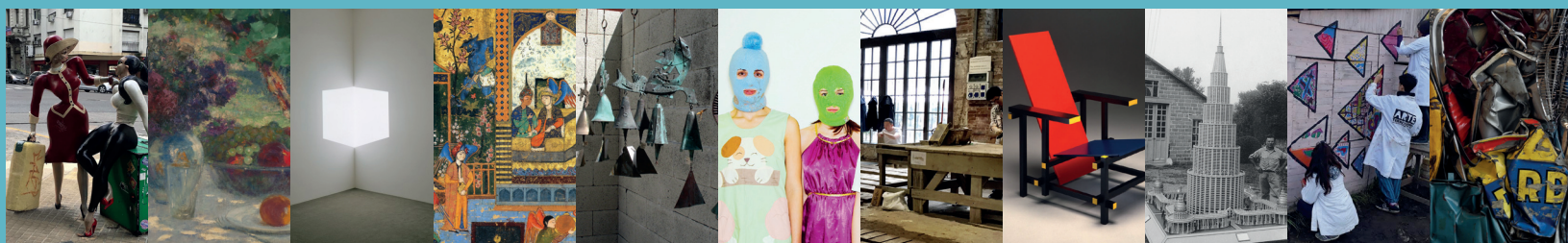
ELENA OLIVERAS

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

GRACIELA SARTI

GRACIELA TAQUINI

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2018

TEMAS
TEMAS DE LA ACADEMIA

EL RETORNO A LA UTOPIA EN EL ARTE CONTEMPORANEO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPUBLICA ARGENTINA / NOVIEMBRE 2018

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Alberto Bellucci

PRESIDENTE

Jorge Tapia

VICEPRESIDENTE

Julio M. Viera

SECRETARIO GENERAL

Graciela Taquini

PROSECRETARIA

Luis A. Priamo

TESORERO

Antonio S. M. Antonini

PROTESORERO

Víctor Alejandro Bonelli

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA

Mariana A. Castagnino

ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DISEÑO GRÁFICO

Emilce García Chabbert

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

Andrés Javier Bonelli

Mariano Schenone

CONTADURÍA

Guillermo Walter Torres **Floris 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: El retorno a la utopía en el arte contemporáneo / María del Carmen Magaz ... [et al], compilado por Alberto Bellucci. - 1a ed. - Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 2018.

116p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-121-1

1. Arte Contemporáneo. I. Magaz, María del Carmen II. Bellucci, Alberto, comp. CDD 709.82

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Tel. (5411) 4802 2469 / 3490
email: info@anba.org.ar
www.anba.org.ar

INDICE

Alberto Bellucci	5	INTRODUCCIÓN
María del Carmen Magaz	7	LA UTOPIA DE LO POPULAR EN EL ARTE PÚBLICO DE BUENOS AIRES, HOY: CAMBIO DE PARADIGMA DEL ESPACIO- HÉROE Y EL NUEVO ESPECTADOR
Laura Malosetti Costa	19	ERNESTO DE LA CÁRCOVA, VIEJAS Y NUEVAS UTOPIÁS
José Alberto Marchi	29	DIBUJOS DE LUZ: SOBRE ALGUNAS UTOPIÁS LUMÍNICAS CONTEMPORÁNEAS
Luis Mucillo	37	EL TIEMPO SUSPENDIDO: UN ACERCAMIENTO A SORABJI
Louise Noelle	47	PAOLO SOLERI Y UNA UTÓPICA VIDA EN COMUNA: COSANTI Y ARCOSANTI
Estela Ocampo	61	LA VUELTA AL ORIGEN COMO UTOPIA DE FUTURO
Elena Oliveras	73	EL RETORNO DE LA UTOPIA EN LA METAMODERNIDAD
Nelly Perazzo Alejandro Schianchi	83	EL TRANSCURRIR DE LA UTOPIA HACIA EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Graciela Sarti	91	EL ESPACIO DE LA UTOPIA EN LOS GRANDES EVENTOS INTERNACIONALES: VENECIA Y SAN PABLO, DE 2013 A 2015
Gracuela Taquini	99	LA CAJA DE PANDORA
Jorge M. Taverna Irigoyen	107	CÉSAR: LA MATERIA COMO UNA IDENTIDAD UTÓPICA

El transcurrir de la utopía hacia el arte contemporáneo

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

Hacia el final del siglo XX, a la postre, no se puede tener todo: veinte kilos anuales de dulces y cosas para mascar, sociedad, confort, despreocupación y espacio para reivindicaciones, libertad y derecho de voto generalizados, vacaciones y una larga vida. Quien después de todo ello reclamase, además, "cultura" sería demasiado humano: ni bueno ni malo, sino insaciable.

Arnold Gehlen¹

Tanto Sloterdijk² como Vermeulen y Van den Akker³ se muestran sorprendidos por la reaparición y el interés despertado por la utopía, o el concepto de utopía a través de artesanías, simposios y exposiciones internacionales.

Sin embargo, el concepto de utopía actual posee características diferentes al conocido previamente. Sloterdijk, por ejemplo, contrapone la idea de un "sueño colectivo del género humano" con una función autopoietica que se presenta como una voluntad consciente individual. La automotivación posibilita transformaciones que el momento histórico requiere sustituyendo a la idea del inconsciente como fuente infinita del deseo colectivo.

En este mismo sentido se orienta la reflexión de Zygmunt Bauman en su texto póstumo "Retrotopía".⁴ Allí el espíritu utópico se nutre

de aspectos imaginarios del pasado en lugar de visualizarlos en un futuro. En cambio, de un futuro nuevo por crear resurge un pasado abandonado en el cual hay "una creciente brecha abierta entre lo que hay que hacer y lo que puede hacerse", dice Bauman.

La individualidad se presenta por encima de lo colectivo produciendo una visión de mayor probabilidad del futuro lejos del concepto tradicional de utopía como espacio común de deseo.

En la última Bienal de Venecia, la obra *Faust* (2017) de Anne Imhof cautivó al jurado y al público, al ser, probablemente, un reflejo de una sensación absolutamente contemporánea. La curadora del envío —Susanne Pfeffer— comenta que estaba buscando un artista que trabajase en relación con problemáticas actuales: cambios tecnológicos, espacios virtuales y mecanismos de poder y control que se inscriben en el cuerpo. Fue así como se encontró con la propuesta de Imhof que



Anne Imhof, *Faust*. 2016

1. Arnold Gehlen, *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*. Península, Barcelona, 1994.

2. Peter Sloterdijk, La utopía ha perdido su inocencia. Entrevista con Fabrice Zimmer, publicada en *Magazine Littéraire*, mayo de 2000. Traducción del francés de Ramón Alcoberro. Disponible en <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>

3. Timotheus Vermeulen y Robin Van der Akker, "Utopía, Sort of: A Case Study in Metamodernism". *Studia Neophilologica*, 87:sup1, 55-67, DOI: 10.1080/00393274.2014.981964

4. Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, Paidós, Buenos Aires, 2017.



Anne Imhof, *Faust*. 2016

“confronta la brutalidad de nuestro tiempo con un crudo realismo”.⁵ Se problematiza la capacidad de resistencia y comunión del cuerpo en un espacio que se da “entre” el ser y la realidad. El rol de los *performers* evidencia un aspecto de individualidad que tiene relación con las reflexiones de Bauman y Sloterdijk. La individualidad es clave en el trabajo de Imhof, declara la curadora Pfeffer.

La tecnología logra superficies lisas, perfectamente ensambladas, transparentes que conviven con acciones primitivas, como encender fuego o simplemente pararse sobre uno de los atriles del mismo material que el piso. La desconexión entre la parte superior del piso transparente y la inferior que tiene el techo transparente construye una sensación incómoda, no son dos universos completamente aislados, uno puede ver al otro pero sus contactos directos son poco frecuentes, casi artificiales. Un presente donde la tecnología no contribuye a estimular la solidaridad humana, sino más bien al poder y al control según límites muy bien establecidos y poco flexibles.

Podemos articular la reflexión de Bauman sobre el concepto de “retrotopía” con la obra de Imhof: “Resulta prácticamente inevitable que respiremos una atmósfera de desasosiego, confusión y ansiedad y la vida sea cualquier cosa menos agradable, reconfortante y gratifi-

5. Susanne Pfeffer entrevistada por Noemi Smolik. Anne Imhof “Faust” at German Pavilion, Venice Biennale, *Mousse Magazine*. Disponible en <http://moussemagazine.it/anne-imhof-faust-german-pavilion-venice-biennale-2017/>

cante”. En este contexto, los tranquilizantes y antidepresivos proporcionan alivio, pero también “contribuyen a cegar a los propios seres humanos ante la naturaleza real de su padecimiento, en vez de ayudar a erradicar las raíces mismas del problema”. El mundo que le ofrece Mefistófeles a Fausto es exactamente igual al que tiene. La diferencia está dada por lo que cada individualidad haga con este mundo.

Las propuestas artísticas, en muchos casos, pretenden visibilizar estos problemas o incluso un aporte para su solución.

Si observamos cómo se manifestó la utopía en los distintos aspectos que tomó a través de las vanguardias artísticas del siglo XX, vemos que trajo consigo un proyecto de cambio cultural y social.

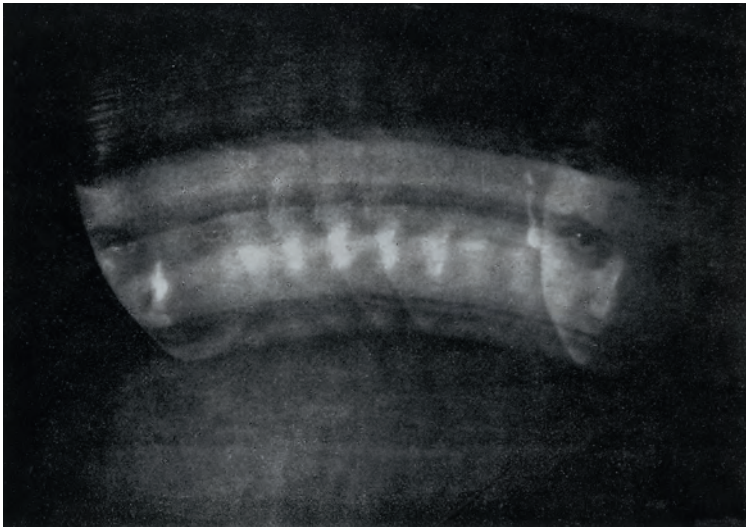
Boris Groys describe a la modernidad como “la época del deseo de una utopía”.⁶ En particular el campo de la producción artística se presenta como un proyecto revolucionario que busca transformar la sociedad.

Al referirse a la utopía en la modernidad, imponen su presencia el futurismo italiano, el grupo holandés Stijl con Mondrian a la cabeza, los constructivistas rusos y la Alemania de la Bauhaus.

El futurismo italiano irrumpe con las resonantes y teatrales actitudes de Marinetti predicando *la guerra higiene del mundo*. Según el crítico italiano Giulio C. Argan, el futurismo italiano es el primer movimiento de vanguardia, porque confiere al arte un interés ideológico y que deliberadamente prepara y anuncia una alteración radical de la cultura y las costumbres, al negar en bloque todo el pasado y al sustituir la búsqueda metódica por una audaz experimentación estilística y técnica. Balla, quien representó el movimiento con ritmos dinámicos que marcan el desplazamiento del objeto en el tiempo, después, con sus *Compenetraciones iridiscentes* se transformó en el verdadero precursor del *op art* y del arte cinético. Boccioni —superando el dualismo fundamental de la cultura occidental— funde el objeto con el espacio en sus investigaciones sobre la velocidad y la simultaneidad, como lo harán en música Russolo con los Intonarumori y Bragaglia con sus estudios de fotodinámica.

Sin el carácter vertiginoso de los futuristas, las vanguardias holandesas establecieron parámetros de despojamiento y claridad extrema-

6. Boris Groys, *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra, 2016.



A. G. Bragaglia, *Giovane che si dondola*, fotodinámica, 1912

damente avanzadas por su incidencia en la arquitectura y el diseño industrial. Mondrian consideraba que la obra de arte debe tener una rigurosa esencia teórica como estructura. Redujo sus elementos a la línea, el plano y los colores fundamentales. Mediante compensaciones dadas por la extensión y el color, sus enrejados de líneas negras verticales y horizontales determinan recuadros de color donde el blanco actúa como factor luz a veces inclinado hacia los fríos a veces hacia los cálidos. La rigurosidad de sus planteos pictóricos se entiende tal vez por los intereses filosóficos y religiosos que lo orientaron desde siempre. Por ello lleva implícito un proyecto de vida con fuerte interés por lo social. También fueron estructuralidad pura los edificios y sobre todo los nuevos principios en el diseño de muebles y juguetes hechos por el arquitecto Rietveld, el más fiel a las premisas teóricas del movimiento.

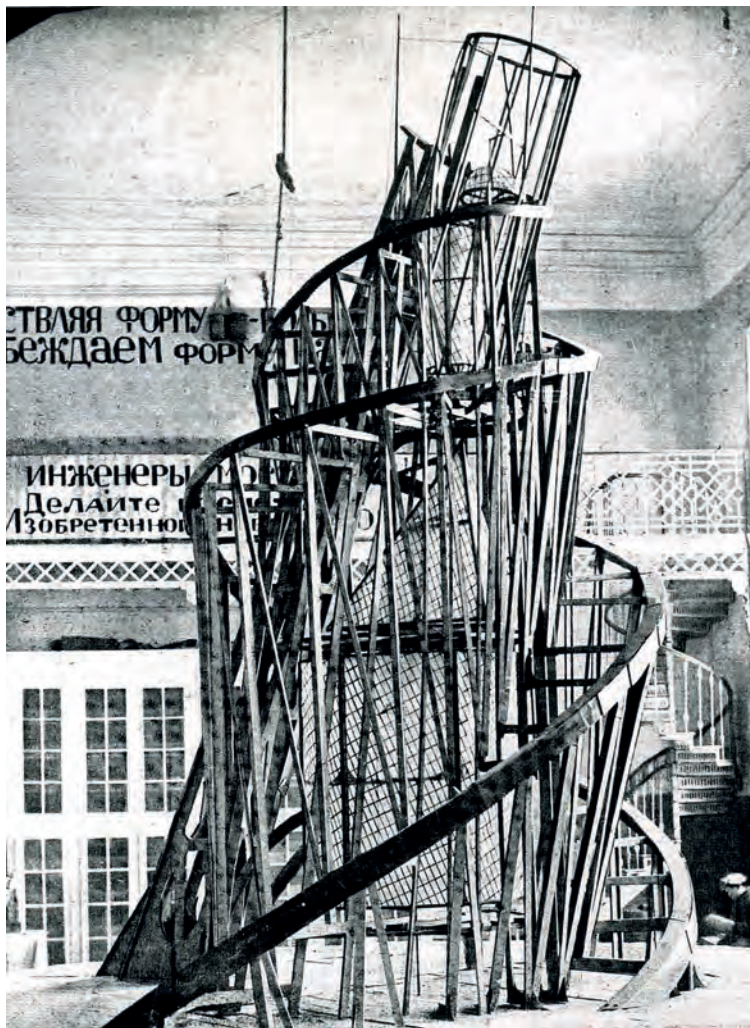
La Bauhaus fue creada en Alemania en 1919 por el arquitecto Walter Gropius, quien orientó su Escuela buscando una unidad nueva de arte y técnica. Como se registra en sus escritos, fue la primera toma de conciencia del rol social y tecnológico del arte y la primer tentativa de aproximación del arte y la industria. La lista de excepcionales artistas que convocó: Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Schlemmer e Itten, entre otros, dan cuenta de la importancia de su preocupación estética en la creación. Gropius y su equipo eran conscientes de su momento histórico de posguerra y asumieron una renovación de lo visual acorde con esos cam-



Gerrit Rietveld. *Silla roja y azul*, 1917

bios económicos, sociológicos y psicológicos. Ellos evidenciaron desde el curso preliminar un espíritu abierto a las nuevas formas de expresión.

Las vanguardias rusas corrieron paralelas al funcionamiento de la Bauhaus, ya que el Vkhutemas, instituto de formación de los artistas con un programa innovador, fue fundado en 1920. La utopía que perseguían era similar: el rescate creador de la sociedad a través del arte. Ambas finalizaron sus actividades por razones políticas: la Bauhaus, en 1933, con el nazismo, las vanguardias rusas, con la muerte de Lenin y la caída de Lunacharsky que llevó a los artistas a transformarse en meros informadores y difusores de propaganda gubernamental. A los nombres de Tatlin, El Lissitsky y Rodtchenko se añade el de Malevich, quien dio una nota peculiarísima con su abolición del objeto utilizando la abstracción como vía para una aprehensión de lo absoluto. Hoy conocemos su obra por haber viajado en 1926 a la Bauhaus, por lo cual quedó en Alemania material como para acercarnos a "la experiencia pura del mundo sin objeto" que propuso.



Vladimir Tatlin. *Monumento a la III Internacional*, 1920

En la contemporaneidad, Nicolás Bourriaud declara que “no es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica”.⁷ Si la producción artística de *avant garde* se proponía abrir camino hacia el futuro de manera punzante como un horizonte por alcanzar, al comienzo del siglo XXI las obras no parecen determinadas a materializar una realidad imaginaria o utópica, sino solamente formas de relacionarse con lo real ya existente. Esta perspectiva planteada al comienzo del presente artículo y en vínculo con el relato de Fausto

7. Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

se puede percibir en *La Ascensión* (2005) de Jorge Macchi en colaboración con Edgardo Rudnitzky. Presentada en la Bienal de Venecia, opone la imagen de la ascensión de María a hacer limitados saltos en una cama elástica.

Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria —expone Bourriaud— se han transformado en “micro-utopías de lo cotidiano”. El arte contemporáneo no se presenta para un público universal intentando conseguir un lugar privilegiado en la Historia del Arte, sino más bien se presenta como un momento determinado en un contexto particular. Dentro de ese núcleo podría surgir un atisbo utópico, por ejemplo, en la acción de Tiravanija al repartir sopa (*Untitled (Free)*, 1992), pero tal como señala Claire Bishop, es difícil imaginar que una persona realmente con hambre ingrese a la galería o al museo para alimentarse.⁸ Es solo un gesto, no la posibilidad de quiebre de lo real.

El lugar que ocupa ese gesto dentro de la complejidad de una red de relaciones de poder, políticas, económicas, sociales e históricas de la contemporaneidad muchas veces se pierde bajo una supuesta “comunicación” y “democratización”. Un “arte Nokia”⁹ según Bishop, que produce relaciones interpersonales sin tocar sus aspectos políticos.

En contraposición a esto Bishop menciona a Thomas Hirschhorn y Santiago Sierra. En ellos entiende que se reconoce la imposibilidad de una “microtopía” al presentar una tensión entre los espectadores, los participantes y el contexto, la cual se experimenta con inquietud e incomodidad en lugar de pertenencia.

Las prácticas del artista suizo Thomas Hirschhorn son, quizás, uno de los ejemplos más claros de propuestas utópicas (en el sentido tradicional) dentro del ámbito de arte contemporáneo. Cuando realiza sus homenajes a filósofos en forma de esculturas participativas, lo que está claro es su intención de intervención directa sobre la sociedad para brindarles algo que les sea útil intelectualmente para reflexionar sobre ellos mismos. “Una utopía práctica” manifiesta el artista en uno de sus escritos,¹⁰ “la utopía tiene que ser confrontada y problematizada con la realidad”,¹¹ expone.

8. Claire Bishop, “Antagonismo y estética”, Revista “Otra Parte”, nro. 5, 2005.

9. Se refiere a una marca de celulares.

10. Exhibición “*Utopía, Utopia = One World, One War, One Army, One Dress*” (2006).

11. Christina Braun, *Thomas Hirschhorn. A new political understanding of art?*, Datmouth College Press, 2018.

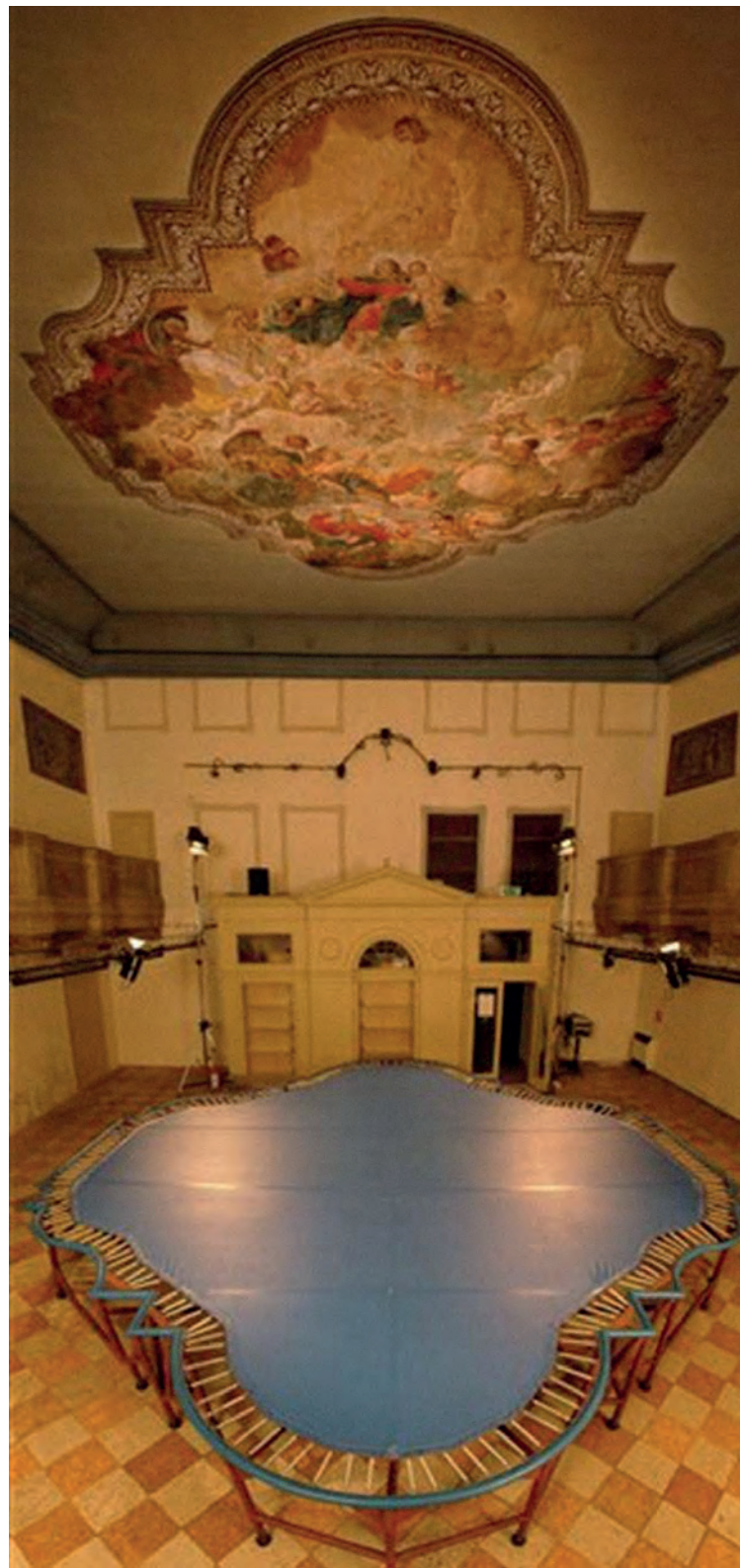


Thomas Hirschhorn. *Gramsci Monument*, 2013

Jorge Macchi. *La ascensión*, 2005

Se trata de obras precarias, hechas de madera, que se ubican por un determinado período, en un determinado lugar. El sitio es fundamental, dado que la intención es llevar libros, computadoras, actividades de discusión y medios como emisoras de radio o periódicos a personas que no tienen con ellos un vínculo habitual. Un ejemplo de esta serie de homenajes a filósofos es *Monumento a Gramsci* que exhibió en el Bronx durante 2015. La obra se propone como un espacio de uso social para la estimulación intelectual y el conocimiento. Frente a este gesto utópico de modificar el contexto social a partir del arte, cabe mencionar el uso concreto que terminó teniendo según lo que señalan algunas crónicas. Sesiones frustradas de discusión porque no hay gente que desee participar, computadoras utilizadas por niños para jugar videojuegos; en definitiva, poca disrupción social. Esta “microtopía” que rescata Bishop parece quedar, por el momento, en una versión tan “micro” como las acciones de Tiravanija, con la diferencia de imponerse en el espacio social público en lugar de espacios exclusivos de arte. Estas intervenciones de sitio-específico paradójicamente parecen no estar en el lugar adecuado para que realmente funcionen como se espera.

Santiago Sierra, por otro lado, desde un lugar provocador y jugando con los límites éticos, se propone visibilizar aspectos políticos y de relaciones de poder. Desde *Línea de 20 centímetros tatuada en una perso-*





Sebastián Errázuriz. *Obra de realidad aumentada vandalizada*, 2017

na remunerada (1998) hasta *Presos políticos en la España contemporánea* (2018), pasando por *Palabra tapada* (2003), la humillación, discriminación, maltrato, prohibición y censura han formado parte central de sus elementos artísticos. La acción concreta pretende producir un impacto mayor que los mecanismos de representación o metafóricos de la poética tradicional, aunque cabe preguntarse si estas acciones logran mostrar utopías a través de la denuncia.

Podemos pensar, retomando a Groys, el trinomio modernidad —posmodernidad— contemporáneo según otro eje utópico: la identidad

individual. Si la primera promovía la búsqueda del verdadero yo, y de acuerdo con este una sociedad determinada donde pudiese revelarse, la posmodernidad se basó en la esperanza de su disolución a través de procesos de reproducción. El flujo de reproducciones que desbordó el museo y que pretendía trascender a la institución cultural tradicional arraigada a los nombres (su contexto histórico y social, y en definitiva, a la vida del artista) se encontró con un espacio de expansión utópica infinita en Internet. Sin embargo —señala Boris Groys—, así como por algún tiempo la realización de la utopía posmoderna de identidades múltiples, fluctuantes, móviles, autodefinidas se proyec-

tó en Internet, actualmente parece haberse convertido en su tumba, así como el museo lo fue para las utopías modernas.

En el momento actual de la sociedad contemporánea que Sloterdijk llama “la sociedad del confort”, las utopías, como hemos visto, se vinculan a proyectos más inmediatos. La experiencia del presente se revela y exige que cada individuo se haga dueño de su propio destino.

Otros aspectos de la utopía en la contemporaneidad se relacionan con la sociedad enjambre a la que alude el teórico coreano Byung Chul Han,¹² donde el mundo digital con su hipercomunicabilidad paradójicamente estimula la individualidad aislada y sustrae lo colectivo.

El espacio de Internet cada vez más controlado y limitado inaugura, sin embargo, un nuevo espacio aún poco regulado: el espacio mixto entre lo virtual y lo real. El mundo virtual de Internet que se presentaba, hasta ahora, como una cartografía de datos e información separada, paralela, sin puntos de contacto con el mundo real, puede comenzar a vincularse directamente con el espacio físico mediante la tecnología de realidad aumentada móvil y constituirse como un campo para la creación artística.¹³ La utopía de Lucio Fontana de poder crear arte “desvinculado de la materia”,¹⁴ donde la gravedad, las limitaciones materiales y económicas del traslado físico, mantenimiento, así como el control de acceso a espacios de exhibición, desaparezcán, se hace “real”. El artista puede ubicar un objeto tridimensional virtual, una imagen o un video en cualquier sitio geográfico del mundo (incluso en propiedad privada) desde cualquier punto del planeta.

Cabe aclarar que esta perspectiva utópica de creación y exhibición artística con inmensa libertad se puede experimentar aceptando

ser funcionarios (según el concepto de Vilém Flusser¹⁵) de sistemas de control y corporaciones mediante dispositivos electrónicos móviles bastante costosos y de uso individual. En este sentido, el célebre artista contemporáneo Jeff Koons en alianza con la red social Snapchat creó una serie de obras de realidad aumentada locativas dentro de las que se encuentra un modelo tridimensional de su famoso *Ballon Dog* (1994-2000) ubicado virtualmente en el Central Park de Nueva York. Un día después de la inauguración, el artista Sebastián Errazuriz realizó una obra de arte virtual locativo idéntica a la de Koons pero con *graffitis* e intervenciones, como si se tratara de una escultura material en el espacio público vandalizada. Lo absurdo de la acción visibiliza una problemática en torno al poder de las compañías sobre este nuevo espacio mixto de realidad aumentada y su comercialización. “El mundo virtual, en donde se dan la mayoría de nuestras interacciones sociales, se convierten en nuestra realidad”, declara Errazuriz, “a medida que experimentemos nuestro mundo a través de realidad aumentada, el espacio público estará invadido por contenido corporativo”. El gesto, por un lado de resistencia, se opone al *Homo digitalis* como “hombre sin manos que teclea” y no actúa,¹⁶ pero por otro, se basa en universos tecnológicos similares.

Las cualidades en ciertos aspectos utópicas de creación artística actual se ponen en tensión con otras circunstancias económicas, sociales y tecnológicas que reconfiguran esos aspectos dentro de un marco más general que en el arte contemporáneo es difícil dejar de lado.

La utopía común y solidaria tradicional es atravesada, coaccionada y transformada en una utopía posible. Cada obra artística se puede considerar utópica en cuanto práctica¹⁷ de un mundo posible.

12. Byung-Chul Han. *En el enjambre*, Herder, 2014.

13. Alejandro Schianchi. *Arte Virtual Locativo. Transgresión del espacio con dispositivos móviles*, Ediciones Arte x Arte, 2015.

14. Lucio Fontana y otros. *Manifiesto del Movimiento Espacial para la Televisión*, 1952.

15. Vilém Flusser utiliza el concepto del artista funcionario del aparato, como que responde a sus necesidades y no al revés.

16. Byung-Chul Han. *Ibid.*

Nelly PERAZZO. Crítica de arte. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). 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 Fulbright 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 los libros: *El arte concreto en la Argentina*, *Adolfo Nigro*, *La escultura de Susana Lescano*, *Lydia Galego*, y recientemente ha presentado su investigación *Galería Lirolay 1960-1981*.

Alejandro SCHIANCHI. Magíster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Doctorando en Artes. Profesor universitario y de posgrado. Investigador de arte electrónico y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), BANFF (Canadá) y MIT (EE.UU.), entre otros. Realizó publicaciones en la Argentina, Alemania, Francia, España y Estados Unidos, entre las que se encuentran la revista *Leonardo Electronic Almanac* (EE.UU.), *IEEE Computer Society* (EE.UU.), *Artnodes* (España), *Interartive* (España), *Virtual Worlds* (Francia), y los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética* y *Arte virtual locativo: Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Ganador del Premio Lucio Fontana 2015. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.