

VNiVERSiTAS

LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE



UNIVERSITAS LAS ARTES ANTE EL TIEMPO

XXIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
17 AL 20 DE MAYO, 2021



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Área de Historia del Arte

Ediciones de la Diputación de Salamanca
Serie Coediciones y colaboraciones, n.º 41

XXIII Congreso Nacional de Historia del Arte. UNIVERSITAS. LAS ARTES ANTE EL TIEMPO.

Comité Organizador (Universidad de Salamanca):

Presidencia: María Teresa Paliza Monduate, Antonio Casaseca Casaseca y Ana Castro Santamaría.

Secretaría Académica: M^a Nieves Rupérez Almajano, Manuel Pérez Hernández, Fernando González García, Eduardo Azofra Agustín, Francisco Javier Panera Cuevas, Víctor del Río García, Alberto Santamaría Fernández, Laura Muñoz Pérez, M^a Isabel López Fernández, Sara Núñez Izquierdo, Raimundo Moreno Blanco, Jorge Jiménez López y Juan Escorial Esgueva.

Secretaría Técnica: Lucía Lahoz Gutiérrez, Mariano Casas Hernández, M^a Victoria Álvarez Rodríguez, Jesús Ángel Jiménez García, María Diéguez Melo, Ismael Mont Muñoz, Elena Muñoz Gómez, David Vázquez Couto, Alexandra María Gutiérrez Hernández, Juan Pablo Rojas Bustamante, Manuel Herrera Bolado, Carmen Sáez González.

Junta Directiva del CEHA: Rafael López Guzmán (presidente), Begoña Alonso Ruiz (vicepresidenta), Javier Ibáñez Fernández (secretario), Gloria Espinosa Spínola (tesorera), Joaquín Cánovas, Ana Castro Santamaría, M^a Pilar García Cuetos, Pedro Luengo Gutiérrez, Pilar Mogollón Cano-Cortés, René J. Payo Herranz, Nuria Rodríguez Ortega, Juan Carlos Ruiz Souza (vocales).

Presidentes de las Mesas: Aurora Fernández Polanco (Mesa 1), Ana M^a Guasch (Mesa 2), M^a José Redondo Cantera (Mesa 3), Jesús Rivas Carmona (Mesa 4), M^a Mar Lozano Bartolozzi (Mesa 5), Teresa Sauret Guerrero (Mesa 6), Rafael López Guzmán (Mesa 7).

Comité Científico: María Soledad Álvarez Martínez, Beatriz Blasco Esquivias, Fernando Checa Cremades, José Manuel Cruz Valdovinos, Estrella de Diego Otero, Pedro Flor, José Manuel García Iglesias, Florencio Javier García Mogollón, Ana Eulalia Goy Diz, María Reyes Hernández Socorro, Fernando Marías Franco, Juan Martín Prada, Javier Martínez de Aguirre Aldaz, M. Carmen Morte García, Jesús Miguel Palomero Páramo, María Concepción de la Peña Velasco, Josefina Planas i Badenas, Julio Juan Polo Sánchez, José Miguel Puerta Vilchez, Delfín Rodríguez Ruiz, José Luis Sánchez Noriega, Amadeo Serra Desfilis, Miguel Ángel Zalama Rodríguez.

Primera edición: julio de 2021

© Del texto: Las autoras y autores

© De las imágenes según indicaciones de los autores de cada capítulo, que son los únicos responsables de su gestión

ISBN.: 978-84-7797-673-8

Depósito Legal: S. 185-2021

El procedimiento de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CNEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos deben responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos para las revistas científicas.

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida total o parcialmente, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea mecánico, eléctrico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

De Alice Guy a Snapchat: nuevos retos del lenguaje cinematográfico.....	643
Ana Quiroga Álvarez	
<i>El mar nos mira de lejos</i> : el tiempo como encrucijada entre la latencia y el olvido.....	653
Carlos Rojas-Redondo	
La paradoja cinematográfica de Quantic Dream en el Videjuego	664
Adrián Ruiz Cañero	
El papel de la arquitectura en el cine posapocalíptico: el caso de <i>The Walking Dead</i>	671
Carmen Sáez-González	
La pantalla compartida. Jean-Luc Godard y Mayo del 68 o el cine como espacio común, diálogo o relación amorosa.....	683
Irene Valle Corpas	
Problemas en torno al retrato en el cine.....	695
David Vázquez Couto	

MESA 3

ARTE Y TRANSFERENCIAS. CAMINOS DE IDA Y VUELTA

PONENCIA

Continuidad y variación de los tipos iconográficos. El caso de la huida de Lot y la destrucción de Sodoma	709
Rafael García Mahiques	

COMUNICACIONES

Manufacturas sederas en la Europa ilustrada: el caso de Lyon y Valencia. Posibilidades para su estudio mediante inteligencia artificial	733
Ester Alba Pagán, Jorge Sebastián Lozano, Mar Gaitán Salvatella y Arabella León Muñoz	
Las <i>Quattor Novissima</i> de Giovanni Bernardino Azzolino	744
María del Mar Albero Muñoz	
Pintores comprometidos en la Valencia de principios del siglo xv.....	751
Joan Aliaga-Morell	
De la evangelización a la erudición: el proyecto ilustrado de Interián de Ayala.....	762
María Antonia Argelich Gutiérrez	
La iconografía botánica en el arte egipcio como herramienta para la identificación de plantas	773
Maravillas Boccio	
Pablo de Alzola en Málaga (1863-1868), hacia la construcción de un paradigma estético	785
Antonio Burgos Núñez	
De vueltas con el original. El Arte de la Fotocopia (1960-1980).....	793
Mónica Carabias Álvaro	
La arquitectura neobarroca en Figueres. Reapropiación del pasado y proyecto de futuro	803
Esteban Castañer Muñoz	

De vueltas con el original. El Arte de la Fotocopia (1960-1980)¹

Mónica Carabias Álvaro
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Este texto analiza el modo en que la fotocopidora se convirtió en el soporte y la herramienta tecnológica de parte de la creación artística desde mediados de los años 60, facilitando el diálogo artista/máquina del que surgiría una nueva estética la Electrografía o Arte de la Fotocopia, caracterizada por la producción de un nuevo y polémico original.

Palabras clave: arte, fotocopia, original, ciencia, España.

Abstract: This text analyzes the way in which the photocopier became the support and the technological tool of part of the artistic creation since the mid-60s, facilitating the artist / machine dialogue from which a new aesthetic would arise the Electrography or Photocopy Art, characterized by the production of a new and controversial original.

Keywords: art, photocopy, original, science, Spain.

INTRODUCCIÓN

La eliminación de las fronteras entre Arte y Ciencia permanece desde hace varias décadas en constante evolución. En plena era digital son varios los artistas seducidos por el uso de la tecnología para crear nuevas estéticas como el Art Data, extrayendo información de internet y creando una nueva interpretación del mundo más matemática y racional. Para las nuevas generaciones de artistas esta visión tecnocientífica sólo toca la superficie de otro mundo más complejo. En verdad, Arte y Ciencia, social y culturalmente resultan difícilmente “compatibles”. De hecho, la simple posibilidad de combinarlos suscita extrañeza, pero, sobre todo, escepticismo. Desde mediados del siglo XX, la distancia entre ambos resulta notoria. La teoría del “arte por el arte” había terminado aislando al primero del segundo y apenas quedaba visibles vínculos pasados. En este punto, el reencuentro pasaba por exigir al artista nuevas actuaciones y modelos plásticos aliándose esta vez con los avances tecnológicos y alejándose lo más posible, explicaba Vicente Aguilera, “del mito de la especificidad artística en cuanto fuerza inspiradora, soplo genial, flujo enigmático, viento misterioso y otras paparruchas virtualmente que ya se han desmoronado”. También, por incorporar la tecnología en la formación y actuación artística. Sirva de ejemplo, la formación del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid (1966), espacio de referencia para conectar el proceso artístico al mundo de la informática.

En la década de los sesenta, la desconexión del arte con la realidad, en consecuencia, con el desarrollo tecnológico, desencadenó varios procesos de cambio. En materia artística, Pierre Restany afirmaba que “la pintura de caballete se había agotado” y el Movimiento del 68 proclamaba: “El arte está muerto, no consumas su cadáver”. Este hecho coincidía con el mayor impacto posible del consumo en el conjunto de la sociedad europea occidental. En este contexto, el artista debía “resetear” la realidad, liberarla del marco que la “ahogaba” y concentrar sus esfuerzos en concebir “el mundo

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i, PGC, MICINN-AEI, Ref: PID2019-109271GB-I00: *Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio*.

como un cuadro”. Un grupo de artistas decide, entonces, aliarse con la nueva tecnología —fotocopias, televisión, ordenador, vídeo, cámaras fotográficas— y experimentar con sus posibilidades con el firme propósito de crear una nueva visión y difusión del arte. Sus aportaciones, planteadas y apoyadas en la mezcla de estilos y técnicas, representaron una alternativa sólida a los lenguajes artísticos tradicionales. Asumieron como creadores la responsabilidad de revisar el papel del artista creando nuevos modelos, estéticas y prácticas. En esta vuelta a “lo real”, que concede un protagonismo absoluto al objeto y a la acción, la fotocopidora² destacó significativamente al rebasar los límites de su propia identidad funcional³, poniéndose al servicio del operador/artista que actuaba sin límites en función de las posibilidades que le brindaba este nuevo proceso artístico/tecnológico dominado por la variación y la alteración, la repetición y la diferencia entendidas éstas como categorías de la virtualidad.

La máquina de fotocopiar se convirtió en el soporte y la herramienta tecnológica de la creación artística, facilitando un diálogo entre el artista y la máquina del que surgió una nueva estética conocida como el Arte de la Fotocopia o Electrografía con una amplia variedad de técnicas —la imagen directa y el *body copy*, el *copy motion*, la sobreimpresión, la degeneración...— y un nuevo original —único e irreplicable— tan productivo como ignorado al pensar, entre otras cosas, que el automatismo de la máquina sustituía al artista y restaba protagonismo al proceso artístico. “Un original producido en ese espacio intersticial, mínimo y único”, donde afirmaba el artista alemán Jürgen Olbrich, “la copia era más bella que el original”. De hecho, las alteraciones, deformaciones y distorsiones producidas por la Electrografía confirmaban que no existía un “original” susceptible de copiarse. La verdadera naturaleza del arte de la copia era la antítesis de la misma copia. Esta nueva estética evolucionaría a lo largo de esta década y la siguiente despertando un gran interés en el ámbito de las poéticas dadaístas, conceptuales, surrealistas y pop que despojaron al objeto de su aura artística y centraron su interés en lo cotidiano y vivencial. Estados Unidos se convirtió desde muy temprano en un importante foco de actuación, teniendo como máximo exponente a Sonia Landy Sheridan⁴. Sin embargo, la mayor producción de obras electrográficas de corte conceptual que irrumpió en el ámbito académico, social y cultural tuvo lugar en Europa —Francia, Portugal, España—; sin olvidar la valiosa y constante aportación desde América de Argentina o Brasil. El cambio estético anunciado por Restany, requería situarse, parafraseando a Vicente Aguilera Cerni, “antes del arte”⁵. ¿Qué significaba situarse “antes del arte? “[...] rastrear el camino que va de la ciencia al arte [...]”. Para lo cual era necesario una metodología de trabajo que facilitara el reencuentro entre el proceso artístico y los métodos empíricos utilizados por la ciencia moderna⁶.

DE VUELTAS CON EL ORIGINAL

Todo comenzó hace poco más de ocho décadas cuando en Chester Carlson (1906-1968) inventara la primera máquina fotocopidora y obtuviera la primera fotocopia de la historia⁷. Se había inventado la xerografía, un proceso de impresión basado en el uso de la electrostática en seco para

² Técnicamente se denomina copia xerográfica.

³ Crear una copia idéntica o lo que es lo mismo, un doble casi perfecto.

⁴ Página web de Sonia Landy Sheridan: <http://soniasheridan.com>

⁵ “Antes del arte” (1968-1969), colectivo creado por Aguilera Cerni que buscaba la pureza plástica por vía de la revitalización de la geometría y la investigación del espacio y el movimiento.

⁶ Por este camino transitaban los artistas Joan Rabascall, Pere Noguera, Luisa Rojo, Pablo Márquez, Paco Rangel, AlcaláCanales (José Ramón Alcalá - Fernando Níguez Canales), Rubén Tortosa, Regina Silveira y Claudio Goulart reunidos en la exposición *El Arte de la Fotocopia. 1970-1985 (cuando la copia se convierte en original)*, comisariada por Mónica Carabias Álvaro, en el marco del Festival Photoespaña, para la Galería José de la Mano, Madrid, 2018.

⁷ “10/22/38 Astoria”.

la reproducción o copiado de imágenes y documentos. Con un simple gesto, presionar un botón, el usuario obtenía con gran rapidez, utilizando papel normal, un número ilimitado de copias secas⁸. Nadie pensaba por aquel entonces que tan insignificante y rutinaria “acción” alteraría drásticamente la construcción y percepción tradicional de la imagen artística y desde ámbitos artísticos muy distintos: el Pop Art, los primeros al encontrar en ella un medio eficaz con el que transformar lo cotidiano sin alejarse de la realidad más banal; el Mail Art, donde la fotocopidora, más barata que las Artes Gráficas, se usó para reproducir de forma infinita obras y documentos convirtiendo al artista en su propio editor y distribuidor; Fluxus, el Arte conceptual o el Arte en acción⁹.

La fotocopidora se convirtió desde comienzos de los años 60 en una herramienta inspiradora y en el soporte idóneo para crear un nuevo lenguaje artístico innovador bautizado en Europa como *Electrografía*¹⁰, *Copy Art* (EE.UU.) en EE.UU. y *Arte de la Fotocopia* en España¹¹. En 1968 se publicaba *The Xerox Book*¹², un ejemplo de cómo el arte de la fotocopia buscaba alternativas a su difusión. Su formato estándar respondía al deseo del editor de realizar un libro lo más democrático y accesible posible. Los nombres de los artistas se enumeraron alfabéticamente en la portada evitando cualquier jerarquía perceptible. Su editor perseguía que el arte fuera conocido por las multitudes y pensaba que los medios más adecuados eran los libros y los catálogos. Participaron siete artistas varones¹³. Desde la invención de la primera máquina acontecieron varios hitos importantes encaminados al reconocimiento oficial del Arte de la Fotocopia como nueva estética: la publicación de *Copyart: The First Complete Guide to the Copy Machine* (1978), el primer estudio hasta la fecha que recogía a artistas y técnicas del Copy Art. La inauguración de la primera exposición monográfica de carácter internacional “Electroworks” (1979)¹⁴. Y, por último, la celebración de sus dos únicas bienales internacionales, las dos en España, la I Bienal Internacional del Copy Art (Barcelona, 1985) y la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art (Valencia, 1988) organizadas por los artistas valencianos AlcalaCanales, pioneros en España del arte electrográfico. El acercamiento de los creadores a la máquina en general no debe ser considerado como un hecho excepcional; más bien se trata de una relación de larga tradición. En el ámbito que nos incumbe, la reproducción mecánica de la imagen, resultan de obligada mención varios nombres propios como Bruno Munari, cuyo trabajo representa una de las mejores expresiones de la unión arte/ciencia y del traslado del arte a la cotidianeidad. Una trayectoria marcada por el carácter lúdico y didáctico que revela su perseverancia en comunicar con simplicidad, claridad e ironía el impacto de las emociones cotidianas en el hombre y el artista.

Entre 1963 y 1964 tuvieron lugar sus primeros experimentos documentales y artísticos con la fotocopidora Xerox 914 bajo el nombre de *Xerografía Originale*. En ellos investigaba cómo la imagen obtenida con una fotocopidora mediante el movimiento del objeto sobre la placa de vidrio de la fotocopidora producía una doble reproducción: la de la imagen y la de su movimiento. Por tanto, la obra creada no era una mera copia sino un original obtenido a través de un proceso creativo que Luiz Guimarães Monfaria, coordinador del I Studio Internacional de Electrografía, celebrado en la XX

8 Aunque, no se desarrollaría solo en papel la utilización de este soporte tradicional la permitió integrarse con otras técnicas artísticas como el *collage*, la pintura o el dibujo.

9 Su relación con la *performance* comenzó en el instante en que el creador apretaba el botón.

10 Término acuñado por Christian Rigal en 1980.

11 El resto de términos con los que se denominó —Art, Xerox Art, Copigrafía, Arte de la copia, Reprografía, Fotocopia-Arte, Arte por fotocopia— cabe señalar, que no sumaron.

12 Ver pdf: <http://www.primaryinformation.org/files/CARBDHJKSLRMLW.pdf>

13 Un hecho llamativo cuando entre los trabajos pioneros figuraban varios realizados por mujeres: Barbara Smith, Les Levine, Esta Nesbitt, Eleonor Kent, Anne Vidal, Lieve Prins, Judy Natal, Patti Ambrogio, Dina Dar, Vera Chaves Barcellos, Leticia Parente, Regina Silveira, Anna Bella Geiger, Marisa González. Sin olvidar, a Edith Weyde (1901-1989) descubridora de los procesos que permitieron la automatización de los procesos de copia y la fotografía instantánea.

14 Organizada por Marilyn McGray para el International Museum of Photography de la George Eastman House en Rochester.

Bienal Internacional de São Paulo calificó de “Acción que genera acción”, gracias a la facultad de la máquina, por un lado, de reproducir imágenes y por otros, de crearlas. Este fue el punto de partida de Munari para desarrollar sus experimentaciones e investigaciones formales con las fotocopadoras a lo largo de toda la década de los 70. En la XXXV Bienal de Venecia (1970), colocaría una fotocopidora Rank Xerox en el pabellón central a disposición del público. Este gesto democratizaba el arte y “legitimaba” a la Xerografía en este “templo” sagrado del arte.

En este marco de experimentación, la confusión entre el original y la copia se va a convertir en su talón de Aquiles, obligada incluso a matizar su propia terminología. Esta confusión fue, igualmente, el motivo de que ser calificada por el artista Paul Bruscky como “un arte sin original”, lo que contribuyó a que el mercado del arte, la crítica y gran parte de los artistas desconfiaran de su consideración artística. Máxime cuando cuestiones, entre otras, referidas a los derechos de autor y al número de copias repercutían directamente en el incremento o devaluación del valor económico y “artístico” de la obra. Pese a todo, hubo voces desde la crítica —Klaus Urbons— como del campo de la creación —Christian Rigal (Cejar)— que intentaron zanjar dicha confusión apostando por “Electrografía” en oposición a “Copy art”, cuya traducción “el arte de hacer copias” podía conducir a error dado que, precisamente, insistía Rigal, “lo que no hace la fotocopidora son copias, sino que crean obras con fotocopadoras, que son auténticas obras únicas”. La fotocopidora fue un invento que como herramienta artística desbordaba sus propios límites y fronteras. Sin embargo, no logró en ningún momento de su desarrollo la consideración y el respeto unánime de la crítica, del mercado o del público. Este desinterés obedecía no tanto al carácter subversivo de la fotocopia como al hecho de que era su funcionamiento lo que hacía estallar por los aires los conceptos que sostenían la consideración artística del arte tradicional: “copia”, “original”, “unicidad”, “aura”. La máquina de fotocopiar permitía a cualquier persona sin “formación” en materia artística crear sus propias obras, aunque solo a través del conocimiento técnico de la máquina se garantizaba que la aproximación y resultado no fuesen superficiales. Todavía inquietaba más el poder de reproducirlas y distribuirlas a un coste “anormalmente” reducido. En este sentido, la Electrografía permite concretar, como ningún otro, el pensamiento de Benjamin sobre la repercusión de la reproducción mecánica en la obra de arte.

Acercarse a su ensayo sobre el mundo moderno *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) resulta siempre sugerente, sobre todo, en la era actual de la denominada “hiper-reproductibilidad digital”. Su idea en torno al hecho de cómo la reproductibilidad técnica confiere a la obra una condición inédita —la técnico-expresiva—, mencionada por Paul Valéry en su visionario texto “La conquista de la ubicuidad” tiene mucho que ver con el modo en que medio siglo después, en plena crisis social, el artista para aliarse con la ciencia buscara nuevas estrategias con las que construir una nueva estética contemporánea que sacudiera desde el concepto de la reproductibilidad técnica, los cimientos de la obra de arte y sus técnicas tradicionales. Así, la fotocopidora se convertirá en una de sus aliadas. Llegaba ahora el tiempo de generar nuevos sistemas de creación propios basados en el uso de esta nueva tecnología con los que socavar la idea tradicional del arte, al tiempo que garantizar una mayor rapidez y economía en su producción sin menoscabar el potencial creativo. El binomio arte/ciencia origina grandes transformaciones en el modo de construir el pensamiento y en la percepción de la obra. Inaugura una nueva manera de “acercarse a las cosas”. En este punto, la fotocopidora actualizará la nueva configuración de la imagen. También su materialidad, originalidad, autenticidad y reproductibilidad. Valéry y Benjamin advierten de la necesidad de adecuar las categorías estéticas a las transformaciones que experimentan las infraestructuras productivas de la sociedad. Se trata de contraponer unicidad y durabilidad a fugacidad y reproductibilidad. Del mismo modo que las viejas categorías —creación, genio, misterio, aura, originalidad— devienen inservibles en la época moderna, el desarrollo tecnológico producido en estos años debe

generar otras nuevas que afecten a la percepción, la recepción o la “unicidad” de la obra. El arte de la fotocopia deroga el concepto de inmutabilidad del arte produciendo obras reproducibles, pero auténticas y originales. Resulta lógico pensar que, si la sociedad se ve transformada por el desarrollo tecnológico, el arte lo sea igualmente, no tanto como consecuencia colateral sino más bien por convertir este desarrollo imparable en una nueva herramienta artística con la que modificar sustancialmente el material, la forma, el espacio, el tiempo de la obra de arte, su “valor de culto” y “valor de exhibición”. Esta transformación necesaria del arte conlleva una renovación de sus herramientas y la creación de obras de carácter arriesgado, donde los artistas no pierdan un ápice de su condición de demiurgos, pese a “producirlas” con máquinas.

ESPAÑA Y EL ARTE DE LA FOTOCOPIA (70S-80S)

En España el uso artístico de la fotocopia arranca desde los años setenta y se circunscribe, sobre todo, al marco del arte conceptual. También, desde el “particular” universo de los artistas pop españoles hubo puntuales e interesantes contribuciones. Es el caso de Luis Gordillo, autor proclive al uso de las técnicas de reproducción —fotografía, imprenta, fotocopia, *collage*— con las que “recicla y trabaja en espiral”, que realizó en 1974 varias obras a partir de fotocopias: “Niño verde-encantador” y “Pareja americana”. También de la figura de Joan Rabascall residente en Francia desde 1962 donde conecta con los movimientos vinculados a la renovación del realismo y desarrolla una actividad artística centrada en la crítica a los medios de comunicación y masificación al consumo dando cabida a la fotocopia combinada con sus collages, ensamblajes, fotografías, repeticiones y montajes texto/imagen. Suyas son dos obras pioneras, “No” y “Screen Memory” (1971). Por otro lado, en la XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977), el joven pintor Óscar Benedí junto a Domiciano Fernández participaba en la sección *Arqueología do urbano* con la obra “Sugerencia espacial de objetos ante un entrenamiento de destrucción”, un enorme conjunto de serigrafías y fotocopias pintadas de 19x19 metros. Sin olvidar, a Alberto Corazón, artista, diseñador y editor interesado en la diversidad de disciplinas y procedimientos que cuenta con obras tempranas realizadas con fotocopias: “La Mujer” (1972) y “Plaza Mayor. Análisis de un espacio” (1970-1975). De igual modo, por la calidad e innovación de sus trabajos caben ser destacados Pere Noguera, Eugeni Balcells y Marisa González, pionera dentro y fuera de España en el uso artístico de las nuevas tecnologías (Carabias Álvaro, 2013).

En cualquier caso, no fueron muchos los/las artistas que en esta década se acercaron, sin prejuicios, a la máquina fotocopidora en la búsqueda de un lenguaje propio e investigar sus posibilidades. En estos años el acceso a este tipo de tecnología quedaba restringido en su totalidad al mundo comercial y empresarial; sectores poco receptivos recelosos, incluso, del uso artístico de las máquinas. Por eso, es de destacar que en 1974 la empresa Canon brindara a Pere Noguera la posibilidad de experimentar con sus últimos modelos de fotocopadoras. Casi un año después, la Sala Vinçon de Barcelona exponía el trabajo que el artista había realizado en el taller de Canon bajo el título “La Fotocopia como una obra-documento” (1975). La exposición confirmaba una de las mayores ventajas de la fotocopidora: poder reproducir con eficacia al tamaño original el objeto/imagen que se le suministrara, incluso, de poder seriar de forma sistematizada parte de su trabajo. Este trabajo, no exento de ironía, proponía un diálogo moderno entre la fotocopia y la reproducción mecánica a tamaño real de los objetos cotidianos y anecdóticos. A esta generación de jóvenes artistas vinculados al arte de vanguardia más multimedia y radical responde el planteamiento de Eugenia Balcells en su obra “Ophelia, variacions sobre una imatge” (1979), expuesta en la Universidad Autónoma de Barcelona en 1979. De hecho, la obra puede considerarse como un ejercicio de la artista para explorar las posibilidades y características propias de la acción de fotocopiar una imagen. Balcells realizó con una

fotocopidora un total de 1.000 variaciones o pruebas sobre una imagen que agrupó, señala Ferrán García, en tres tipos: 1. Variaciones raíz de las características propias de la máquina. 2. Variaciones sobre la imagen original. 3. Variaciones en el papel de impresión.

En el marco, igualmente, de las propuestas conceptuales, pero con un mayor interés en el campo experimental de las nuevas tecnologías, cabe señalar el trabajo pionero de Marisa González¹⁵. La vinculación de esta artista bilbaína con el arte de la fotocopia comenzó en 1971, cuando se trasladó a Estados Unidos para realizar un máster en Nuevas Tecnologías con Sonia L. Sheridan en el Art Institute de Chicago. Desde este momento y hasta la actualidad las nuevas tecnologías se convertirían en la base de su trabajo creativo y en el objeto de estudio de la publicación de su tesina de licenciatura *Sistemas Generativos* (1982). Entre 1971 y 1973 realiza sus primeras obras con fotocopias resultado de “una investigación en torno a la secuencia, al color y las propiedades térmicas de los diferentes papeles interactivos”. En 1978, instalada en Madrid, participó en “Panorama 78” con la obra “La descarga”, resultado de su experiencia y formación artística en Washington. Su presencia confirmaba cómo el aumento de la tecnología en la sociedad y en el arte empezaba a cambiar la percepción de la imagen.

La década de los 80 fue especialmente fecunda artística y culturalmente. También para el arte de la fotocopia, protagonizando destacadas actividades culturales, que no impidieron que continuara como una estética “marginal” sin visos de continuidad. Así, se vio fugazmente beneficiada por las políticas culturales adscritas con exclusividad al arte contemporáneo del Ministerio de Cultura y que potenciaron la retórica de lo multidisciplinar y lo tecnológico. El ideario cultural del primer gobierno socialista (1982-1986) pasaba por la exaltación de “lo moderno”, sobre todo, entre el público más joven y urbano más receptivo a los cambios. Por tanto, no es de extrañar que el arte de la fotocopia irrumpiera con fuerza en el mundo de la autoedición. Un ejemplo lo protagoniza el artista madrileño Miguel Trillo que entre 1980 y 1984 creó utilizando fotocopias grapadas un fanzine fotográfico del que se publicaron seis números de tirada variable distribuido por tiendas de discos, salas de conciertos y el Rastro¹⁶. En este fanzine, reeditado por LaFonoteca en 2006, publicaba los retratos de las diferentes “tribus urbanas” de la juventud madrileña que asistía a conciertos y demás eventos sociales entre 1980 y 1984. La publicación con el nombre de *Rockocó* se presentó en la Feria del Fanzine de Discoplay en marzo de 1984. Aparte de la autoedición, Trillo escogió la fotocopia para la realización de varias de sus series de retratos como “Madrid-London” (1980-1983).

En 1984 se publicaron en la prensa dos artículos que acercaban al público español esta estética que alcanzaba ya la veintena. El firmado por Gabriela Cañas —“La escasez de tecnología apropiada dificulta la extensión del ‘copy art’ en España”— y el escrito por el francés Christian Rigal, —“Cuando la copia se convierte en un original”—. Este artista y teórico del arte de la fotocopia relataba en los pormenores de su breve y fecunda historia, citando sus distintas técnicas y formalizando los distintos modos de aproximarse a ella en el caso de Estados Unidos (Arte pop) y en Europa (Arte conceptual) desde donde, a su juicio, más se había aportado a la Electrografía. Desde comienzos de los 80, la popularidad de la Electrografía había crecido al tiempo que habían surgido otras manifestaciones artísticas resultantes del uso de la ciencia —“el arte en vídeo, arte polaroid, arte por ordenador”—, que atraían como la fotocopia tanto por su capacidad de reproducción de la imagen de forma ilimitada, rápida y barata como por la expresividad de sus resultados. No obstante, su futuro, opinaba Rigal, cuyo devenir se ligaba a la evolución de las máquinas, resultaba incierto. Asimismo, advertía que sobre la estética de la Electrografía se vertían, aún, muchos prejuicios que afectaban a su consideración artística, desarrollo, práctica y comercialización. A ello se sumaba la ausencia y escasez de

¹⁵ Web de Marisa González: <http://www.marisagonzalez.com/biografia.html>

¹⁶ Por falta de ISBN y depósito legal permanecería durante mucho tiempo atribuida a un colectivo anónimo.

modelos y la reticencia de las empresas a que sus máquinas pudiesen ser usadas “correctamente” por los artistas. El mayor recelo procedía de su mayor virtud: la facilidad con la que permitía crear obras y que había llevado a la crítica tradicional a considerarlas resultado del proceso mismo de la máquina y no de la creatividad del artista. Pese a todo, la *Electrografía* se había consagrado como un instrumento al servicio de la mente creadora del artista y, en última instancia, como una creación humana por partida doble. En cualquier caso, el “misterio” del arte de la fotocopia se resolvía alejándose de su función básica: la reproducción de documentos. Si algo había quedado demostrado durante las dos décadas anteriores de trabajo con la máquina era cómo el carácter misceláneo donde todo valía había posibilitado la apertura de un campo nuevo de infinitas posibilidades y propuestas para la experimentación se fuese o no artista.

Por su parte, Gabriela Cañas analizaba el caso español con motivo de la exposición “M-30” en la galería Moriarty con los trabajos de Luisa Rojo (Carabias Álvaro, 2012: 227-249) y el pintor Pablo Márquez. La muestra sirvió de excusa a la periodista para describir, al igual que había hecho Rigal con el caso francés, el panorama desolador de la *Electrografía* en España donde la escasez de las máquinas fotocopadoras color que, permitiesen reproducciones de calidad resultaba proporcional al número de artistas y de exposiciones realizadas; “dos, quizá tres”, apuntaba Cañas. No se trataba tanto de un problema de estrechez ideológica como de limitaciones técnicas. A diferencia de otros países donde ya existían centros, talleres y escuelas con máquinas para formarse y trabajar aquí el acceso solo era posible bien invitado por la empresa fabricante, bien alquilándola por horas en establecimientos comerciales como el ubicado en la calle Rosales de Madrid donde habían trabajado los dos artistas de la muestra. No obstante, estas limitaciones técnicas no fueron impedimento para que los artistas más jóvenes experimentaran con la fotocopia atraídos por la posibilidad de poder repetir de forma infinita las imágenes. El nuevo cinturón de asfalto que rodeaba a Madrid sirvió de telón de fondo a Luisa Rojo y Pablo Márquez para trabajar gráficamente con la fotocopia y “conseguir una estética de asfalto, callejera, de humos y automóviles”. Se trataba de un proyecto de bajo coste que hacía hincapié en el valor de la fotocopia como posible vía de abaratamiento del arte. Sin embargo, reconocían que este bajo coste, a priori una ventaja, junto al carácter mecanicista contribuía a que esta estética se despreciara en el mundo del arte. Para la periodista, el uso de la fotocopia en el arte estaba *demodé*, había llegado tarde a España, “como casi todo y muerto rápidamente”. Para otros, como Luis Gordillo, la *Electrografía* había sido una técnica mecánica “propia de la cultura *pop*, cuando arte y sociología debían caminar inseparablemente unidos”. Por su parte, el diseñador Luis Tirado coincidía con el parecer del pintor sevillano al sostener que se trataba de una técnica “más propia de los años setenta, que, efectivamente, llegó tarde a nuestro país y fue usada, al igual que la fotografía, como “útil de trabajo” por arquitectos, diseñadores, grafistas, dibujantes o pintores en mayor o menor medida”. El artículo, además, señalaba algunos de los espacios artísticos que le dedicaban especial atención como la Galería Metrónom¹⁷. La exposición “M-30” mostraba las bondades del arte de la fotocopia para crear “numerosas combinaciones para un trabajo en serie con pequeñas diferencias, partiendo de la idea de lo múltiple, de la democratización del arte y de su acercamiento al público mayoritario”. Apenas dos años después, se celebró en Sevilla el I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica (1986), donde José Ramón Fernández Mira publicaba bajo el nombre de “Experimentación plástica con una fotocopadora” un texto que recogía el material resultante de un año de trabajo y experimentación con una máquina fotocopadora. Un texto breve e interesante que enumeraba algunas de las cualidades propias de la máquina y posibilidades infinitas en el campo de

17 Rafael Tous abrió la primera sede en la calle Berliès de Barcelona en 1980. Su objetivo era crear una plataforma de producción y apoyo al artista. Un espacio experimental, sin ánimo de lucro, donde hacer exposiciones que apostaran siempre por las nuevas corrientes.

la experimentación destacando su carácter pedagógico e importancia decisiva del azar durante el proceso de la copia.

La nueva política expositiva del gobierno socialista se esforzó en “internacionalizar y homologar la cultura española en el ámbito internacional” (Fandiño Gracia, 2015: 192-1996). El Centro de Arte Reina Sofía fue la principal herramienta para “universalizar” la imagen de España por vía de la fórmula del diálogo entre artistas españoles y extranjeros. Este fue el caso de las tres exposiciones “Referencias. Un encuentro artístico en el tiempo”, “Espacios para la cultura” y “Procesos. Cultura y Nuevas Tecnologías” con las que se inauguró el nuevo centro en mayo de 1986. “Procesos. Cultura y Nuevas Tecnologías” fue resultado del simposio sobre el mismo tema organizado por el Ministerio de Cultura en junio de 1984; un primer intento como colectivo en España para salvar el abismo tradicional que existía entre técnica y cultura, donde se analizó y discutió los avances tecnológicos e implicaciones en la investigación artística. Con obras ya “clásicas” y autores consagrados, “Procesos. Cultura y Nuevas Tecnologías” confirmaba el enfoque laudatorio de “lo moderno” de la política artístico-cultural del ministerio dirigida hacia lo tecnológico y lo multidisciplinar de los procesos creativos. Cultura y tecnología quedaban interrelacionados, aunque en la práctica la exposición estuvo más atenta a los procesos que a los resultados artísticos. Se optó por un proyecto museográfico participativo y didáctico con doce comisarios que organizaron la muestra en tres áreas Memoria, Comunicación y Creación con un objetivo: dar a conocer las nuevas tecnologías a un público no sólo de expertos¹⁸. El área correspondiente a la Creación estuvo protagonizada por la *Electrografía*. El comisariado recayó en Marisa González que hizo gala de una rigurosa paridad en la selección de artistas. Un total de diez: cinco mujeres —Luisa Rojo, Sonia Landy Sheridan, Barbara Mackowiack, Gerda Berstein y ella misma— y cinco hombres —AlcalaCanales¹⁹, Cérjar (C. Rigal), Paco Rangel, Ricardo Cristóbal y Pere Noguera—.

Los últimos años de la década concluirían con importantes acontecimientos para la difusión de la *Electrografía* y protagonismo español. Por un lado, la celebración de las ya mencionadas dos bienales internacionales de *Electrografía* en Barcelona 1985 y Valencia 1988. Por otro, la celebración en el marco de la XX Bienal Internacional de São Paulo (1989) del I Estudio Internacional de *Electrografía*, donde participaron los españoles Jesús Pastor Bravo, José Ramón Alcalá, J. Fernando Canales, Romá Arranz y Paco Rangel. La II Bienal se convirtió en protagonista absoluta del documental “Copy Art” emitido por RTVE en el programa *Metrópolis* en 1990, año en que se inauguró en Cuenca el Museo Internacional de *Electrografía*, uno de los dos únicos museos en el mundo dedicados a la *Electrografía* y referente a nivel mundial de las principales obras de los artistas del Arte Electrográfico. Tras dos décadas de historia, la esencia del arte de la fotocopia, “todo vale menos la copia”, seguía intacta. Al igual que la versatilidad del proceso y resultados. Aunque la sombra de la ausencia de un “original” permanecía aún alargada en la *Electrografía*, no quedaba duda de que las decisiones las tomaba el artista y no la máquina. El papel de la *Electrografía* en el marco de las tecnologías eléctricas de la imagen resultaba incuestionable. Al término del siglo, permanecía como un recurso creativo y experimental fundamental en la creación contemporánea mediante la apropiación, la cita y la recuperación de imágenes ya existentes.

18 Esta metodología de ordenar los procesos y las nuevas tecnologías por contenido presidió, igualmente, el proyecto expositivo “Variaciones en Gris” celebrado en 1992 dentro de los actos de “Madrid Capital Cultural Europea” en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural de la Villa de Madrid. Participaron Marisa González y José Ramón Alcalá. Dirigido por Laila Ishi-Kawa, cada uno de los cuatro ámbitos específicos contaba con sus comisarios correspondientes: la *Electrografía* por José Ramón Alcalá; el Fax-Action por Rubén Tortosa; el Video-Art por Javier Vadillo y la Música Electroacústica por César Cano.

19 AlcalaCanales y Marisa González habían participado mes y medio antes junto a Pep Durán, Pere Noguera, Christian Rigal y Jean Mathiauty en *Copy Art*, exposición dedicada al arte de la fotocopia y celebrada en la Casa Solleric de Palma de Mallorca.

EPÍLOGO. VENTAJAS E INCONVENIENTES

En la actualidad, la Electrografía pervive alejada de su genealogía como un instrumento más dentro del vasto universo artístico y tecnológico del que se sirve el arte contemporáneo. Dos décadas fueron más que suficientes para que el arte de la fotocopia mostrara cómo el uso de la tecnología ampliaba el abanico de procesos y alternativas artísticas para el creador. La Electrografía había permitido renovar las técnicas tradicionales como la pintura, el dibujo, la fotografía, la escultura, el grafismo, el dibujo animado, el cómic... y producir una gran cantidad de obras de marcado acento crítico y lúdico. Sin embargo, en términos generales, se trató de un conjunto fragmentado e híbrido resultado de la ausencia de manifiestos o idearios, del azar y de la presencia masiva de destacadas individualidades cuya aproximación fortuita a la máquina iba acompañada de un nuevo término que la definía añadiendo nuevos matices, pero partiendo de cero sin ningún camino por el que discurrir y con el horizonte único de sus propios planteamientos. Esta particular “dispersión” no ayudó a su visibilidad institucional, académica, expositiva, editorial e historiográfica. De hecho, la ausencia de escritos teórico-críticos le ha privado de construir una base teórico-artística y un corpus estético-ideológico que le situara en paralelo con otras estéticas vanguardistas y críticas de finales del siglo XX. De cualquier manera, los posibles inconvenientes no impidieron que aquella máquina comercial de reproducción mecánica se convirtiera muy pronto, en manos de los artistas en un “reproductor” de obras “originales” llamadas Fotocopias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balcells, E. (1979). *Eugènia Balcells. Ophelia: variacions sobre una imatge*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Benjamin, W. (2003). *Walter Benjamin. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Ítaca.
- Bruscky, P. (1985). *Xerografía artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico)*. En D. Peccinini (coord.), *Arte novos meios/multimeios. Brasil 70/80*. São Paulo: Instituto de Pesquisa FAAP.
- Cañas, G. (1984, enero). Las imágenes de la Nueva Estética. La escasez de tecnología apropiada dificulta la extensión del ‘copy art’ en España. *El País*. Recuperado 20 octubre 2019 de https://elpais.com/diario/1984/01/22/cultura/443574008_850215.html
- Carabias Álvaro, M. (2012). Fotografía experimental en España. La obra de Luisa Rojo, intervención y abstracción. *Arte, Individuo y Sociedad*, 24, n.º 2, 227-249.
- Carabias Álvaro, M. (2013). *El uso de la tecnología en la obra de Marisa González: reinventando las ideas, reciclando los conceptos*. En J. Crespo (coord.), *Estéticas del Media Art*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Cerni Aguilera, V. (1968). *Antes del arte: una hipótesis metodológica*. En *Antes del Arte*. Madrid: Galería Eurocasa.
- Eco, H. (1979). *80's Xerochromes by Giovanni Castagnoli*. Milán: Franco Maria Ricci.
- Fernández, J. (1986). Experimentación plástica con una fotocopidora. En *Actas del I Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes.
- Firpo, P., Lester, A. y Katayanagi, A. (1978). *Copyart: The First Complete Guide to the Copy Machine*. Estados Unidos: Putnam Pub Group.
- Luis Arroyo, L., Jarauta, F., Pastor, J. y Rigal, C. (1991). *Electrografías: colección Museo Internacional de Electrografía*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha/Canon.
- Noguera, P. (1975). *Pere Noguera. La Fotocòpia Com A Obra-Document*. Publicación en red en <http://www.ferrangarciasevilla.cat/textos/10-75%20%283%29%20bo.pdf>
- Patuel, P. (1992). *Antes del arte (1968-1969)*. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 3, 97-107. Recuperado de <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF328.pdf>
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Barcelona: Akal.
- Rigal, C. (1984, enero). Cuando la copia se convierte en un original. *El País*. Recuperado 20 octubre 2019 de https://elpais.com/autor/christian_rigal/a/
- Rigal, C. (1987). *Los seminarios de electrografía*. Valencia: Universidad Politécnica.
- Rivas, F. (1978, octubre). Panorama 78. *El País*. Recuperado 20 octubre 2019 de https://elpais.com/diario/1978/10/19/cultura/277599605_850215.html

Textos i escrits de l'anomenat Art Conceptual a Catalunya (1970-1978) i d'altres, publicación en red: <http://www.ferrangarciasevilla.cat/textos/> (Consultado 07/08/18).

Tous, R. y Guarro, A. (2005). *Metronóm*. Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani. *Mus-A: Revista de Museus de Andalusia*, 5, 68-73.

Urbons, K. (1991). *Copy Art, Kunst und Desing mit dem Fotokopierer*. Köln: Dumont Buchverlag.

Valéry, P. (1999). *La conquista de la ubicuidad*. En *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor.



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Área de Historia del Arte