

Procesos: El Artista y la Máquina.
Reflexiones en torno al Media Art histórico.

Processes: The Artist and the Machine.
Reflections on the historical Media Art.

Beatriz Escribano Belmar (coord).

Procesos: El Artista y la Máquina.
Reflexiones en torno al Media Art histórico.

Processes: The Artist and the Machine.
Reflections on the historical Media Art.



HAR2013-48604-C2-1-P

P011-2014-002-P



Unión Europea

Fondo Europeo
de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"



Castilla-La Mancha

FSE 2007-2013



Unión Europea

Fondo Social Europeo
"El FSE invierte en tu futuro"



Castilla-La Mancha

Procesos: El Artista y la Máquina.
Reflexiones en torno al Media Art histórico.

Processes: The Artist and the Machine.
Reflections on the historical Media Art.

Coordinación de Beatriz Escribano, con la colaboración de:
José Ramón Alcalá, Rubén Tortosa, Ana Soler y Lieve Prins

Coordinated by Beatriz Escribano, with the collaboration of:
José Ramón Alcalá, Rubén Tortosa, Ana Soler y Lieve Prins

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI 



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha
Cuenca 2016

© de los textos: sus autores.

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección CALEIDOSCOPIO nº 10

Diseño de la cubierta:

Héctor Morejón de Girón

Foto de la cubierta:

Héctor Morejón de Girón



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

DOI: http://dx.doi.org/10.18239/cal_10.2016.01

I.S.B.N.: 978-84-9044-195-4 (Edición impresa)

Composición: Héctor Morejón de Girón



Esta obra se encuentra bajo una Licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-SA 3.0. solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede acceder Vd. al texto completo de la licencia haciendo click en este enlace:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.es>

al MIDECIANT, donde se inició todo
to the MIDECIANT, where everything bloomed

Índice || [Index](#)

Presentación Presentation . Beatriz Escribano	11
Sobre esta edición About this edition . José Ramón Alcalá	21
Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art . Beatriz Escribano	29
El acercamiento del artista a la máquina automática Artist's approach to automatic machine	35
Research-Creation como metodología creativa Research-Creation as creative methodology	38
El audiovisual como registro y memoria en el Media Art The audiovisual as register and memory in Media Art	54
Actitudes creativas generadas de la metodología research-creation Creative attitudes generated by research-creation methodology	61
Confluencias. Siete variaciones sobre el Media Art histórico. CAAC en la docencia Confluences. Seven variations on the historical Media Art. CAAC in university teaching	119
Actualizar la mirada hacia el pasado Update the view of the past	174
Desde el proceso para comprender la imagen From the process to understand the image . Rubén Tortosa	181
Lo invisible existe porque no puede verse. Cuando los contrarios se multiplican, el tiempo se transforma. De lo complejo en el arte múltiple contemporáneo: proceso y experiencia The invisible exists because it cannot be seen. When opposites are multiplied, time is transformed. From the complex in contemporary multiple art: process and experience . Ana Soler	201
El proceso de evolución de lo múltiple a lo complejo. El contexto académico e investigador. dx5 Digital & Graphic Art Research The process of evolution from the multiple to the complex. The academic and research context. dx5 Digital & Graphic Art Research	218
El proyecto artístico como escenario para la evolución del proyecto de investigación The art project as a stage for the evolution of the research project	232
Experiencia y proceso Experience and process	256
Teatro Horizontal Horizontal Theatre . Lieve Prins	279
Sobre los autores About the authors	285

Presentación || Presentation

Beatriz Escribano

Difundir y enseñar el patrimonio artístico y documental de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca, no es sólo uno de sus principales objetivos desde la creación de esta marca en 2012, sino una obligación casi intrínseca para todos aquellos que estudian el valor artístico de este gran patrimonio. Un valor que va mucho más allá de lo local, que se convierte en raíz a través de las metodologías historiográficas actuales, como es la de *Arqueología de los Medios*, del Media Art actual.

Este libro es el resultado de una serie de investigaciones realizadas teniendo como base una de las colecciones de las CAAC como es el Museo Internacional de Electrografía, sus archivos documentales, videográficos y multimedia, sin olvidar su relación con el resto de Colecciones y Archivos de estos fondos pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Unas reflexiones que giran en torno al cambio en el concepto de “proceso artístico” fruto de las primeras tecnologías automáticas de la imagen como son, principalmente, la máquina de reproducción automática de la imagen **1**, el video y el ordenador; y las actitudes que este proceso artístico generó en los artistas.

Disseminate and teach the artistic and documental heritage of the Collections and Archives of Contemporary Art of Cuenca, is not only one of the main goals since the creation of this mark in 2012, but rather an obligation almost inherent to all those who are researching the artistic value of this great heritage. A value which goes far beyond from the local and becomes a root, through the current historiographic methodologies, such as *Media Archaeology*, of the current Media Art.

This book is the consequence of a series of investigations carried out on the basis of one of the collections of the CAAC as is the International Museum of Electrographic Artworks, its documentaries, videos and multimedia archives, without forgetting its relationship with the rest of Collections and Archives of these funds belonging to the Faculty of Fine Arts of Cuenca. Few reflections revolving around the change in the concept of the “artistic process” resulted from the use of the first automatic technologies such as the machine of automatic reproduction of the image **1**, video and computer, and the attitudes generated on the artists.

Tres tecnologías que surgen, casual o no tan casualmente, compartiendo la década de los 60: 1960 para la primera máquina fotocopidora automática Xerox 914, 1964 para el Personal Computer IBM System/360 y 1967 para la cámara Portapak de video Sony D-2400.

La evolución técnica y artística de estas tres tecnologías surgidas con un fin comercial y doméstico siendo, por tanto, mucho más accesibles al público cotidiano, es paralela, y afín al desarrollo de las segundas vanguardias artísticas. El interés que despierta en los artistas hace que surjan, inclusive, prácticas interdisciplinarias tal como animaciones de video creadas a partir de copias xerográficas. Sin embargo, y pese a que todas ellas engendraron una revolución de paradigmas artísticos que venía gestándose desde los movimientos vanguardistas *Dadá* y *Fluxus*, entre ellos: la idea de proceso como obra final, la naturaleza múltiple de ésta y el surgimiento de una interfaz mediadora; la valoración dada a las propuestas artísticas realizadas con ellas ha sido muy diferente, ya que dentro de la historia oficial sólo el video tiene un movimiento estimado como es el Videoarte 2.

Three technologies that emerged, casual or not so coincidentally, sharing the decade of the 60s: 1960 for the first automatic copier machine Xerox 914, 1964 for the personal computer IBM System / 360 and 1967 for Portapak video camera Sony D-2400.

The technical and artistic evolution of these three technologies, emerged with a commercial and domestic purpose being, therefore, more available to the daily public, is parallel; and parallel to the development of the second avant-garde. The interest that woke up in artists gave rise to interdisciplinary practices such as video animations created from xerographic copies. However and despite that, all of them engendered a revolution of artistic paradigms that had been brewing from avant-garde movements such as *Dada* and *Fluxus*, including: the idea of process as final artwork, the multiple nature of that and the emergence of a mediatory interface; the valuation given to the artistic proposals made with them has been very different because in the official history

1. Comúnmente denominada fotocopidora.

1. Commonly known as photocopier.

Introducido en contraposición a la televisión, se desarrolla como una corriente artística y experimental; y como corriente que se pone al servicio de otras prácticas efímeras de vanguardia como la *performance* o el *happening*, actuando como registro: “*Rápidamente fue el TRANSITAR. En los tiempos de los transformers y de los mutantes, el video comprendió rápidamente su vocación: no debía constituirse en una isla, en un espacio puro y autosuficiente. Como recién llegado podría haberse pensado que se situaría pasivamente a la cola de la secuencia pintura-foto-cine, pero el video es contemporáneo al espíritu post y trans-vanguardista y se situó entre las culturas que le precedieron, constituyéndose así en un parámetro obligado para todas las culturas visuales y audiovisuales, en un corredor de éstas, y en el espacio natural desde el cual se puede hablar a propósito de cualquiera de ellas con propiedad*” 3. Por otro lado, res-

only video has an estimated art movement: Video Art 2. Introduced in opposition to television, it was developed as an artistic and experimental stream; and it was at the service of others ephemeral art practices like *performance* or *happening*, acting as a record: “*It quickly became the TRANSIT. In the times of transformers and mutants, the video quickly understood its vocation: it should not be constituted in an island, in a pure and self-sufficient space. As a newcomer could have thought that would place passively at the tail of the painting-photo-film sequence, but video is contemporary to the post and trans-avant-garde spirit and was between the cultures that preceded it, thus becoming a necessary parameter for all visual and audiovisual cultures, in a corridor of these, and in the natural area from where we can talk about any*

2. Estas ideas parten de las investigaciones elaboradas por el profesor José Ramón Alcalá y que han sido expuestas en las siguientes publicaciones: ALCALÁ, José Ramón: “El artista y la máquina automática. Un nuevo enfoque para su análisis historiográfico”. ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación. #9. Octubre 2015. 23pp. s/n. ISSN: 2174-7563. Y en: ALCALÁ, José Ramón: “La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (I). Origen y desarrollo”. A: DE LA CALLE, Román: (Coord.): En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo (I). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lección Investigación&Documents #20. Valencia. 2014. Pp. 128-159. ISBN:978-84-941344-3-2.

3. OLHAGARAY LLANOS, Néstor: Del video-arte al net-art. Editorial LOM. Santiago de Chile. 2002. p.9.

2. These ideas are based on the research carried out by Professor José Ramón Alcalá and have been shown in the following publications: ALCALÁ, José Ramón: “El artista y la máquina automática. Un nuevo enfoque para su análisis historiográfico”. ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación. #9. Octubre 2015. 23pp. s/n. ISSN: 2174-7563. And in: ALCALÁ, José Ramón: “La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (I). Origen y desarrollo”. A: DE LA CALLE, Román: (Coord.): En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo (I). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lección Investigación&Documents #20. Valencia. 2014. Pp. 128-159. ISBN:978-84-941344-3-2.

3. OLHAGARAY LLANOS, Néstor: Del video-arte al net-art. Editorial LOM. Santiago de Chile. 2002. p.9.

pecto al ordenador, aunque no se considera el Computer Art como movimiento oficialmente establecido, casi todas las producciones que giran en torno a la tendencia del Media Art tienen como base la creación con ordenador: virtual art, cybernetic art, visualization art, generative art, net.art, etc.; por lo que ocupa su lugar por derecho propio.

Sin embargo, y muy al contrario que las anteriores, las prácticas artísticas engendradas del uso de las tecnologías eléctricas y posteriormente electrónicas y digitales de [re]producción y transmisión de la imagen (principalmente fotocopiadora xerográfica automática y telefax) que son especialmente reflejo de las pugnas propuestas por la vanguardia y de las reflexiones expuestas por teóricos como Umberto Eco, Marshall McLuhan, Paul Virilio o Jean Baudrillard, entre otros, se hallan, aún hoy, sin la valoración que les concierne por su influencia en los movimientos de vanguardia y en la propia fundamentación del arte digital.

Es por ello que las reflexiones de este libro giran en torno a las innovaciones, problemáticas y actitudes que generaron estas últimas propuestas artísticas y que han sido ejemplificadas a través del programa de comisariados que las Colecciones y Archivos de Arte Con-

of them properly” 3. On the other hand, in relation to the computer, although Computer Art is not officially considered as an art movement, almost all productions revolving around the trend of Media Art have computer in their artistic process: virtual art, cybernetic art, art visualization, generative art, net.art, etc.; so it takes its rightful place.

However, and contrary to the previous, artistic practices engendered from the use of electrical and later electronic and digital technologies of [re] production and transmission of the image (mainly automatic xerographic copier and telefax) that were especially a reflection of the conflicts proposed by the edge and reflections expressed by theorists such as Umberto Eco, Marshall McLuhan, Jean Baudrillard or Paul Virilio, among others, are still today, without the valuation that concerns for their influence on the avant-garde and the own foundations of digital art.

That is why these book's reflections revolve around the innovations, problems and attitudes which were generated by these latest artistic proposals and that have been exemplified through the exhibition program of the Collections and Archives

temporáneo (CAAC) de Cuenca emprendió dentro del programa “MICRO-CAAC: Pequeñas actividades, grandes acciones”, basándose en una nueva concepción museográfica para la organización de pequeños eventos que permitan una amplia difusión y conocimiento de sus colecciones. Este programa, como se verá en el interior de esta publicación, se inició el 27 de Octubre de 2014 con la exposición “*Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art*”, con motivo del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, donde pudieron verse por primera vez en una muestra abierta al público los audiovisuales del archivo documental del MIDE, dialogando con algunas de sus más significativas obras tangibles pertenecientes a sus colecciones de arte electrográfico. Unos audiovisuales que permiten reflexionar sobre el concepto de proceso que revolucionó la creación artística al permitir que éste dejara de ser un camino irremediable hacia un objeto final, para convertirse en “research-creation”. Y continuó en el mes de Abril de 2015 con la exposición “*Confluencias. Siete variaciones sobre el comisariado del Media Art histórico*”, una muestra compuesta por siete micro-comisariados realizados por los estudiantes de la asignatura *Interfaces Culturales y Nuevos Medios* del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y

of Contemporary Art (CAAC) of Cuenca that began under “MICRO-CAAC program: little activities, big actions”, based on a new museographic concept for the organization of small events that allow a broad dissemination and knowledge of these collections. This program, as it will be seen inside this book, was launched on 27 October 2014 with the exhibition “*Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as record and memory in Media Art*”, on the occasion of the World Day for Audiovisual Heritage where could be seen for the first time in an exhibition open to the public, audiovisuals from the documentary archive of the MIDE, dialoguing with some of its most significant tangible artworks belonging to its electrographic art collection. Few audiovisual that let reflect regarding the concept of artistic process that revolutionized the artistic creation allowing it to stop being an irremediable way towards a final goal in order to become “research-creation”. And continued in the month of April 2015 with the exhibition “*Confluences. Seven variations on curating historical Media Art*”, an exhibition composed of seven micro-exhibitions curated by the students of the subject: *Cultural Interfaces and New Media* of the Master in Research in Artistic

Visuales de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, coordinada por el catedrático José Ramón Alcalá e impartida también por los profesores Sylvia Molina y Guillermo Navarro; que parten de su propia estrategia y metodología de investigación en torno a los fondos de las CAAC, donde se evidencia la búsqueda incesante del artista, gracias a su pulsión lúdica de la continua experimentación e investigación como modo de conocer, a través de la máquina automática como mirada sobre aquello que le rodea. Desde los más banales objetos a las personas que forman su contexto y al propio espacio que le rodea pero, sobre todo, la máquina como modo de conocerse a sí mismo a través de la intersección más erótica con la tecnología, aquella que incluso traspasa la huella, y permite nuestra representación instantánea y ubicua.

Dos exposiciones, por tanto, que ofrecen una perspectiva personal e inédita sobre las propuestas más radicales de las vanguardias experimentales de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, como evidencia del paso lógico de la práctica artística analógica a la digital e interactiva, y estableciendo las bases del Media Art actual. Valorar a través de este libro el imaginario, las problemáticas o los conceptos que se estaban desarrollando, supone partir de aquel ca-

and Visual Practices of the Faculty of Fine Arts of Cuenca, coordinated by Professor José Ramón Alcalá and also taught by professors Sylvia Molina and Guillermo Navarro; that depart from their own strategy and research methodology around the CAAC's funds, where is evident the constant search of the artist, thanks to its playful instinct, of the continuous experimentation and research as a way of knowing, through the automatic machine as a glance on what surrounds him. From the most banal objects to people who form his context and to the surrounding space itself but, above all, the machine as a way to know oneself by the most erotic intersection with technology, that even goes beyond the footprint, and allows our instant and ubiquitous representation.

In conclusion, two exhibitions offering a personal and unique perspective about the most radical proposals of the experimental artistic avant-garde of the second half of XX and beginning of the XXI century, as an evidence of the logical step from the analog artistic practice to the digital and interactive ones, and establishing the basis for the current Media Art. Value through this book the imagery, the problems or concepts that were developed, means a

rácter artístico y conceptual que permita juzgar su indiscutible importancia. Esto implica una consideración crítica del propio proceso artístico y, una recontextualización de artistas, obras y narrativas que previamente han sido marginadas, y por tanto, una reflexión historio-gráfica, metodológica y artística que parta de una colección de arte electrográfico donde estén representados los principales artistas de estos procesos.

Para concluir esta presentación, quisiera dedicar unas palabras para agradecer, en primer lugar, a los distintos teóricos, investigadores y artistas por su colaboración vertiendo toda su inteligencia en los textos de esta publicación y a la Facultad de Bellas Artes, con su actual Decano Francisco Javier Díez de Baldeón, por su apoyo económico para la publicación de este libro. En segundo lugar, me gustaría dar las gracias a los que han sido y son mis compañeros diarios en las CAAC de Cuenca: Caín Cencerrado, Fernando Collantes, Samir Delgado, Javier Gamero, Gloria Martínez, Héctor Morejón de Girón, Cristina Peña, Adoración Saiz, Vanessa Sánchez y Silvia Verdú, así como a las compañeras que están un poco más lejos de nuestro centro neuralgico: Virginia Paniagua y Sara Ruiz de Diego; sin cuya ayuda en la realización de las actividades

starting from that artistic and conceptual character for judging its unquestioned importance. This involves a critical consideration of the artistic process itself and, the recontextualization of artists, artworks and narratives that have previously been marginalized, and therefore, a historiographical, methodological and artistic reflection that starts from an electrographic art collection in which are representation the major artists of these processes.

Concluding this introduction, I would like to dedicate some words to thank, first, the different theorists, researchers and artists for their collaboration pouring all their intelligence in the texts of this publication and the Faculty of Fine Arts, with its current Dean Francisco Javier Díez de Baldeón, for the financial support to publish this book. Secondly, I would like to thank those who have been and are my daily mates in the CAAC of Cuenca: Caín Cencerrado, Fernando Collantes, Samir Delgado, Javier Gamero, Gloria Martínez, Héctor Morejón de Girón, Cristina Peña, Adoración Saiz, Vanessa Sánchez y Silvia Verdú, as well as the mates who are a little further from our neuralgic center: Virginia Paniagua and Sara Ruiz de Diego; without whose help in carrying out the

sobre las que versa este libro y la propia publicación, hubieran sido imposibles. Y en tercer lugar, no por ello menos importante, quiero expresar mi agradecimiento más sincero al actual coordinador de las CAAC, José Ramón Alcalá, por su gran enseñanza a lo largo de todos estos años, así como por su inmensa confianza, inteligencia, apoyo y libertad que siempre me ha concedido para la realización de cualquier propuesta o actividad y a quien debo la idea de convertir estas exposiciones en la presente publicación de investigación.

Muchísimas gracias.

activities about this book deals with and the publication itself, would have been impossible. And thirdly, but not least, I want to express my sincere thanks to the current coordinator of the CAAC, José Ramón Alcalá, for his great lesson during all these years, as well as for his immense confidence, intelligence, support and freedom that has always given to me for conducting any proposal or activity and to whom I owe the idea of turning these exhibitions into this research publication.

Thank you very much.

Sobre esta edición || About this edition

José Ramón Alcalá

En 2002, el Museo Internacional de Electrografía tuvo que abandonar la que había sido, desde su inauguración en mayo de 1990, su espléndida sede del Convento de las Carmelitas en la parte antigua de la ciudad de Cuenca. De forma precipitada y provisional, se almacenaron los fondos patrimoniales de sus colecciones permanentes en unos almacenes en el campus universitario de la UCLM. Los talleres y laboratorios de producción quedaron reducidos a un pequeño taller donde se consiguió mantener en activo su programa de becas y residencias para la experimentación y desarrollo de proyectos de Arte y Nuevos Medios. En 2012, y debido a la severa crisis económica que azotaba ya España desde 2008, y que fue especialmente dramática en la Comunidad de Castilla-La Mancha y consecuentemente en su universidad regional, el MIDE, que para entonces había ampliado su denominación a MIDECIANT (añadiendo Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnología -haciendo justicia a sus objetivos y funciones-), tuvo que paralizar también la producción, trasladando los equipamientos de sus talleres y laboratorios a la Facultad de Bellas Artes, en cuyo edificio había estado ubicado desde su desalojo del Convento Carmelita.

In 2002, the International Museum of Electrographic Artworks (MIDE) had to abandon the place where it had been, since its inauguration in May of 1990, the splendid headquarters of the Carmelite Convent in the old part of the city of Cuenca. Hastily and provisionally, endowments from its permanent collection were stored in a warehouse in the campus of the University of Castilla-La Mancha. Workshops and production labs were reduced to a small workshop where it managed to keep active scholarships and residency programs for experimentation and development of projects for Art and New Media. In 2012, due to the severe economic crisis which has been hitting Spain since 2008, and being particularly dramatic in Castilla-La Mancha Community and consequently in its regional university, MIDE, which at that time had expanded its name to MIDECIANT (adding Innovation Center for Art and New Technology -doing justice to their objectives, and functions-), had to stop production, moving the equipment of its workshops and laboratories to the Faculty of Fine Arts, where had been located since its eviction from the Carmelite Convent.

Sin un mínimo espacio expositivo propio donde poder mostrar sus fondos y colecciones, y sin talleres de producción, el MIDECIANT pasó desde entonces a ser sólo un centro de documentación del Museo Internacional de Electrografía que trataba de mantener en orden y en condiciones de accesibilidad para investigadores y curiosos los fondos patrimoniales de sus colecciones almacenadas.

Similares penurias estaban pasando al mismo tiempo que el MIDECIANT los demás centros, archivos y colecciones que otros profesores-investigadores de la Facultad de Bellas Artes habían estado gestionando desde comienzos de los años 90. La idea de agruparlos a todos ellos bajo una denominación común y reunir su amplia oferta a la comunidad universitaria, artística y cultural, bajo el nombre de Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo (CAAC) de Cuenca, permite, desde ese momento, a finales de 2012, renovar sus programas y actividades de investigación y conseguir algunos fondos, mediante la participación en concursos competitivos de proyectos nacionales, regionales e internacionales. La conexión de esta nueva oferta reunida de las CAAC con los programas de docentes (sobre todo en los niveles de posgrado y Máster) de la Facultad de Bellas Artes y de las Facultades de Historia y Humanidades de la UCLM,

Without a minimum own exhibition space to show its funds and collections, and no production workshops, the MIDECIANT happened since then to be just a documentation center of the Museum trying to keep order and accessibility to researchers and curious endowments of its stored collections.

Similar shortages to MIDECIANT were happening at the same time to the others centers, archives and collections that other teacher-researchers from the Faculty of Fine Arts of Cuenca had been managing since the early 90s. The idea of grouping them all under a common name and gather their wide range to the university, arts and cultural community, under the name of Collections and Archives of Contemporary Art (CAAC) of Cuenca permits, since that time, in late 2012, renewing its programs and research activities and get some funds through participation in competitive contests of national, regional and international research projects. Connecting this new supply of CAAC by meeting with Fine Arts Faculty programs (especially postgraduate levels and Master), and the UCLM Faculty of History and Humanities programs, re-

relanza el proyecto museográfico, incorporando a jóvenes investigadores en formación y becarios de estos centros, los cuales van a comenzar a proponer nuevas e inéditas miradas y estudios teórico-críticos en torno a los contenidos de las colecciones y archivos de las CAAC de Cuenca.

Como una de las primeras consecuencias de esta nueva situación, surge la producción de la exposición “*Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art*”, contenida en este libro, que, con motivo de la celebración del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, celebrado el 27 de octubre de 2014 bajo el eslogan: *Archivos en riesgo. Mucho más por hacer*, ideó, diseñó y ejecutó materialmente en apenas dos semanas, Beatriz Escribano Belmar, una joven investigadora de la UCLM, becada por el Patronato Universitario de la UCLM para ese fin, Becaria de Excelencia de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha durante su Licenciatura en Bellas Artes en la Facultad de Cuenca, quien, tras su paso por el Máster de Artes Visuales y Multimedia de la Universidad Politécnica de Valencia, regresó a Cuenca para matricular su Tesis Doctoral en el Departamento de Arte de la UCLM sobre la revisión teórico-crítica de los procesos de la electrografía artística histórica a partir del

launches the museum project, incorporating training young researchers and trainees of these centers, who are going to start to propose new and unpublished theoretical perspectives and critical studies about the contents of the collections and archives of the CAAC of Cuenca.

As one of the first consequences of this new situation, it is the production of the exhibition “*Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art*”, on the occasion of UNESCO World Day for Audiovisual Heritage, held on October 27th of 2014 under the slogan: *Archives at risk. Much more to do*, which was devised, designed and implemented materially in just two weeks by Beatriz Escribano Belmar, a young researcher of the UCLM, with a scholarship by the Foundation of the UCLM for that purpose, Fellow of Excellence of the Council of Castilla-La Mancha Community during her Bachelor in Fine Arts in the Faculty of Cuenca, who, after passing through the Master in Visual and Media Arts at the Polytechnic University of Valencia, returned to Cuenca to register her Doctoral Thesis in the Department of Art of the UCLM focused on theoretical and critical review of the processes of historical artistic electrography from the study of the permanent funds

estudio de los fondos permanentes del MIDECIANT, en relación con el Media Art.

Se trata de una pequeña pero brillante compilación desarrollada a partir de conceptos paradigmáticos en torno a las aportaciones de las tecnologías mediáticas aplicadas en sus producciones por artistas pioneros de diversos países. Para ello, la comisaria tuvo que revolver los fondos de los armarios, estantes y cajones del MIDECIANT, localizando piezas audiovisuales históricas que, además, tenían la particularidad que suponían el registro de las acciones que estos artistas desarrollaron en su momento para establecer los procesos generativos de las obras que el museo posee en sus colecciones de arte electrográfico.

Durante los cinco días en los que la muestra estuvo abierta al público, las clases de los últimos cursos del Grado y del Máster de Investigación de Bellas Artes se trasladaron a la sala de exposiciones. Todo el material audiovisual que constituye la memoria de la exposición, su concepción y proceso de montaje, recopilado durante esos cinco días, genera una rica base de datos que va a permitir a la comisaria y a su joven equipo de trabajo a divulgarla de forma innovadora a través del espacio electrónico de la comunicación y de las redes online.

of the MIDECIANT regarding Media Art.

It is a small but brilliant compilation developed from paradigmatic concepts around the contributions of media technologies applied in its productions by pioneering artists from different countries. To do so, the curator had to scramble funds cabinets, shelves and drawers of MIDECIANT, locating historical audiovisual pieces which also had the distinction that involved the register of the actions these artists developed in due course to establish the generative processes of the artworks that the museum has in its collection of electrographic art.

During those five days, in which the exhibition was opened to the public, students from the lessons in the final year of the degree and from the Master in Research of the Fine Arts Faculty were moved into the showroom. All audiovisual materials constituting the memory of the exhibition, the design and assembly process, gathered during those five days, generate a rich database that will enable the curator and the young team to disclose innovatively through the electronic space of communication and online networks.

Esta forma ágil, rápida y resuelta con pocos medios/presupuesto, pero con mucho ruido mediático, de organizar pequeños eventos a partir de ideas muy imaginativas procedentes de comisarios emergentes, es la manera que emplean actualmente los museos y centros más interesantes de arte contemporáneo de todo el mundo y, en nuestro caso particular, confiamos que pueda marcar un cambio de tendencia entre los centros que constituyen las actuales CAAC de Cuenca, y así poder volver a dinamizarlos...Esta exposición, a la que siguió *“Confluencias. Siete variaciones sobre el comisariado del Media Art histórico”*, coordinada también por Beatriz Escribano, son las primeras de otras muchas que, sin duda, surgirán a continuación, y que convierten al nuevo MIDE y a las CAAC, en una especie de laboratorio de pruebas...

Resulta evidente, pero no por obvio deja de ser necesario explicitarlo, que todas estas exposiciones y actividades, que todas estas, de nuevo en el MIDECIANT, innovadoras ideas y propuestas, que toda esta fértil productividad y agilidad en su gestión, ha sido posible gracias a la dedicación absoluta, a la pasión y entrega sin límite de todos los miembros del equipo actual por el renaciente proyecto del centro, que se inicia en los albores de una nueva época que viene marcada

This agile, swift and decisive exhibition with few resources and budget, but with mass media noise, of organizing small events from imaginative ideas by emerging curators is the way which currently employ the most interesting museums and contemporary art centers worldwide and in our particular case, we are confident that it can mark a turnaround among the centers in the current CAAC of Cuenca, so it can make them more dynamic... This exhibition, followed by *“Confluences. Seven variations on curating historical Media Art”* also coordinated by Beatriz Escribano, are the first of many others that undoubtedly will arise, and which turn the new MIDE and the CAAC, into a checking and testing laboratory...

It is evident, but not so obvious not to explicit it, that all these exhibitions and activities, all these, again in the MIDECIANT, innovative ideas and proposals, that all this fertile productivity and agility in its management, have been possible thanks to the passion and dedication without limit of all the members of the current team by the renascent project of the center, which begins at the dawn of a new era that is historically

históricamente por la celebración de sus 25 años de existencia y de su integración en el supraproyecto de las CAAC de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y sus consiguientes proyectos de investigación de Excelencia actualmente en desarrollo. Un equipazo de gente muy joven, llena de talento, capacidades y pasión, compuesto por los becarios de investigación nacionales, regionales y locales Cristina Peña, Fernando Collantes, Vanessa Sánchez, Javier Gamero, Virginia Paniagua y la propia Beatriz Escribano, por los investigadores contratados Silvia Verdú, Héctor Morejón, Sara Ruiz de Diego, así como por los becarios de colaboración de la UCLM Samir A. Delgado, Gloria Martínez y Caín Cencerrado, y cómo no, también por la secretaria-administrativa del centro Adoración Saiz, los cuales merecen que sus nombres aparezcan en esta publicación de investigación, pues sin ellos no hubiera podido llegar a ser una realidad palpable y cuantificable.

Es pues un momento para el regreso a la ilusión, a la puesta en funcionamiento nuevamente de la pasión y del incansable tesón con los que hemos querido funcionar a lo largo de estos 25 años de existencia del MIDE y también en los centros asociados a las CAAC de Cuenca. Un motivo pues para la celebración del abandono del desencanto.

marked by the celebration of its 25 years of existence and its integration into the supra-CAAC project of the Faculty of Fine arts in Cuenca and the research projects currently developing. A great team of very young people, full of talent, skills and passion, composed by national, regional and local research fellows: Cristina Peña, Fernando Collantes, Vanessa Sánchez, Javier Gamero, Virginia Paniagua and Beatriz Escribano herself, by contracted researchers Silvia Verdú, Héctor Morejón, Sara Ruiz de Diego, as well as collaboration scholarship holders of the UCLM: Samir A. Delgado, Gloria Martínez and Caín Cencerrado, and of course, also by the secretary-management of the center Adoración Saiz; who deserve to have their names on this research publication, because without them it could not become a tangible measurable reality.

This is a moment to return to the illusion and hope, commissioning again the passion and relentless tenacity with which we have wanted to run these 25 years of existence of the MIDE and also associated centers to CAAC of Cuenca. This is a good reason to celebrate the desertion of disenchantment.

Procesos: El Artista y la Máquina.
El audiovisual como registro y memoria
en el Media Art ||

Processes: The Artist and the Machine.
The audiovisual as register and memory
in Media Art

Beatriz Escribano

Hoy en día, las metodologías historiográficas relacionadas con el Media Art tienen como principal objetivo realizar *Arqueología de los Medios*, siendo ésta el modo de mirar, la visión del mundo, y rechaza, como metodología, las génesis lineales. Se utiliza para revalorar los procesos marginados en la Historia Oficial por el uso de una historiografía lineal y arcaica que no se fundamenta en el arte nuevo, sino en el clásico. El arte, como el modo de ver el mundo, ha evolucionado, por lo que la metodología que explique la Historia del Arte, debe avanzar. Por ello, este modo supone desplazarse mentalmente y rastrear el pasado de los nuevos medios, no genealógicamente, sino pensando con la mentalidad del momento, iluminando aquellas quebraduras que nos ayudan a ver lo nuevo en el pasado, pues “[...] *al centrarse en el arte reciente teniendo como fondo el contexto de los acontecimientos históricos, es posible analizar mejor cuáles aspectos son nuevos y cuáles son heredados en el media art*”¹.

Currently, the historiographical methodologies related to Media Art are aimed to do *Media Archaeology*, being this one the way of looking, the view of the world and it rejects, as methodology, linear genesis. It is used to reassess excluded processes in the Official Art History by the use of a linear and archaic historiography that is not based on new art, but in the classical ones. Art, like the way of seeing the world, has changed so the methodology that explains the History of Art, should advance. Therefore, this method involves the mental displacement and to track the past of new media, not genealogically, but thinking with the mentality of the time, lighting up those breakage that help us to see what’s new in the past, because “[...] *“Beyond that: by focusing on recent art against the backdrop of historic developments, it is possible to better analyse which aspects are new and which aspects inherited in media art”*”¹.

1. “Beyond that: by focusing on recent art against the backdrop of historic developments, it is possible to better analyse which aspects are new and which aspects inherited in media art”. GRAU, Olivier (ed.): *Media Art Histories*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts / London, England. 2007. p.8.

1. GRAU, Olivier (ed.): *Media Art Histories*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts / London, England. 2007. p.8.

Siguiendo esta metodología, es necesario realizar “arqueología” de algunas propuestas artísticas que han sido descuidadas por la teoría, estética e historia oficial del arte y que, en realidad, presumen algunos de los cambios de paradigma que pueden observarse en el arte digital, y de modo general en el Media Art 2. *“El objetivo es abrir la historia del arte para incluir formas de arte realizado con los media de las últimas décadas y las formas de arte contemporáneo. Además de fotografía, cine, video y pequeña historia de los media de los años 60 hasta los 80, los artista de los media están utilizando amplias áreas digitales (incluyendo net art, arte interactivo, generativo, y telemático)”* 3.

Como es razonable, a lo largo de la historia, el descubrimiento de nuevas herramientas siempre ha obligado al hombre a reciclarse y a aprender su manejo. Como efecto, se desarrolla una nueva concepción del mundo, de las cosas y se produce un cambio cultural, social, político y económico que afecta en la formación de nuevas

Following this methodology, it is needed to do “archaeology” of some artistic proposals that have been forgotten by theory, aesthetics and official art history and, in fact, presumes some of the paradigm changes that can be observed in digital art, and generally in Media Art 2. *“The goal is to open up art history to include media art from recent decades and contemporary art forms. Besides photography, film, video, and little known media art history of the 1960s to the ‘80s, today media artists are active a wide range of digital areas (including net art, interactive, genetic, and telematic art)”* 3.

Reasonably, throughout history, the discovery of new tools has always forced man to retrain and learn their management. As a result, a new conception of the world, of things and a cultural, social, political and economic change that affects the formation of new artistic currents occurs

2. Utilizaremos la denominación anglosajona Media Art durante todo el texto ya que como término, engloba de manera más adecuada el concepto al que se refiere, pues su traducción al castellano <arte de los medios> puede conducir a equívocos.

3. “The goal is to open up art history to include media art from recent decades and contemporary art forms. Besides photography, film, video, and little known media art history of the 1960s to the 80s, today media artists are active a wide range of digital areas (including net art, interactive, genetic, and telematic art)”. GRAU, Olivier (ed.): Media Art Histories. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts / London, England. 2007.p.1.

2. Media Art is a general term for the art forms that are produced, modified and transmitted through digital technologies or, in a broader sense, they make use of the ‘new’ and emerging technologies that originate from a scientific, military or industrial context.

3. GRAU, Olivier (ed.): Media Art Histories. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts / London, England. 2007.p.1.

corrientes artísticas ya que “[...] *toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo, del darse del ser como espíritu, como constelación o sistema de las partes.[...]. Cada forma artística pertenece -por tanto- a un mundo, a un momento tensional del espíritu. Puede entonces darse una coexistencia de varias formas artísticas que expresen adecuadamente un mundo[...]*”⁴.

Bajo estas premisas, los años sesenta son conocidos sobre todo por el cambio que se produce bajo la denominada Posmodernidad como una nueva etapa en la que los rasgos principales van a ser el desencanto tanto en la política y la ciencia, como en la religión. Es un momento en el que todo es cuestionado, incluido la idea de verdad, considerando que todo cuanto conocemos o sabemos está básicamente determinado por la cultura en que vivimos y por tanto, no es absoluta. En cambio, el consumo y los medios masivos de comunicación comienzan a ser factores fundamentales en la sociedad, y ello enardece la tendencia a lo inmediato, al presente, al aquí y ahora.

Como consecuencia, coincidiendo en la década de los sesenta, hacen su aparición tres tecnologías

as “[...] *any artistic form born irreversibly linked to a development of the technical, an epochal state of the world, of awareness of being as spirit, as a constellation or system parts. [...]. Every artistic form belongs - this way- to a world, to a tensional time of spirit. It can then get a coexistence of different art forms that adequately express a world [...]*”⁴.

Under these assumptions, the sixties are mainly known by the change that occurs in the recognised Postmodernism as a new stage in which the main features are going to be: the disenchantment both in politics and science, and religion. It is a moment in which everything is questioned, including the idea of truth, bearing in mind that all we know is essentially determined by the culture in which we live and hence is not absolute. In contrast, consumption and mass media begin to be basic factors in society, and this feeds the tendency to the immediate, the present and the here and now.

As a consequence, in the sixties, three automatic technologies of reproduction and generation

4. BREA, José Luis: Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas). p.2. [Fecha de última consulta: 14 de Septiembre de 2015]. Disponible en: <http://aleph-arts.org>

4. BREA, José Luis: Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas). p.2. [Date of last accessed: 14th of September of 2015]. Available on: <http://aleph-arts.org>

automáticas de reproducción y generación de la imagen que van a revolucionar totalmente el contexto social y artístico, y sentar las bases de las prácticas artísticas que actualmente conocemos bajo la denominación de Media Art.

La primera en aparecer es la Xerox 914, una máquina fotocopiadora que tiene sus raíces en dos métodos o procedimientos fundamentales surgidos antes de la II Guerra Mundial. Por un lado, se basa en el “Diffusion-Transfer-Reversal” o “DTR” creado por la química Edith Weyde de la compañía Agfa que era el proceso básico que permitió la fotografía instantánea de Polaroid. Y, por otro lado, en el procedimiento electrofotográfico indirecto de reproducción descubierto el 22 de Octubre de 1938 por Chester F. Carlson, quién buscaba acelerar el proceso de copiado de documentos administrativos, y cuya primera copia fue un texto donde podía leerse la fecha y el lugar del descubrimiento: “10/22/38 Astoria”. Este último procedimiento que utilizaba cargas electrostáticas y tóner seco en lugar de otros productos químicos líquidos, fue desarrollado por la compañía fotográfica Haloid que posteriormente pasó a denominarse Xerox (cuyo nombre proviene de la propia técnica de copiado en seco denominada *xerografía*). Sin embargo, sobre todo

of the image made their appearance and were going to completely revolutionize the artistic and social context, and created the foundations of artistic practices that we know under the name of Media Art.

The first to appear is the Xerox 914, a copier machine that has its roots into two fundamental methods or procedures that emerged before the Second World War. On the one hand, it is based on “Diffusion-Transfer-Reversal” or “DTR” created by the chemical Edith Weyde of the Agfa’s company that was the basic process that allowed Polaroid instant photography. And on the other hand, on the indirect electrophotographic reproduction process discovered on October 22, 1938 by Chester F. Carlson, who was looking for the acceleration of the process of copying administrative documents, and whose first copy was a text where it could be read the date and place of the discovery: “10/22/38 Astoria”. This second procedure that used electrostatic charges and dry toner instead of liquid chemicals, was developed by the Haloid Photographic Company later became known as Xerox (whose name comes from the technique itself of dry copying called *xerography*). However, particularly in Europe,

en Europa, se cree que existió un descubrimiento anterior que probablemente sea el origen del proceso de Chester F. Carlson y que fue registrado por el belga Marcel Demeulenaere el 11 de Junio de 1932 como “procédé de photographie sans développement”, el cuál no buscaba una forma rápida de copiar documentos administrativos, sino de realizar fotografías.

A esta revolucionaria innovación, le acompañan respectivamente el Personal Computer IBM System/360 en 1964; y la cámara Portapak de video Sony D-2400 en 1967. Las tres tecnologías, que llegaran al mercado con un fin doméstico, despertaron gran interés artístico e incluso dieron lugar a creaciones artísticas interdisciplinarias. Pese a ello, sólo el video tiene dentro de la historia del arte un movimiento artístico respetado y valorado como es el Video Arte desarrollándose, por un lado, como corriente video-artística dedicada a la creación audiovisual experimental, y por otro lado, como una corriente donde el audiovisual fue utilizado como medio auxiliar para registrar el proceso creativo de la obra, así como otras manifestaciones artísticas efímeras como el *happening* o la *performance*. Asimismo, pese a que el ordenador no tiene un movimiento como tal que sea reconocido oficialmente, es cierto que casi todas las tendencias actuales dentro del Media Art hacen uso de éste.

it is believed that there was an earlier discovery which is probably the start point of the process of Chester F. Carlson and was registered by the Belgian Marcel Demeulenaere on June 11, 1932 as “procédé de photographie sans développement”, who was not looking for a quick way to copy administrative documents, but to take pictures.

This innovation was accompanied on the market by the Personal Computer IBM System / 360 in 1964; and the video camera Portapak of Sony D-2400 in 1967. All three technologies, which reached the market with a domestic purpose, attracted great artistic interest and even gave rise to interdisciplinary artistic creations. Nevertheless, only video has within the history of art a respected and valued artistic movement as is Video Art, developed, on the one hand, as a video-artistic stream dedicated to the experimental audiovisual creation, and on the other hand, as a stream in which the visual was used as an auxiliary means to record the creative process of the work, as well as other ephemeral art forms as *happening* or *performance*. Additionally, even though the computer does not have a movement officially recognized, it is true that almost all the current trends in Media Art make use of it.

Muy al contrario, y pese a las grandes innovaciones producidas, las prácticas artísticas engendradas del uso de las tecnologías eléctricas y posteriormente electrónicas y digitales de [re]producción y transmisión de la imagen (originadas por el uso de la xerografía automática y el telefax) que son especialmente reflejo de las pugnas propuestas por la vanguardia y las reflexiones expuestas por teóricos como Umberto Eco, Marshall McLuhan, Paul Virilio o Jean Baudrillard, entre otros, se hallan, aún hoy, sin la estimación que les concierne por su influencia en la propia fundamentación del arte actual.

El acercamiento del artista a la máquina automática.

Una de las principales teorías de aquel momento, que liga con la tendencia posmoderna por la instantaneidad, es el hecho de que toda la realidad resultante es fruto de la velocidad o dromología (Paul Virilio, *Speed and Politics*. 1977). Son precisamente esas características, la instantaneidad y la velocidad, el motivo por el que muchos artistas mantienen su primer encuentro con una máquina creada con el objetivo comercial de copiar documentos de un modo más ágil, ya que “*En un mundo de café instantáneo, películas instantáneas, y loterías instantáneas, la*

On the contrary, and despite of the great innovations produced, artistic practices engendered by the use of electrical technologies and later electronic and digital ones of [re]production and transmission of image (caused by the use of automatic xerographic copier and fax) which are particularly reflection of the struggles proposed by the avant-garde and the discussions expressed by theorists such as Umberto Eco, Marshall McLuhan, Jean Baudrillard or Paul Virilio, among others, are still found without the value that concerns them for the influence on the avant-garde and in the own foundation of contemporary art.

Artist's approach to automatic machine.

One of the main theories of that moment which is linked to the postmodern characteristic of the instantaneous is the fact that the consequential reality is the result of speed or dromology (Paul Virilio, *Speed and Politics*. 1977). Are some of these features, the immediacy and speed, what make many artists to maintain their first encounter with a machine created with the commercial purpose of copying documents in a quicker way since “*In a world of instant coffee, instant movies, and instant lotteries, the copier offers instant*

copiadora ofrece creatividad instantánea-dentro de los límites. Algunas de estas limitaciones son inherentes a los propios procesos de copia; otros son el resultado de la aparentemente arbitrariedad de los negocios y decisiones de comercialización de los fabricantes de copiadoras” 5.

Los artistas buscan en la máquina un proceso ágil, lejos de las tradicionales esperas, como fue el caso de la pionera artista Sonia Landy Sheridan, quién a final de los años 60, estaba envuelta con sus estudiantes en la creación de pósters para su distribución durante la convención demócrata y *“Frustrados por el tiempo requerido por la mayoría de los procesos, buscó maneras más rápidas para crear imágenes en serie. Primero quedando intrigada con la fotocopidora Xerox, y después, pasando a la 3M Thermo-Fax, Sheridan llevó su creatividad única a la manipulación de la máquina para producir arte.” 6.*

Acababa de nacer, así, un arte de resultados instantáneos como res-

creativity- within limitations. Some of these limitations are inherent in the copy processes themselves; others are the result of seemingly arbitrary business and marketing decisions by copier manufacturers” 5.

Artists seek an agile process in the machine, far away from traditional waits. That was the case of the pioneer artist Sonia Landy Sheridan, who at the end of the 60s was involved in the creation of posters for its distribution during the democrat convention with her students and *“Frustrated by the time required for most art processes, she sought speedier ways to create serial images. First becoming intrigued with a Xerox photocopier, and then moving on to the 3M Thermo-Fax, Sheridan brought her unique creativity to the manipulation of the machine to produce her art.” 6.*

An art of instant results had been born in reply to a context where

5. “In a world of instant coffee, instant movies, and instant lotteries, the copier offers instant creativity-within limitations. Some of these limitations are inherent in the copy processes themselves; others are the result of seemingly arbitrary business and marketing decisions by copier manufacturers.”. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; DITLEA, Steve: COPYART: The first complete guide to the copy machine. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers. Nueva York. 1978. p.10.

6. “Frustrated by the time required for most art processes, she sought speedier ways to create serial images. First becoming intrigued with a Xerox photocopier, and then moving on to the 3M Thermo-Fax, Sheridan brought her unique creativity to the manipulation of the machine to produce her art.”. The Art of Sonia Landy Sheridan. SHERIDAN, Sonia L.: Art’s Passionate Pilgrim. Hood Museum of Art. EEUU. 2009.

5. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia: COPYART: The first complete guide to the copy machine. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers. Nueva York. 1978. p.10.

6. The Art of Sonia Landy Sheridan. SHERIDAN, Sonia L.: Art’s Passionate Pilgrim. Hood Museum of Art. USA. 2009.

puesta a un contexto donde la noción de tiempo-espacio y su medida, cambian radicalmente: “*Deja tu material hacia abajo y, treinta segundos después, sale acabado. El arte instantáneo ha nacido. Rápido, casi más, que una Polaroid, capaz de ver y evaluar tu trabajo, hacer los ajustes necesarios a la máquina, y luego comenzar de nuevo.*” 7. Por primera vez el artista pulsa un botón y se obtiene una imagen en tiempo real sin necesidad alguna de intermediarios ni procesos de postproducción: “*La acción directa es posible con o en la máquina, sin la necesidad de intermediario: es inmediata, empuje el botón (o casi).*” 8.

Es así como la comúnmente denominada fotocopiadora se transforma en una herramienta renovadora que trabaja en la dirección de algunas de las proclamas teóricas del momento como son la desaturización del objeto artístico, la imagen múltiple, la fragmentación de la realidad, la orientación sobre el proceso creativo o la desmaterialización del objeto.

the notion of time and space and its measure, change radically: “*Lay your material down and, thirty seconds later, it comes out finished. Instant art is born. Quicker, even, than Polaroid you are able to see and evaluate your work, make the necessary adjustments to the machine, and then start again.*” 7. For the first time, the artist pushes a button and an image in real time is obtained without any need for intermediaries or post production processes: “*Direct action is possible with or on the machine, without the need for intermediate: it is immediate, push bottom (or almost).*” 8.

That is how the commonly known as photocopier becomes an innovative tool that works in the direction of the theoretical proclamations of the moment: lost of the aura, multiple image, fragmentation of reality, orientation on the creative process or dematerialisation of the object.

7. “Lay your material down and, thirty seconds later, it comes out finished. Instant art is born. Quicker, even, than Polaroid you are able to see and evaluate your work, make the necessary adjustments to the machine, and then start again”. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; DITLEA, Steve: *Ibidem*, p. 87.

8. “L’action directe est possible avec ou sur la machine, sans besoin d’intermédiaire: elle est immédiate, push bottom (ou presque)”. BRUNET-WEINMANN, Monique: *Le Copy Art: de l’insurrection à l’institution. Esthétique des arts médiatiques*, tome I. P. Presses de l’Université du Québec. Sainte-Foy. 1995, p. 91.

7. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia: *COPYART: The first complete guide to the copy machine*. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers, Nueva York. 1978. p. 87.

8. “L’action directe est possible avec ou sur la machine, sans besoin d’intermédiaire: elle est immédiate, push bottom (ou presque)”. BRUNET-WEINMANN, Monique: *Le Copy Art: de l’insurrection à l’institution. Esthétique des arts médiatiques*, tome I. p. 91.

Research-Creation como metodología creativa.

El uso de la máquina fotocopidora con un fin artístico, desligándola totalmente de su función comercial inicial, originó una serie de procesos artísticos automáticos relacionados con la [re]producción, transmisión e impresión automática de la imagen que forjaron, de modo general, tres usos diferenciados de la máquina. Por un lado, se organizan alrededor de la máquina varios grupos de artistas en diversos países cuyo único fin es la experimentación y la creación con ésta. Por otro lado, se hace un uso aprovechando únicamente el lenguaje artístico característico de ésta máquina, pero cuya obra final entra dentro de los parámetros de otras prácticas como es el diseño editorial o el publicitario. Y finalmente, se distingue un uso únicamente como técnica dentro de otros procesos artísticos como puede ser simplemente la copia en un proceso de *collage*.

Es precisamente el uso experimental y radical que se origina alrededor de la máquina el que da lugar a uno los principales movimientos artísticos surgidos de su utilización y conocidos, sobre todo en América, por el mal denominado *Copy Art*, aunque también ha sido conocido con la denominación *Throw-away Art*, *Instant Art*, *Electrostatic Art*, *Copy Machine Art*, *Electrographic Art*, *Xerox*

Research-Creation as creative methodology.

The use of the copy machine with an artistic purpose, separating it from its original marketing function, generated a series of automatic artistic processes related to the [re]production, transmission and printing of images that forged, in general terms, three different uses of this machine. On the one hand, some groups of artists are organized around the machine whose only goal is the testing and creation with this. On the other hand, it is used taking advantage of the distinctive artistic language of this machine, but whose final work comes within the parameters of other practices such as editorial or publicity design. And finally, it is distinguished a use only as technique within other artistic processes as can be to copy into a *collage* process.

It is precisely this experimental and radical use around the machine that gives rise to one of the main art movements known, especially in America, by the evil called *Copy Art*, although it has also been known with the denomination of *Throw-away Art*, *Instant Art*, *Electrostatic Art*, *Copy Machine Art*, *Electrographic Art*, *Xerox Art*, *Photocopy art* or *Copier art*.

Art, Photocopy Art o Copier Art, sin que ninguna definición haya conseguido expresar todo su potencial innovador y artístico. La mayoría de ellos se basaron en el propio nombre “copiadora” que describe sencillamente el objetivo que trataban de alcanzar los creadores con la máquina, no su verdadero potencial artístico. “*Es arte como producto de artistas, no como producto de la fotocopiadora. En este caso, hay que hacer una puntualización. Puede ser utilizada por cualquiera sin tener una gran preparación técnica, aunque sí tiene que tener la mental, si quiere crear arte*”⁹. Surge así un movimiento artístico que tuvo su aparición principalmente en América en los años 60 pero que consiguió extenderse mundialmente y desarrollarse intensamente hasta principios de los 90, llevando consigo la creación de exposiciones, festivales, bienales, y otros encuentros independientes con el fin de difundir sus creaciones.

However, there is no recognised definition that has managed to express clearly its innovative and artistic potential since most of these definitions were based on the name “copier” itself that simply describes the objective that creators were trying to reach with the machine, not its true artistic potential. “*It is art as a product of artists, not as a product of the photocopier. In this case, we must make a point. It can be used by anyone without technical preparation, although he has to have mental training, if he wants to create art*”⁹. The result was an artistic movement that had its main appearance in the 60s in America, but had managed so far to expand itself internationally and developed deeply until early 90s, taking with it the creation of exhibitions, festivals, biennials, and others independent meetings in order to spread their creations.

9. PASTOR, Jesús. Entrevista en “El Correo Gallego”. Título: “El Dalí cibernético”. Edición Siete. 02-05-1993.

9. PASTOR, Jesús. Interview in “El Correo Gallego”. Title: “El Dalí cibernético”. Seven Edition. 02-05-1993.





II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art celebrada en Valencia en Octubre de 1988.

[II International Biennale of Electrography and Copy Art celebrated in Valencia in October 1988.](#)

Hay que destacar que cuando la máquina fotocopidora automática llega al mercado y despierta la curiosidad de los artistas, se producen, a grandes rasgos, dos situaciones diferentes. En los casos más habituales la máquina, con su función ofimática, es colocada en establecimientos comerciales dedicados a la copia doméstica donde aquel artista con menos posibilidades económicas se ve obligado a crear en un contexto inusual como es el de los famosos *Copy Shop*. Ese *Copy Shop* que puede verse en el cortometraje del cineasta austríaco Virgil Widrich llamado precisamente *Copy Shop* (2001) que obtuvo 35 premios y la nominación al Óscar, por la historia de un empleado de una tienda de reprografía que accidentalmente hace una copia de su mano y esto hace que comience una historia descontrolada de copias de él mismo en la misma realidad. Hay que destacar, además, que el cortometraje se realizó con 18.000 fotogramas rodados en video digital que posteriormente fotocopió, manipuló creando los efectos visuales y volvió a filmar uno a uno con una cámara de 35 mm.

Note that when automatic copier machine reached the market and aroused the curiosity of the artists, were produced, roughly, two different situations. In the most common cases the machine, with its office function, was placed in commercial establishments dedicated to domestic copy where the artist with fewer economic opportunities was forced to create in an unusual context as it was represented in *Copy Shop*. That *Copy Shop* which can be viewed in the short film by Austrian director Virgil Widrich called precisely *Copy Shop* (2001) which won 35 awards and the Academy Award Nomination for the story of a store clerk who accidentally makes a copy of his hand and that makes an uncontrolled story begins with copies of himself in the same reality. It should also be noted that the short film was 18,000 frames shot in digital video which were subsequently photocopied and manipulated creating visual effects and returned to film one by one with a camera of 35 mm.

Fotogramas del cortometraje *Copy Shop* (2001) de Virgil Widrich regalados al MIDE por su director. ►

Frames of the short film *Copy Shop* (2001) by Virgil Widrich gifted to the MIDE by its Director.



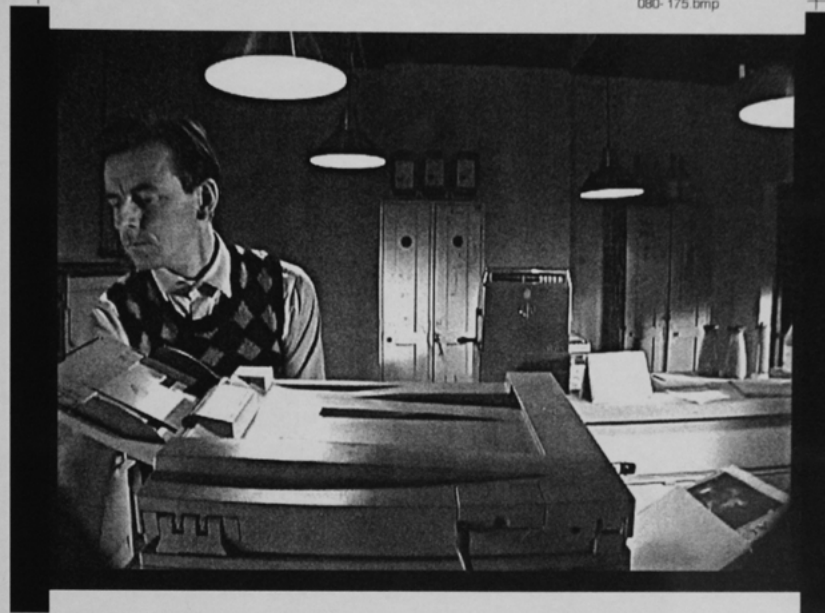
+

COPY SHOP

Originalkaderoriginal frame © 2001 by Virgil Widrich www.widrichfilm.com

+

080-175 bmp



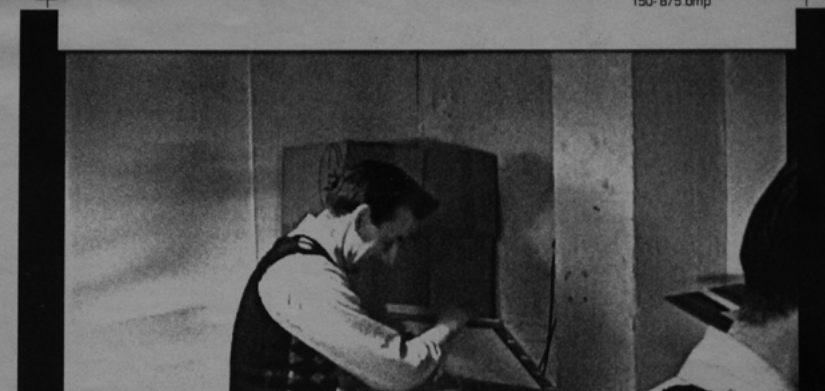
+

COPY SHOP

Originalkaderoriginal frame © 2001 by Virgil Widrich www.widrichfilm.com

+

150-875 bmp



“Arte Instantáneo para todo el mundo. Bienvenido a la era del Arte de la Copia. Ahora cualquier persona tiene el potencial de ser un artista o diseñador con sólo pulsar un botón. Esa máquina fotocopidora de oficina, puedes dar por sentado que pasa a ser nada menos que una herramienta de creación de imágenes al instante. Un sueño del artista durante siglos, es suyo por sólo unos centavos por ejemplar.” ¹⁰. Por otro lado, y en el mejor de los casos, la máquina irrumpe en el propio estudio del artista que no posee ningún conocimiento precedente sobre la máquina, y transforma este espacio en un lab (laboratorio y no taller), y a él mismo en un investigador-experimentador como tributo al modelo de artista en la época digital que valora lo nuevo y lo experimental.

“Instant art for everyone. Welcome to the age of Copy Art. Now anyone has the potential to be an artist or designer at the push of a button. That office-copying machine you may take for granted happens to be no less than an instant image-making tool. A dream of artist for centuries, it’s yours to use for just pennies per copy.” ¹⁰. At best, the machine enters the artist’s own studio who has no previous knowledge about the machine, and transforms this space into a lab (laboratory and not workshop) and converts himself in a researcher-experimenter considering the art of these artists as a tribute to the model of artist in the digital era that appreciates new and experimental values.

10. “Instant art for everyone. Welcome to the age of Copy Art. Now anyone has the potential to be an artist or designer at the push of a button. That office-copying machine you may take for granted happens to be no less than an instant image-making tool. A dream of artist for centuries, it’s yours to use for just pennies per copy”. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; DITLEA, Steve: COPYART: The first complete guide to the copy machine. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers. Nueva York. 1978. p.7.

10. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; FIRPO, Patrick; ALEXANDER, Lester; KATAYANASI, Claudia: COPYART: the first complete guide to the copy machine. Richard Marek Publishers. Nueva York. 1978. p.7.

José Ramón Alcalá y Ricardo Echevarría trabajando en el Medialab del MIDE de Cuenca 1994. Fondos documentales MIDE. CAAC. ►

José Ramón Alcalá and Ricardo Echevarría working at the Medialab of the MIDE in Cuenca. 1994. Documentary archive of MIDE. CAAC.





Artista invitado realizando creaciones en el Taller Canon de Gráfica Electrográfica del MIDE de Cuenca.
1995. Fondos documentales MIDE. CAAC.

Guest artist creating in Canon's workshop of Electrographic Graphical at the MIDE in Cuenca.
1995. Documentary archive of MIDE. CAAC.

Todo ello conllevó un importante cambio en el concepto de proceso artístico, aquel que en el arte tradicional constituyó el camino irremediable hasta un objeto final separando el proceso de cualquier valor artístico. Con la aparición de estas tecnologías el vuelco artístico que se produce en el arte desvirtúa la consideración que el proceso tenía en la creación artística y permite que éste constituya la obra de arte en sí misma, *“La producción se convierte en un subproducto y no en un fin en sí mismo.”* ¹¹. Y, así, el proceso creativo se convierte en una búsqueda experimental a través de la metodología procesual denominada *“research-creation”*; investigación-creación, en la que una forma única de “conocer” o “aprender” la máquina es “hacer”. *“Es evidente que la tecnología permite el desarrollo del proceso de toma de imagen. El paisaje interior y la exposición de la máquina es un ejemplo de una interacción del artista con las herramientas electrónicas para generar y hacer el proceso de la imagen.”* ¹².

One of the significant changes produced by this machine is the concept of artistic process, which in traditional art was the irremediably way to a final object separating the process from any artistic value. With the emergence of these technologies, the artistic overturning which occurs in the art distorts the consideration that the process had had in artistic creation and allows among others that it constitutes the work of art in itself, *“Production becomes a by-product and no an end in itself.”* ¹¹. The creative process becomes an experimental exploration through the procedural methodology called *“research-creation”*, in which a unique way of “knowing” or “learning” the machine is “doing”. *“Clearly the technology permits the unfolding of the image making process. The inner landscape and the machine exhibition is an example of one artist’s interaction with electronic tools to generate and image making process.”* ¹².

11. “Production becomes a by-product and no an end in itself”. SHERIDAN, Sonia L. en SIKKEMA, Brent: *The Inner Landscape and the Machine: A Visual Studies Workshop Traveling Exhibition of the Work of Sonia Landy Sheridan*. Visual Studies Workshop. Rochester, Nueva York. 1974.

12. “Clearly the technology permits the unfolding of the image making process. The inner landscape and the machine exhibition is an example of oneartist’s interaction with electronic tools to generate and image making process”. Ídem.

11-12. SHERIDAN, Sonia L. in Sikkema, Brent: *The Inner Landscape and the Machine: A Visual Studies Workshop Traveling Exhibition of the Work of Sonia Landy Sheridan*. Visual Studies Workshop. Rochester, New York. 1974.



Research-creation es una categoría dentro de las ciencias sociales y las humanidades que habla de los medios contemporáneos así como de los nuevos modos de conocer, de una metodología que implica probar cosas constantemente. Así, el proceso creativo es la metodología de la práctica artística que el propio artista utiliza para conocer el modo de uso de la máquina, sus formas y sus límites, a través de la subversión de las propias normas de la máquina creada con fines ofimáticos –comerciales- y no artísticos. Y posteriormente, para aprender y evaluar, a modo de ensayo y error, prever variables y anticipar acciones, que detonen nuevos caminos a seguir en el proceso artístico. “*La copiadora se comercializa, desde su génesis, en parcelas que nada tienen que ver con el arte. Sus innovaciones constantes se dirigen de forma unidireccional hacia el sector de la oficina [...]. Cuando se utiliza con fines artísticos es desviada de su función originaria, lo que genera un acto de perversión tecnológica.*” 13.

He ahí la cuestión, pues a través de toda la experiencia, tanto técnica como conceptual, que les proporcionaba la experimentación directa sobre la máquina, los propios artistas

Research-creation is a category within the social sciences and humanities that speaks of contemporary media as well as new ways of knowing, a methodology that involves trying things constantly. So the creative process is the methodology of artistic practice that the artist utilizes to know how to use the machine, its forms of use and its limits, through the subversion of the own rules of a machine created with office purposes and non artistic ones. And later, to learn and evaluate, by way of trial and error, predict variables and anticipate actions, to detonate new paths to follow in the artistic research process. “*The copier is commercialized, from its genesis, in plots that have nothing to do with art. Its constant innovations are directed unidirectionally to the office sector [...]. When it is used for artistic purposes is diverted from its original function, which generates an act of technological perversion.*” 13.

That is the question, because through the whole experience, both technical and conceptual, which is provided by direct experimentation on the machine, artists were

13. ALCALÁ, José R y CANALES, Fernando: Copy Art; La fotocopia como soporte expresivo. Editado por la Diputación de Alicante. Col. PAARTE. Alicante. 1986. pp.147-148.

13. ALCALÁ, José R y CANALES, Fernando: Copy Art; La fotocopia como soporte expresivo. Edited by Provincial Council of Alicante. Col. PAARTE. Alicante. 1986. pp.147-148.

podieron construir un ambiente de reflexión teórica que presumía las características de las obras creadas posteriormente con las tecnologías, y que surgirían a partir de los años 90.

“Lo que primero enfrenté dentro de esta colaboración fue comprender el proceso y las herramientas que se iban a utilizar para lograr la imagen, sus ventajas aplicables y limitaciones, su versatilidad y espontaneidad incontrolables. El proceso creativo conduce a la experimentación y eventualmente a la decisión de incorporar fragmentos de mi trabajo, así como una serie de conceptos considerados partes pertinentes de mi propia desfragmentación. El resultado final; con sus tonos gris oscuro y ocre, su aparente gravedad extraña, la leve sensación de aleatoriedad en sus elementos y su fluidez; es un moderno retrato vanitas surrealista [...].” 14.

Algunos de los principales artistas de estas propuestas surgen del centro creado por Sonia Landy Sheridan en el Art Institute de Chicago en 1970, el *Generative Systems*, como un programa de investigación que con las ayudas de la industria, se comprometía a explo-

able to build an environment of theoretical reflection that assumed the characteristics of later works created with technology, and that would arise from the 90s.

“What I first was confronted within this collaboration was to understand the process and tools that were to be used to achieve the image, their applicable advantages and limitations, their versatility and uncontrollable spontaneousness. The creative process lead to experimentation and eventually to the decision of embodying fragments of my work as well as a number of concepts considered relevant parts of my own defragmentation. The final result; with its dark-gray and ochre tones, its apparent odd gravity, the slight feeling of randomness in its elements and its fluidity; it is a modern surrealistic vanitas portrait [...].” 14.

Some of the leading artists of these proposals arise from the centre created by Sonia Landy Sheridan at the Art Institute of Chicago in 1970, called *Generative Systems* as a research program, which with the support of the industry, undertook to explore

14. “What I first was confronted within this collaboration was to understand the process and tools that were to be used to achieve the image, their applicable advantages and limitations, their versatility and uncontrollable spontaneousness. The creative process lead to experimentation and eventually to the decision of embodying fragments of my work as well as a number of concepts considered relevant parts of my own defragmentation. The final result; with its dark-gray and ochre tones, its apparent odd gravity, the slight feeling of randomness in its elements and its fluidity; it is a modern surrealistic vanitas portrait [...].”: Daniel J.van Wageningen en el catálogo: Karavanserai. Lieve Prins & Artist friends.2012. p.24.

14. Daniel J.van Wageningen in the catalog: Karavanserai. Lieve Prins & Artist friends.2012. p.24.

rar el potencial artístico de la máquina. Es en ese mismo departamento donde puede verse la importancia que adquirió el proceso creativo que fue evolucionando con el desarrollo de la tecnología analógica a la digital. Éste transformó el propio proceso creativo como modo de reflexión y desligó la máquina de su función inicial para convertirla en una máquina capaz de generar originales. Es por eso mismo que el nombre de ese departamento pasó a denominarse *Generative Systems*, gracias a Ian Robertson, entonces director de publicaciones en la School of Art, a través de una sesión de pregunta-respuesta: “Ian: “¿Qué tienes?”. Sonia: “Unos sistemas”. Ian: “¿Qué tipo de sistemas?”. Sonia: “Bien, nosotros generamos ideas e imágenes”. Ian: “Entonces eres unos *Sistemas Generativos*” 15.

Ellos mismos admitían que: “[...] *De hecho, nosotros inventamos el nombre para satisfacer nuestra necesidad de describir una zona que, en el trato con la tecnología contemporánea, haría hincapié en el proceso generativo de la creación y en su naturaleza revolucionaria.*” 16.

the artistic power of the machine. It is thanks to this department, where it can be seen precisely the importance acquired by the creative process that evolved with the development from analog to digital machine. This transformed the own creative process as a way of reflection and disconnected the initial function of the machine to become a machine capable of generating originals. That is why the name of that department became called *Generative Systems*, a name which came thanks to Ian Robertson, then director of publications at the School of Art, through a question-answer session: “Ian: “What do you have?”. Sonia: “A systems”. Ian: “What kind of systems?”. Sonia: “Well, we generate ideas and images”. Ian: “Then you are a *Generative Systems*” 15.

They themselves admitted that: “[...] *In fact, we invented the name to satisfy our need to describe an area which, while dealing with contemporary technology, would emphasize the generative process of creation and its evolutionary nature.*” 16.

15. “Ian: “What do you have?”, Sonia: “A systems”. Ian: “What kind of systems?” Sonia: “Well, we generate ideas and images”. Ian: “Then you are a *Generative Systems*”. SHERIDAN, Sonia L.: *Generative systems versus Copy Art: A clarification of terms and ideas*. Leonardo, Vol. 16. No 2. Pp.103-108. 1983. Gran Bretaña. p.108.

16. “In fact, we invented the name to satisfy our need to describe an area which, while dealing with contemporary technology, would emphasize the generative process of creation and its evolutionary nature” SHERIDAN, Sonia L. *Ibidem*. p.103.

15. SHERIDAN, Sonia Landy: *Generative systems versus Copy Art: A clarification of terms and ideas*. Leonardo, Vol. 16. No 2. Pp.103-108. 1983. Gran Bretaña. p.108.

16. SHERIDAN, Sonia Landy: *Ibidem*. p.103.



Generative Systems. 1973, Fundación Daniel Langlois por las Artes, Ciencia y Tecnología. Fondos Sonia Landy Sheridan. Cortesía de Fundación Daniel Langlois.

Generative Systems. 1973. 1 slide:col.; 35mm. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Sonia Landy Sheridan fonds. Courtesy of The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology.

El audiovisual como registro y memoria en el Media Art.

Este cambio en el proceso, que deja de ser una búsqueda indiscutible hacia un objeto final como obra de arte y se convierte en una investigación-creación orientada hacia la importancia del proceso, es lo que está reflejado en la exposición “*Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art*”. Una exposición comisariada por Beatriz Escribano con motivo del Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, declarado por la UNESCO el día 27 de Octubre de 2007, quedando así establecido como un acontecimiento anual de encuentro de los archivos audiovisuales de todo el mundo, con el fin de reconocer el valor de esta documentación para la Historia. El encuentro de 2014 se presentaba con el eslogan: *Archivos en riesgo. Mucho más por hacer*, y por vez primera, se sumaba a esta conmemoración las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca (CAAC), particularmente las colecciones patrimoniales y los archivos audiovisuales del Museo Internacional de Electrografía (MIDE) de Cuenca. Un hito en la museografía del arte y las nuevas tecnologías creado en 1990 como lab-museo que posee obras tangibles e intangibles creadas con las primeras máquinas fotocopadoras, el fax o el ordenador; y que

The audiovisual as register and memory in Media Art.

This change in the process, which is no longer an undeniable search towards a final object as a work of art, it is what could be reflected in the exhibition “*Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.*”. An exhibition curated by Beatriz Escribano on the occasion of the World Day for Audiovisual Heritage declared by the UNESCO on October 27, 2007, thus being established as an annual event encounter of audiovisual archives around the world, in order to recognize the value of this documentation for History. The meeting of 2014 was presented with the slogan: *Archives at risk. Much more to do*, and for the first time, it was added to this commemoration the Collections and Archives of Contemporary Art in Cuenca (CAAC), particularly, the heritage collections and audiovisual archives of the media library of the International Museum of Electrographic Artworks (MIDE) of Cuenca. A milestone in the museography of art and new technologies created in 1990 as a lab-museum and that has tangible and intangible works created with the first copy machines, fax, or computer; and it offers

ofrece una visión única de las iniciativas más radicales y alternativas de las vanguardias experimentales de la segunda mitad del S.XX y principios del XXI.

Para la celebración de una fecha como ésta, el MIDE propuso una muestra donde pudieran verse algunos ejemplos de sus desconocidos y relevantes archivos documentales. En concreto, se seleccionaron una serie de audiovisuales pertenecientes a su archivo histórico que actuaban como memoria del proceso artístico de algunas de las más importantes obras que posee este museo universitario y que se exhibían también. Memoria procesual que, como fenómeno del presente, es una puesta en escena de un evento que tiene sus raíces en el pasado y que muestra un proceso creativo donde destaca la incorporación de la máquina automática de [re]producción y transmisión instantánea de la imagen en el lab del artista, convirtiendo a este en investigador-experimentador de este nuevo medio.

a unique insight into the most radical initiatives, alternative and experimental avant-garde of the second half of the twentieth century and early twenty-first.

In this case, for the celebration of a date of that kind, MIDE proposed an exhibition where it could be seen some examples of its unknown and relevant documentary records. In particular, a series of audiovisual belonging to its historical archive were selected acting as memory of the artistic process of some of the most important artworks that has this university museum and that were also exhibited. Procedural memory that, as a present phenomenon, is a staging of an event that has its roots in the past and shows a creative process where highlights the incorporation in artist's lab of the automatic machine of [re]production and instantaneous transmission of the image, making him a researcher-experimenter of this new medium.



Exposición: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art.

Exhibition: Processes: The Artista and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.





Exposición: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art. Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Del 27 al 31 de Octubre de 2014.

Exhibition: Processes: The Artista and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art. Faculty of Fine Arts of Cuenca. From the 27th to the 31st of October of 2014.

Después de mucho tiempo reclusos en los archivos del MIDE, la muestra revelaba al público la nueva iconografía radical de estas obras sin original definido, de económica producción y sobre soportes frágiles y vulnerables, y que por ello mismo, fue escasa –o prácticamente nula– su difusión dentro el circuito Oficial del Arte. Sin embargo, haciendo la necesaria *arqueología* y revisándolas desde la perspectiva que nos regala el presente, ofrecen nuevas claves conceptuales, no sólo para otorgarles el valor que merecen, sino para poder entenderlas como la base que son del arte de las nuevas tecnologías actual.

Estos documentos audiovisuales que por primera vez se presentaban al público con esta exposición, son la fuente primaria de conocimiento de estas propuestas artísticas experimentales, con su dimensión temporal y mnemónica, lo que nos permite reflexionar sobre este concepto de proceso expuesto que revolucionó la creación sobre todo en los años 70 y 80, y que estuvieron fuertemente implementados en el *Process Art* surgido en los años 60. Es ese *research-creation* como metodología creativa, lo que puede observarse en estas piezas audiovisuales que acompañan a las piezas tangibles e históricas del MIDE, marcadas por el biorritmo de trabajo de la máquina y por el ensayo-error como proceso de cambio que sufre la obra y el propio artista.

These experimental processes as could be seen, led to a new iconography in their discourses, more radical, with works without a defined original, economic production and created on fragile and vulnerable supports, and therefore its dissemination was limited within the official circuit of Art. But doing the necessary *archaeology* and reviewing them from the perspective that gives us the present, they offer new conceptual keys, not only to give them the value they deserve, but also to understand them, as they were the base of the art of current technologies.

These audiovisual documents which were presented to the public for the first time, are the primary source of knowledge of these experimental artistic proposals, with their temporal and mnemonic dimension, which allows us to reflect on the concept of exposed process that revolutionized the creation with the entry of the automatic machine, especially in the 70s and 80s, and they were heavily implemented in the *Process Art* emerged in the 60s. Is that *research-creation* as creative methodology what can be observed in these audiovisual pieces accompanying the tangible and historical pieces of the MIDE, marked by the biorhythm work of the machine and by trial and error as a process of change which is experienced by the artwork and the artist himself.

Desarrolladas bajo el apuntado movimiento artístico Copy Art, de modo general, no buscaban expresar un discurso concreto, sino experimentar a través de un proceso donde tiene mucha importancia la pulsión lúdica del ser humano: el proceso de experimentación e investigación como juego. El artista, huyendo de lo conocido y tradicional *“Siempre tropezará con el juego como cualidad determinada de la acción, que se diferencia de la vida ‘corriente’.”* 17. El impulso lúdico aparece como un dinamismo de las fuerzas instintivas, que permite al sujeto emerger socio-culturalmente, es un impulso que despierta el interés por lo desconocido, *“[...] es la consideración que el proceso productivo, o mejor, el recorrido productivo de estas obras se presenta como un recorrido lúdico. [...], estos autores no dejan de destacar que la producción artística debe permanecer como investigación, una investigación que tiene muchas características del juego, a través del cual toma control de las cosas modificándolas, haciéndolas “más cercanas a sí mismo.”* 18.

Developed under the artistic movement appointed as Copy Art, in general terms, they did not seek to express a specific viewpoint, but to experiment through a process in which the playful instinct of human being is very important: the process of experimentation and research as game. The artist, avoiding what is known and traditional *“Always will stumble with the game as specific quality of action, which differs from ‘ordinary’ life.”* 17. The playful instinct appears like dynamism of instinctive forces, allowing the subject to emerge socially and culturally. It is an impulse that awakens the interest into the unknown. *“[...] is the consideration that the productive process, or better, productive travel of these works is presented as a playful way. [...], these authors stress that artistic production must remain as research, a research that has many features of the game, through which takes control of things modifying them, making them “closer to himself.”* 18.

17. HUIZINGA, Johan: Homo Ludens. Alianza Editorial. (1ª edición: 1954). Madrid. 1972. p.14.

18. “[...]Ed è la considerazione che il processo produttivo, o meglio il percorso produttivo di queste opere si presenta come un percorso ludico. [...] questi autori non mancano di sottolineare come la produzione artistica debba presentarsi come ricerca, una ricerca che ha molte caratteristiche del gioco, attraverso il quale ci si impadronisce delle cose modificandole, rendendole più “vicina a sé”. BARBIERI, Daniele: Al di là del concettuale, dalla tecnica in poi. Presentación de la exposición Digital Copy Image, de Fabio Belletti y Pierluigi Vannonzi. Circolo Culturale News. Modena, Italia. p.198.

17. HUIZINGA, Johan: Homo Ludens. Alianza Editorial. (1ª edition: 1954). Madrid. 1972. p.14.

18. “[...]Ed è la considerazione che il processo produttivo, o meglio il percorso produttivo di queste opere si presenta come un percorso ludico. [...] questi autori non mancano di sottolineare come la produzione artistica debba presentarsi come ricerca, una ricerca che ha molte caratteristiche del gioco, attraverso il quale ci si impadronisce delle cose modificandole, rendendole più “vicina a sé”. BARBIERI, Daniele: Al di là del concettuale, dalla tecnica in poi. Presentation of the exhibition Digital Copy Image, by Fabio Belletti y Pierluigi Vannonzi. Circolo Culturale News. Modena, Italia. p.198.

He ahí la cuestión, pues a través de toda la experiencia, tanto práctica como conceptual, que les proporcionaba la experimentación directa con o sobre la máquina, los propios artistas pudieron construir un ambiente de reflexión teórica que presumía las características de las obras creadas posteriormente con las tecnologías, y que surgirían a partir de los años 90.

Actitudes creativas generadas de la metodología research-creation.

La gran extensión del ámbito de actuación de estos procesos es la razón por la que, al tratar de analizar los hitos creativos producidos por los artistas dentro de este específico campo de creación, se hace notar que existen tantos enfoques y actitudes diferentes adoptadas por estos frente al uso de las tecnologías de la imagen, como objetivos conceptuales y creativos existen. En cambio, sí que se pueden delimitar diversas actitudes creativas surgidas de la creación con esta tecnología y que pudieron verse perfectamente ejemplificados en esta exposición a través de su organización espacial.

En un primer encuentro, el artista se siente atraído por la instantaneidad del proceso con una máquina automática de la que, en la mayor

That is the question, because through the whole experience, both practical and conceptual, which was given to them by direct experience with or on the machine, artists were able to build an environment of theoretical reflection that assumed the characteristics of the works created later with technologies, and that would arise in the 90s.

Creative attitudes generated by the research-creation methodology.

The huge extension of the field of action of these processes is the reason why, trying to analyze the creative milestones produced by artists within this particular area of creation, it is noted that there are as many approaches and different attitudes adopted by those facing the use of the graphic processes and image technologies, as conceptual and creative goals exist. Instead, it can be delimited different creative attitudes that emerged by the creation with this technology and that could be seen perfectly exemplified in this exhibition through its spatial organization.

At the first meeting, the artist is attracted to the instantaneity of the process with an automatic machine about which, in most



Exposición: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art.

Exhibition: Processes: The Artista and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.

parte de los casos, no posee conocimiento pre-adquirido sobre su funcionamiento. Son muchos los que sienten la incipiente necesidad de posar, sobre el cristal de la máquina, cualquier objeto cercano a ellos (lápices, bolígrafos, monedas, telas, etc.) y advertir la cualidad gráfica de un producto que, ante sus propios ojos, desmaterializa el objeto tridimensional, lo interpreta según su lenguaje maquínico y lo materializa codificado en papel de dos dimensiones.

El resultado son imágenes codificadas a través de la gramática de la máquina caracterizada por la texturización del tóner, la escasez de profundidad y la deformación producida por la gravedad al ser una producción horizontal, entre otras. La propia artista Larry Rivers expresaba los resultados de este modo: *“Me encantan los resultados instantáneos que se obtienen con la máquina de copia en color. En el grabado tradicional tomaría días para la devolución de las pruebas, sólo para tener que enviarlos de vuelta para las correcciones de color.”* ¹⁹. En la exposición esta actitud es ejemplificada a través del audiovisual de Paco Rangel & José P. Estepa: *Imágenes Artifi-*

cases, does not have pre-acquired knowledge about its functioning. There are many who feel the emerging need to settle any object near them (pencils, pens, coins, fabrics, etc.) on the glass of the machine and warn the graphic quality of its product which, before his own eyes, dematerializes three-dimensional object, interprets it by machinic language and materializes it on two-dimensional paper.

The results are encoded images throughout the grammar of the machine which is characterized by the texturization of the toner, the shortage of depth and the deformation due to the gravity being a horizontal production, among others. The artist Larry Rivers expressed the results as follows: *“I love the instantaneous results you get with the color copy machine. In traditional printmaking it would take days for the them to return your proofs, only to have to send them back for color corrections.”* ¹⁹. In the exhibition this attitude is exemplified by means of the audiovisual by Paco Rangel & José P. Estepa: *Artificial*

19. “I love the instantaneous results you get with the color copy machine. In traditional printmaking it would take days for the them to return your proofs, only to have to send them back for color corrections” Larry Rivers en FIRPO, Patrick; ALEXANDER, Lester; KATAYANASI, Claudia: COPYART: the first complete guide to the copy machine. Richard Marek Publishers. Nueva York. 1978.

19. Larry Rivers in FIRPO, Patrick; ALEXANDER, Lester; KATAYANASI, Claudia: COPYART: the first complete guide to the copy machine. Richard Marek Publishers. New York. 1978.

ciales (1988), un audiovisual donde se toma como referencia tanto la muestra del proceso de creación de imágenes como el funcionamiento de la mente artística. Según sus propias palabras enunciadas en el folleto de presentación de su obra: “*El proceso de creación de imágenes y el funcionamiento de la mente artística son dos puntos de referencia que retoma la producción ‘Imágenes artificiales’. Así, la imagen se convierte en arte e información a la vez, concibiendo un lenguaje icónico que genere la idea de instantaneidad de los medios. De la fotografía a la fotocopia, de la fotocopia al vídeo. Se crea una espiral de medios de expresión complementarios, una cadena histórica que desemboca en el videograma.*”

Pictures (1988), an audiovisual in which is taken as reference both sample imaging process and the functioning of the artistic mind. In his own words enunciated in the presentation leaflet of his work: “*The process of creating images and the operation of the artistic mind are two benchmarks which takes up the production ‘Artificial Pictures’. Thus, the image becomes art and information as well conceiving an iconic language that generates the idea of instantaneity of the media. From photography to photocopy, from photocopy to video. It is created a spiral of supplementary means of expression, a historic chain leading to the videogram.*”

Exposición: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art. ►

Exhibition: Processes: The Artista and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.

Audiovisual: Imágenes Artificiales. Paco Rangel & José P. Estepa. 1988. 07'07". ►

Audiovisual: Artificial Pictures. Paco Rangel & José P. Estepa. 1988. 07'07".



Una superficie de trabajo que simbolizará en muchos casos la propia mente llena de referencias del artista que puede verse en la creación de la obra que acompaña al video anterior: *Crucifixión* (1984) del mismo Paco Rangel, junto a la pieza *Mutterdusche* del alemán Jürgen Kierspel y la obra *Sin título* de Antti Veltheim. En estas dos últimas los artistas experimentan con la superposición de capas de información a través de los reentintados de diversas imágenes sobre la misma superficie.

A surface of the artwork that often will symbolize the own mind of the artist full of references and which can be seen on the work that accompanies the previous video: *Crucifixion* (1984) by Paco Rangel, next to *Mutterdusche* by German Jürgen Kierspel and the artwork by Antti Veltheim. In these last ones, artists experiment overlapping layers of information through several color images on the same surface.



Crucifixión II. Paco Rangel. 1984

Dimensiones imagen: 550 x 660 mm.
Dimensiones enmarcado: 745 x 870 mm.

Técnica: Collage electrográfico sobre cartulina compuesto por trozos de xerografías monocromáticas impresas mediante tóneres de diversa pigmentación cromática.

5º premio. I Bienal Internacional de Copy Art. Barcelona. 1985. Colección MIDE

Crucifixión II. Paco Rangel. 1984

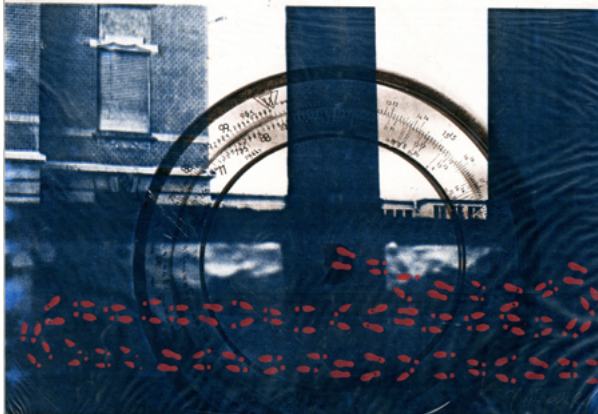
Image dimensions: 550 x 660 mm.
Framed dimensions: 745 x 870 mm.

Technique: Electrographic collage on cardboard composed by pieces of monochrome xerography printed by toners of different colors.

5th prize. I International Biennial of Copy Art. Barcelona. 1985. MIDE Collection



macht immer alles nach; sie s
 immer ab; **copy desk** *n* (Press)
 tionstisch *m*; **copy editor** *n*
 Redakteur(in *f*) *m*; (*publishing als*
tor(in f) m; Manuskriptbearbeiter(
copyist ['kɒpɪst] *n* Kopist(in *f*) *m*.
copyreader ['kɒpɪrɪːdər] *n* (US) se
 editor.
copyright ['kɒprɪraɪt] *n* Copyright
 berrecht *nt.* out of ~ urheber
 recht; Mediurheb





Mutterdusche. Jürgen Kierspel. 1987

Dimensiones imagen: 300 x 630 mm.
Dimensiones enmarcado: 365 x 710 mm.

Técnica: Xerografías sobre papel a base de reentintados monocromáticos mediante tóners de diversa pigmentación cromática.

Seleccionada en la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art. Valencia. 1988.

Colección MIDE

Mutterdusche. Jürgen Kierspel. 1987

Image dimensions: 300 x 630 mm.
Framed dimensions: 365 x 710 mm.

Technique: Xerographies on paper based on monochromatic re-printed using toners of different color.

Selected in the II International Biennial of Electrography and Copy Art. Valencia. 1988.

MIDE Collection





Sin título. Antti Veltheim

Dimensiones imagen: 190 x 230 mm (cada imagen).
Dimensiones enmarcado: 590 x 1135 mm.

Técnica: Xerografías sobre papel a base de reentintados monocromáticos mediante tóners de diversa pigmentación cromática.

Colección MIDE

Untitled. Antti Veltheim

Image dimensions: 190 x 230 mm (every image).
Framed dimensions: 590 x 1135 mm.

Technique: Xerographies on paper based on monochromatic re-printed using toners of different color.

MIDE Collection

El siguiente grupo de obras que puede verse en la exposición, presididas por el video de la artista Lieve Prins, *Horizontal Theatre* (1985), donde se muestra el proceso creativo de la artista a modo de performance sobre la máquina, es la necesidad del artista de experimentar con su propio cuerpo.

Tras la exposición de objetos sobre el cristal de la máquina, surge la curiosidad por el cuerpo, quizás despertada por la aparición de un fragmento corporal que no se esperaba en el resultado de una obra o simplemente por la misma curiosidad que llevó al hombre prehistórico a mancharse las manos y dejar sus huellas en las cavernas.

The following group of artworks than can be seen in the exhibition, led by the video *Horizontal Theatre* (1985) by the artist Lieve Prins in which is shown the creative process of the artist as a performance on the machine, is the artist's need to experiment with his own body.

After the exposition of objects on the glass of the machine, curiosity arises for the body, perhaps awakened by the appearance of a fragment of the body that was not expected in the result of a work or simply the same curiosity that led prehistoric man to stain their hands and leave their footprints in the caverns.

Proceso creativo en Lieve Prins. *Horizontale Theatre*. 1985. 28'22" ▶
Audiovisual como referente de la creación.

Creative process of Lieve Prins. *Horizontale Theatre*. 1985. 28'22"
Audiovisual as reference of the creation.



El audiovisual expuesto, en este caso, no sólo permite al espectador ver la realización de la obra, sino y gracias a la cámara situada en la posición del barrido de luz, podemos comprender una de las claves de la mirada de esta tecnología como es lo que ocurre con la gravedad al crear sobre un plano horizontal. Un plano horizontal de formato restringido que actúa como una ventana a otro mundo o como la propia artista lo ha denominado, como un “teatro horizontal” sobre el que ocurren cosas y que se desliga totalmente de la ventana *Albertiana* pues “*El plano pictórico horizontal se presta a cualquier contenido que no evoque un acontecimiento óptico previo.*” 20.

El concepto de “teatro horizontal” está plenamente ligado al de “Flatbed” establecido por Leo Steinberg, quien dice: “*Propongo utilizar esta palabra para describir el plano pictórico característico de los sesenta -una superficie pictórica cuya angulación con respecto a la postura humana es la condición previa de la modificación de su contenido.*” 21.

The exhibited audiovisual not only allows the viewer to watch the realization of the work, but also and thanks to the camera on the position of the machine’s scanner light, we can understand one of the keys of the gaze of this technology as happens with the gravity in the creation on a horizontal plane. A horizontal plane with restricted format that acts as a window to another world or as the artist herself called as “horizontal theater” on which things happen and which goes far from the *Alberti’s window* because “*The horizontal picture plane lends itself to any content that does not evoke a previous optical event.*” 20.

The concept of “horizontal theater” is fully linked to “Flatbed” established by Leo Steinberg, who says: “*I propose to use this word to describe the picture plane characteristic of the sixties-a pictorial surface whose angulation regarding the human posture is the prerequisite for the modification of its content.*” 21.

20. YATES, Steve (ed.): Poéticas del espacio. Colección FotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.283.

21. YATES, Steve (ed.): *Ibidem.* p.275.

20. YATES, Steve (ed.): Poéticas del espacio. Colección FotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.283.

21. YATES, Steve (ed.): *Ibidem.* p.275.

Así, se produce la intersección de lo humano y la máquina a través de la membrana de la interfaz-cristal, de la naturaleza cálida del cuerpo con la frialdad de la máquina tecnológica. Es una acción de encuentro y contacto con la máquina y con sus iconografías resultantes en las que la imagen impresa en el papel es la parte que la máquina oculta ante el espectador al posicionarse el cuerpo sobre el cristal. Eso mismo es lo que puede verse en las tres obras de la serie *Main Chinalement* (1984) de Philippe Boissonnet, quién registra su huella tal y como lo hicieron nuestros antepasados en las cavernas prehistóricas haciendo hincapié en la imagen matérica, ya que como imagen compuesta de tóner, el artista podía intervenir sobre éste.

Thus, the intersection between human and machine is produced through the membrane of the glass-interface, of the warm nature of the body with the coldness of technological machine. It is an action of meeting and contact with the machine and with its resulting iconography in which the printed image on paper is the part that machine hides to the viewer when the body is on the glass. This can be seen in the three artworks of the series *Main Chinalement*(1984) by Philippe Boissonnet, who registers his footprint as our ancestors did in the prehistoric caves emphasizing the matteric of the image because as one made of toner, the artist could intervene on it.



Handshake
2018
Mixed Media
100 x 100 cm
Acrylic, Oil, Ink on Canvas



Handprint
2018
Mixed Media
100 x 100 cm
Acrylic, Oil, Ink on Canvas



Colorful Dots
2018
Mixed Media
100 x 100 cm
Acrylic, Oil, Ink on Canvas

- Izq. Main Chinalement Dependant. Philippe Boissonnet. 1984
 Dimensiones imagen: 295 x 200 mm.
 imensiones enmarcado: 505 x 410 mm.
 Técnica: Xerografía cromática.
 Seleccionada en la I Bienal Internacional de Copy Art. Barcelona. 1985. Colección MIDE
- Der. Main Chinalement Prehistorique . Philippe Boissonnet. 1984
 Dimensiones imagen: 205 x 300 mm.
 Dimensiones enmarcado: 410 x 505 mm.
 Técnica: Xerografía cromática.
 Seleccionada en la I Bienal Internacional de Copy Art. Barcelona. 1985. Colección MIDE
- Abajo. Main Chinalement Artificiel. Philippe Boissonnet. 1985
 Dimensiones imagen: 295 x 200 mm.
 Dimensiones enmarcado: 505 x 410 mm.
 Técnica: Xerografía cromática.
 Seleccionada en la I Bienal Internacional de Copy Art. Barcelona. 1985. Colección MIDE
- LH. Main Chinalement Dependant. Philippe Boissonnet. 1984
 Image dimensions: 295 x 200 mm.
 Framed dimensions: 505 x 410 mm.
 Technique: Chromatic xerography.
 Selected in the I International Biennial of Copy Art. Barcelona. 1985. MIDE Collection
- RH. Main Chinalement Prehistorique. Philippe Boissonnet. 1984
 Image dimensions: 205 x 300 mm.
 Framed dimensions: 410 x 505 mm.
 Technique: Chromatic xerography.
 Selected in the I International Biennial of Copy Art. Barcelona. 1985. MIDE Collection
- Down. Main Chinalement Artificiel. Philippe Boissonnet. 1985
 Image dimensions: 295 x 200 mm.
 Framed dimensions: 505 x 410 mm.
 Technique: Chromatic xerography.
 Selected in the I International Biennial of Copy Art. Barcelona. 1985. MIDE Collection

Junto a ellas, la obra en color *Art Auto-corporel de l'artiste ordeste* de Amal Abdenour. Artista palestina, retrata su cuerpo desnudo aprovechándose de la deformidad que provoca el *hacer* sobre el plano horizontal, el efecto “Flatbed” de la máquina, tratando de ir más allá de la belleza artificial y antinatural de la mujer florero. Y, junto a esta última, la obra de Lieve Prins junto a Jürgen O.Olbrich, *I did it first*, ejecutada en el Taller de la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art en Valencia en 1988. En ella es visible la fragmentación, deformación y composición de imágenes a partir de las manos de los artistas.

Next to them, the color artwork *Art Auto-corporel de l'artiste ordeste* by the Palestine artist Amal Abdenour, who portrays her naked body taking advantage of the deformity caused by *working* on the horizontal plane, “Flatbed” effect of the machine, trying to go far beyond the artificial and unnatural beauty of the trophy woman. And, beside this last one, the work by Lieve Prins with Jürgen O.Olbrich, *I did it first*, made in the workshop of the Second International Biennial of Electrography and Copy Art in Valencia in 1988. On it is visible the fragmentation, distortion and image composition from the hands of artists.



Exposición: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art.

Exhibition: Processes: The Artista and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.



Art Auto-corporel de l'artiste ordeste
Amal Abdenour. 1974

Dimensiones imagen: 335 x 410 mm.
Dimensiones enmarcado: 645 x 665 mm.

Técnica: Xerografía color.

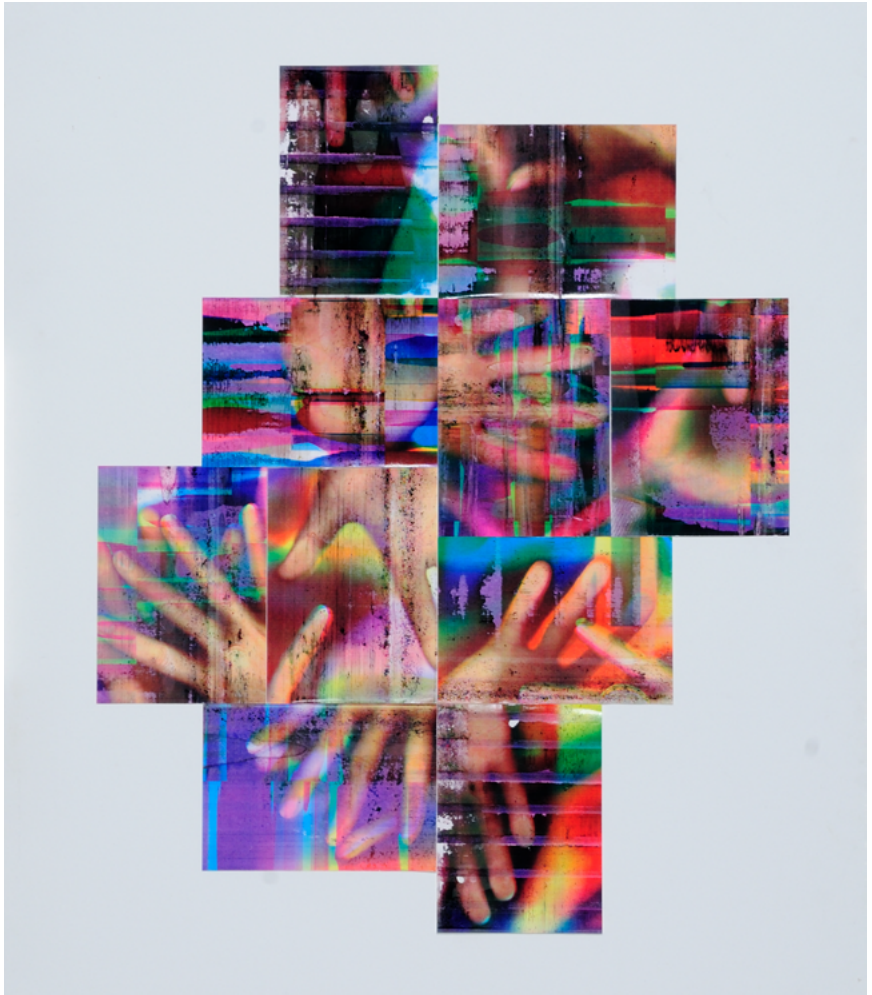
Seleccionada en la I Bienal Internacional
de Copy Art. Barcelona. 1985. Colección MIDE

Art Auto-corporel de l'artiste ordeste
Amal Abdenour. 1974

Image dimensions: 335 x 410mm.
Framed dimensions: 645 x 665 mm.

Technique: Chromatic xerography.

Selected in the I International Biennial
of Copy Art. Barcelona. 1985. MIDE Collection



I did it first. Lieve Prins & Jürgen O. Olbrich. 1988

Dimensiones imagen: 630 x 780 mm.
Dimensiones enmarcado: 785 x 1025 mm.

Técnica: Collage de xerografías digitales color sobre cartulina.

Obra realizada en el Taller de la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art. Valencia. 1988. Colección MIDE

I did it first. Lieve Prins & Jürgen O. Olbrich. 1988

Image dimensions: 630 x 780 mm.
Framed dimensions: 785 x 1025 mm.

Technique: Collage of digital color xerographies on cardboard.

Made in the workshop of the II International Biennial of Electrography and Copy Art. Valencia. 1988. MIDE Collection

Este mismo efecto de gravedad y a la vez relación entre lo que vemos sobre la máquina y el resultado a través de la mirada de ésta puede verse en la obra *Photo Copy Rock'n Roll* (1984) del artista alemán Jürgen O.Olbrich. El artista, situado sobre el cristal de la fotocopidora, baila un Rock'n Roll a modo de performance en la que las fotocopias resultantes son las huellas que dejan los pasos sobre la máquina. Registro permanente de una performance efímera. Cada obra que genera la máquina no funciona como copia, sino como pequeños fragmentos temporales que registran una acción.

This same effect of gravity and at the same time, relation between what we see on the machine and the result through the gaze of the machine can be understood in the artwork *Photo Copy Rock'n Roll* (1984) by German artist Jürgen O.Olbrich. The artist, situated on the glass of the photocopier, danced a Rock'n Roll as a performance on the machine. The resulting copies are the traces left by the steps on the glass as a permanent record of an ephemeral performance. Every work which is generated by the machine does not work as copy, but as small temporary fragments that record an action.

Photo Copy Rock'n Roll. Jürgen O.Olbrich. 1984 ▶

Dimensiones (de cada xerocopia): 200 x 270 mm.

Técnica: Fotografías de la performance realizada en Kassel (Alemania) y xerocopias monocromáticas.

Colección MIDE

Photo Copy Rock'n Roll. Jürgen O.Olbrich. 1984

Dimensions (of every xerocopy): 200 x 270 mm.

Technique: Photographs of the performance held in Kassel (Germany) and monochrome xerocopies.

MIDE Collection



1971
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025



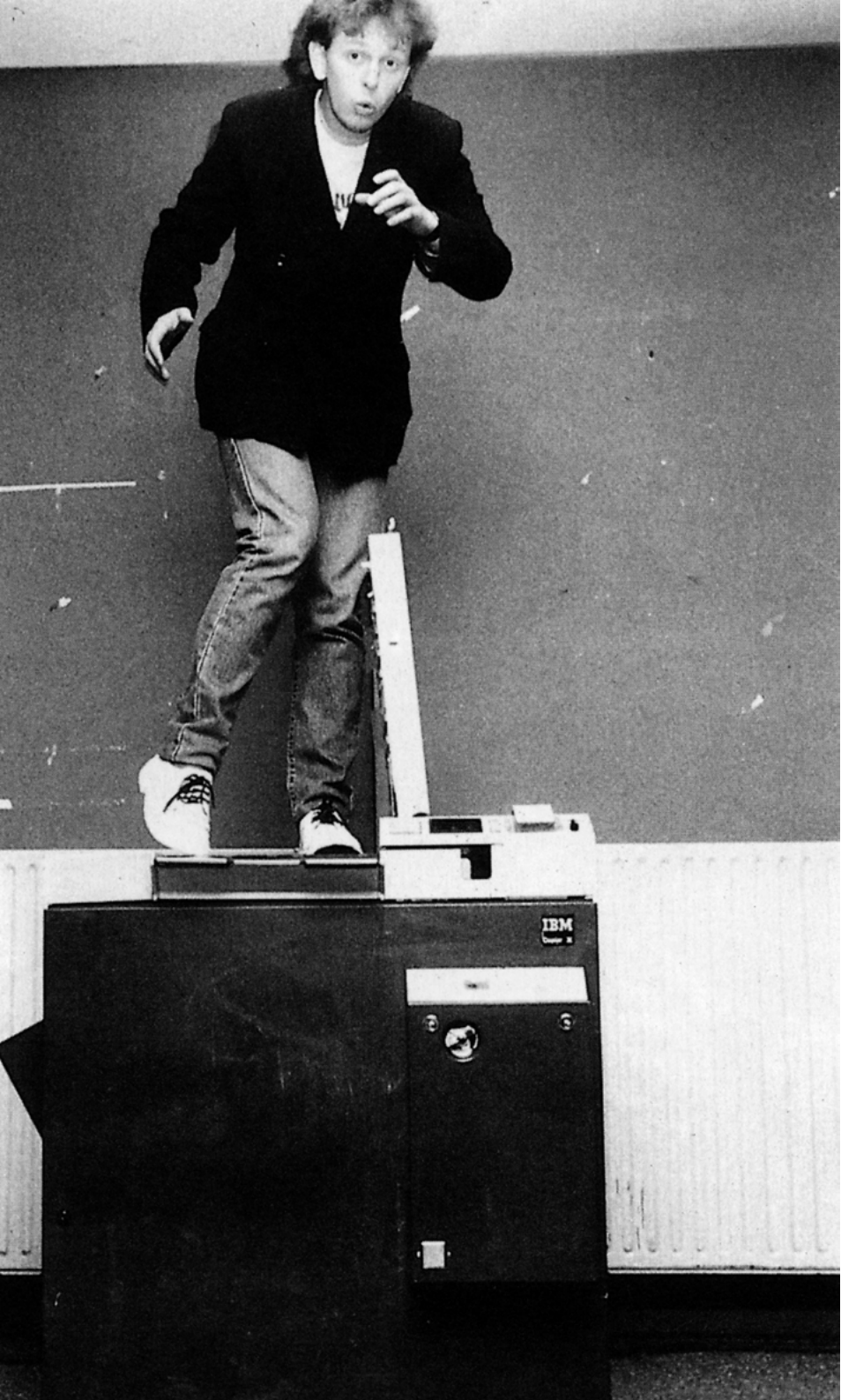




Photo Copy Rock'n Roll. Jürgen O.Olbrich. 1984

Dimensiones (de cada xerocopia): 200 x 270 mm.

Técnica: Fotografías de la performance realizada en Kassel (Alemania) y xerocopias monocromáticas.

Colección MIDE

Photo Copy Rock'n Roll. Jürgen O.Olbrich. 1984

Dimensions (of every xerocopy): 200 x 270 mm.

Technique: Photographs of the performance held in Kassel (Germany) and monochrome xerocopies.

MIDE Collection

La propia metodología procesual puede ser considerada otra de las actitudes destacables dentro de esta exposición, es decir, el propio proceso de investigación creativa en el que cualquier error de la máquina, acaso o ruptura durante el desarrollo, puede ser el más fascinante resultado iconográfico. Una actitud que busca, incluso, la estetización del error que supone ir en contra de la lógica de la máquina y que tiene mucho que ver con el *Glitch Art*. La pura experimentalidad a través del lenguaje de la máquina, cuando es el hombre quien tiene el poder de decidir si seguir las normas o subvertirlas. “*De un modo extraño y misterioso, la copiadora es una <máquina mágica>. Encontrarás que muy a menudo el “accidente”, lo “no planeado”, y lo “inesperado” producen resultados que nunca habrías llegado a imaginar*” 22. Esta forma de ac-

The processual methodology can be considered another remarkable attitude itself, i.e., the creative research process in which any machine error, random or breakdown during the development, may be the most charming iconographic outcome. An attitude in search of the aesthetization of error and that has much to do with *Glitch Art*. Pure experimentalism across machine language, when the man has the power to decide whether to go on or subvert the rules. “*In some strange and mysterious way, the copier is a <magical machine>. You will find that very often the “accident”, the “unplanned”, and the “unexpected” will produce results you could not even begin to imagine*” 22. This way of acting and seeing the creation is represented in the audiovisual of the procesual performance by

22. “In some strange and mysterious way, the copier is a <magical machine>. You will find that very often the “accident”, the “unplanned”, and the “unexpected” will produce results you could not even begin to imagine”. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; DITLEA, Steve: COPYART: The first complete guide to the copy machine. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers. Nueva York. 1978. p.5.

22. FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; COPYART The first complete guide to the copy machine. Produced by Horseguard Lane Productions. Ltd. Richard Marek Publishers. New York. 1978. p.5.

Performance. Jürgen Olbrich & Rubén Tortosa ▶

Performance procesual II Bienal de Electrografía y Copy Art. Valencia, 1988.
Audiovisual como referente de la performance. 04'30”

Performance. Jürgen Olbrich & Rubén Tortosa
Audiovisual as reference of the performance. 04'30”

Procesual performance made in the II International Biennial of Electrography and Copy Art.
Valencia, 1988. Audiovisual as reference of the performance. 04'30”



tuar y de ver la creación artística es representada en el audiovisual de la performance procesual que realizan Jürgen Olbrich & Rubén Tortosa en la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art de Valencia en 1988 y que lidera el siguiente grupo de obras. En esta pieza se exterioriza un proceso performático como metodología de investigación creativa conociendo la máquina en el propio “hacer”.

El audiovisual puede verse junto a las obras de la serie *Valencia* (1988) de Jürgen O. Olbrich, compuesta por cuatro piezas de distintas tonalidades. El artista las realizó durante un taller al que estaban invitados varios artistas para tantear una de las máquinas fotocopadoras, y que definitivamente rota y expulsando más silicona de la necesaria, fue el momento perfecto para el artista para conseguir estos resultados plásticos. Olbrich solía coleccionar las copias desechadas, los errores de impresión, como prueba de los múltiples resultados de la xerografía. “[...]el artista Jürgen O. Olbrich al tomar como material estético ensimismado las copias desechadas y otros desperdicios xerográficos escogidos al azar entre las papeleras de los locales comerciales y oficinas. Restos que expone como auténticos originales, como auténticos monumentos del arte de la copia en un alarde de exaltación y po-

Jürgen Olbrich & Rubén Tortosa in the Second International Biennial of Electrography and Copy Art held in Valencia in 1988 and leading the next group of artworks of the exhibition. In this piece a performative process is externalized as creative research methodology to know the machine working with it.

The audiovisual can be appreciated next to the artworks of *Valencia* series (1988) by Jürgen O. Olbrich, composed of four pieces of different shades. The artist made them during a workshop at the II International Biennial of Electrography at which several artists were invited to try one of the photocopiers. Ultimately broken and ejecting more silicone than necessary, that was the perfect time for the artist to achieve these visual results. In fact, Olbrich used to collect the wasted copies, print errors, as evidence of the multiple results of xerography. “[...] the artist Jürgen O. Olbrich taking as aesthetic material discarded copies and others xerographic wastes chosen randomly among the bins of commercial premises and offices. Residues that he exposes as authentic originals, as authentic monuments of the copy copy art in a show of exaltation and unprecedented empowerment in the

tenciación sin precedentes en la utilización del concepto de lo aleatorio en el arte, tal y como permite esta forma técnico-artística de reproducción.” 23.

use of the concept of randomness in the art, as it is permitted by thus technical-artistic form of reproduction.” 23.

23. ALCALÁ, José R y CANALES, Fernando: Copy Art; La fotocopia como soporte expresivo. Editado por la Diputación de Alicante. Col. PAARTE. Alicante. 1986. p.66.

23. ALCALÁ, José R y CANALES, Fernando: Copy Art; La fotocopia como soporte expresivo. Edited by Provincial Council of Alicante. Col. PAARTE. Alicante. 1986. p.66.



Small white label with text, likely providing information about the artwork.

Valencia (4 piezas de la serie). Jürgen O.Olbrich. 1988

Dimensiones imagen: 295 x 417 mm.
Dimensiones enmarcado: 427 x 530 mm.

Técnica: Xerografía cromática.

Obra realizada en el Taller de la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art. Valencia. 1988.
Colección MIDE

Valencia (4 pieces). Jürgen O.Olbrich. 1988

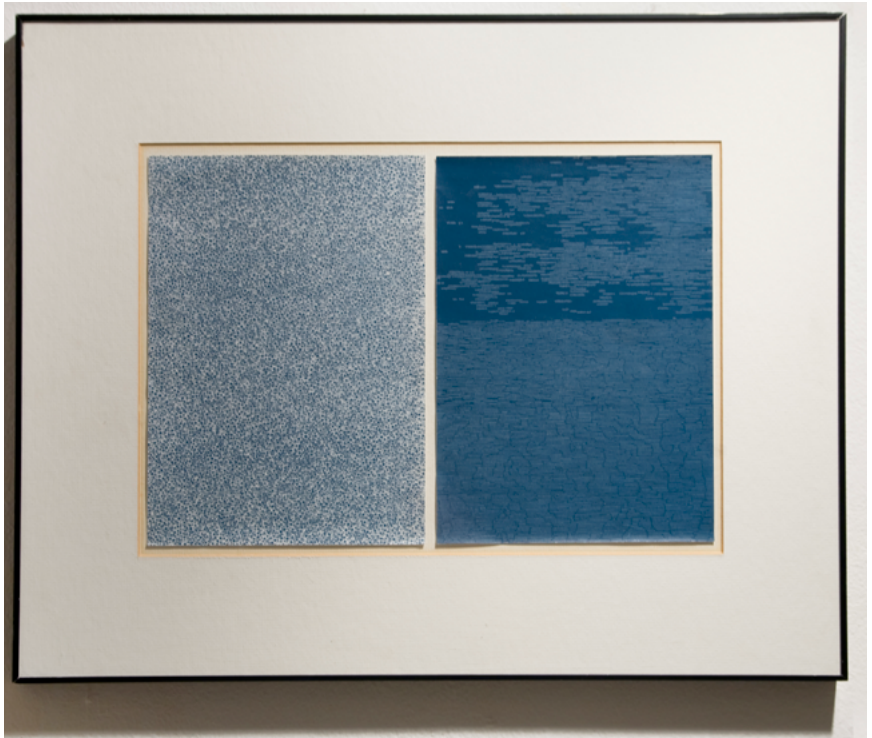
Image dimensions: 295 x 417 mm.
Framed dimensions: 427 x 530 mm.

Technique: Chromatic xerography.

Artwork made in the workshop of the II International Biennial of Electrography and Copy Art.
Valencia. 1988. MIDE Collection

El francés James Durand es otro de los artistas que busca lo estético en el error y el azar, como en el caso de *Paysage I y II* compuesta por dos piezas surgidas de la introducción de un imán en el tambor de cargas, modificando así la homogeneidad en la impresión del polvo del tóner. En general son obras en las que no existe un original sobre el cristal, un modelo, sino que se produce la generación de la imagen directamente desde el interior. Generación y no reproducción.

The French James Durand is another artist who seeks the aesthetic into the error and chance, as in the case of *Paysage I and II*, which consists of two pieces emerged from the introduction of a magnet in the drum load, thus modifying the uniformity of toner dust. In general, these are works in which there is not an original on the glass, a model. The generation of the image occurs directly from inside. Generation but not reproduction.



Paisage I y II, James Durand. 1985

Dimensiones imagen: 430 x 294 mm.
Dimensiones enmarcado: 620 x 505 mm.

Técnica: Xerografía monocromática.

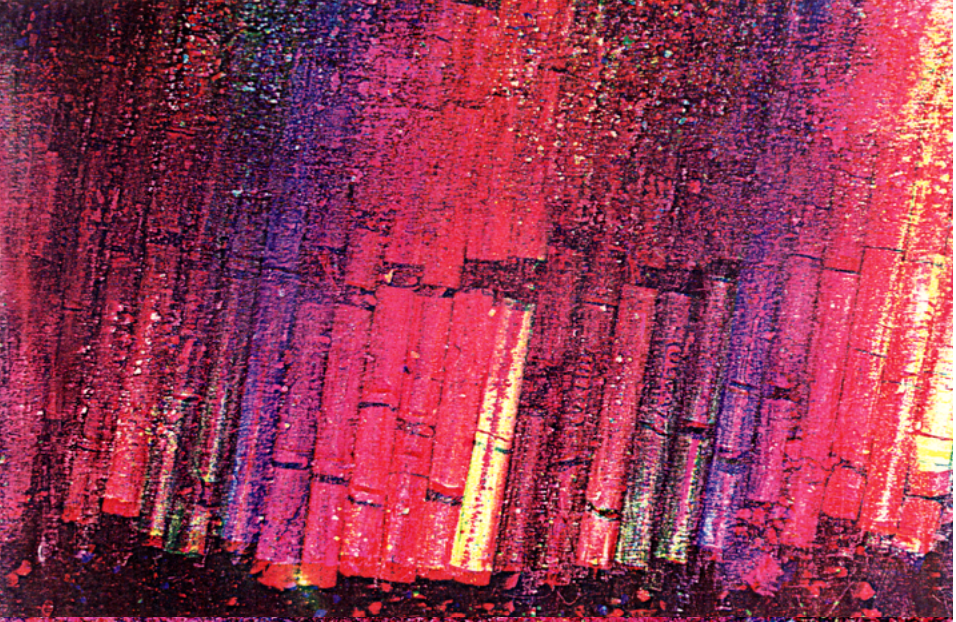
Colección MIDE

Paisage I y II, James Durand. 1985

Image dimensions: 430 x 294 mm.
Framed dimensions: 620 x 505 mm.

Technique: Monochromatic xerography.

MIDE Collection





Coloured Crayon Colours (Edición Múltiple). Jürgen O.Olbrich. 1980/86

Dimensiones: 230 x 370 mm.

Técnica: Libro de artista compuesto por xerografías cromáticas.

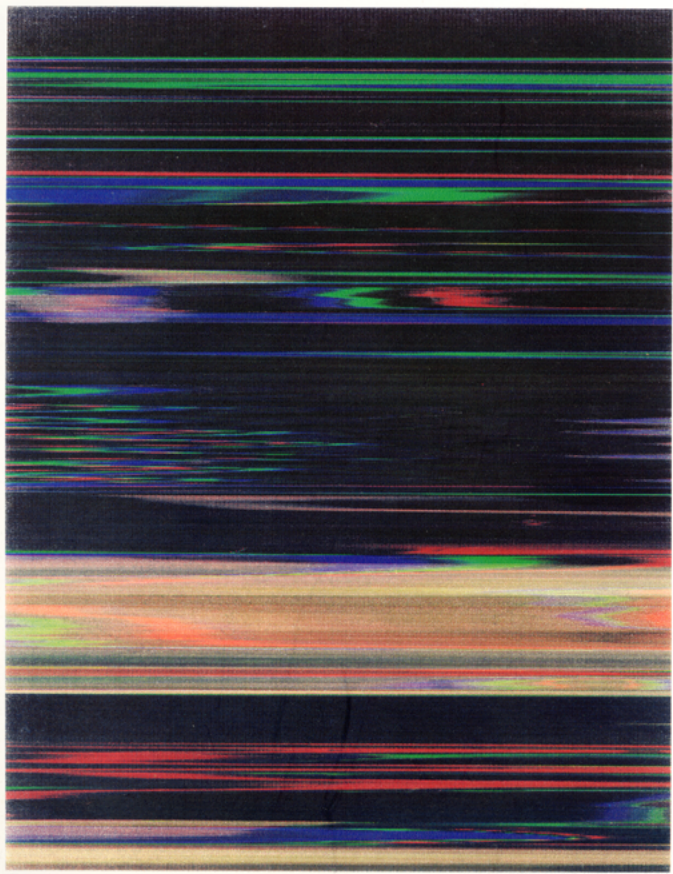
Colección MIDE

Coloured Crayon Colours (Multiple Edition). Jürgen O.Olbrich. 1980/86

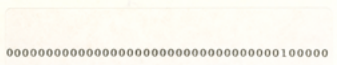
Dimensions: 230 x 370 mm.

Technique: Artist's book composed by chromatic xerographies.

MIDE Collection



1




 .41

Derives o-1 (Carpeta 1/1).
Philippe Boissonnet. 1991

Dimensiones: 370 x 458 mm.

Técnica: Libro de artista compuesto por
xerografías cromáticas.

Colección MIDE

Derives o-1 (1/1 Folder).
Philippe Boissonnet. 1991

Dimensions: 370 x 458 mm.

Technique: Artist's book composed by
chromatic xerographies.

MIDE Collection

Todas estas experiencias conducen a la necesidad de reproducir o hacer salir el tóner al espacio, la actitud de buscar la espacialidad del tóner. Es el ejemplo de la reflexión contemplativa que se genera a partir del audiovisual *Die Kopierte Galerie* (1987) del artista alemán Franz John, que muestra a un artista tratando de reproducir, bajo el lento y parsimonioso ritmo de la máquina, no sólo las dos dimensiones que nos ofrece la clásica máquina xerográfica debido a su escasa profundidad, sino que escoge una aparato térmico de mano e introduce la tercera dimensión fotocopiando punto a punto toda la sala de exposiciones, empapelando en el mismo proceso. El espectador se encuentra ante un espacio huella del espacio original que bien puede ser predecesor de los entornos inmersivos de simulación virtual en el Media art actual.

All these experiences lead to the need to reproduce or bring out the toner to the space, to approach the spatiality of the toner. It is the example of the contemplative reflection generated about the audiovisual *Die Kopierte Galerie* (1987) by German artist Franz John, which shows an artist trying to reproduce, under the slow and parsimonious rhythm of the machine, not only the two dimensions which is offered by classical xerographic machine due to its shallow depth, but rather picking a thermal handheld device and introduces the third dimension photocopying point to point all the showroom, wallpapering in the same process. The viewer is confronted with a footprint area of the original space that may be predecessor of the immersive environments created by virtual simulation in current Media Art.





The Copy Gallery. Franz John. 1987

Dimensiones (de la fotografía): 1080 x 760 mm.

Técnica: Impresión fotográfica como referente de la Instalación/Performance.

Colección MIDE

[The Copy Gallery. Franz John. 1987](#)

[Image dimensions: 1080 x 760 mm.](#)

[Technique: Photographic print as a reference of the Installation/Performance.](#)

[MIDE Collection](#)



Exposición: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art.

Exhibition: Processes: The Artista and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.

Destacable es también, dentro de esta actitud de representar el espacio perturbando el tamaño restringido del papel, la instalación del grupo artístico valenciano Dequedéque realizada en 1988. Una instalación como experiencia tridimensional en un espacio casi imaginario y con tintes surrealistas gracias al aumento desproporcionado de algunos de los objetos que han sido cubiertos totalmente por las copias de texturas de elementos una y otra vez ampliados.

It is also notable the attitude of representing the space disturbing the restricted size of the paper, the installation of Valencian artistic group Dequedéque carried out in 1988. An installation as a three-dimensional experience in an almost imaginary space with surreal dyes thanks to the disproportionate increase of some objects which have been completely covered by the copies of the textures of some elements expanded again and again.



Small white label with illegible text.





S/T. Grupo Dequedéque. 1988

Dimensiones variables.

Técnica: Instalación a base de collage de xerografías monocromáticas sobre diversos objetos.

Seleccionada en la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art. Valencia. 1988. Colección MIDE

S/T. Grupo Dequedéque. 1988

Variable dimensions.

Technique: Installation based on the collage of monochrome xerographies on different objects.

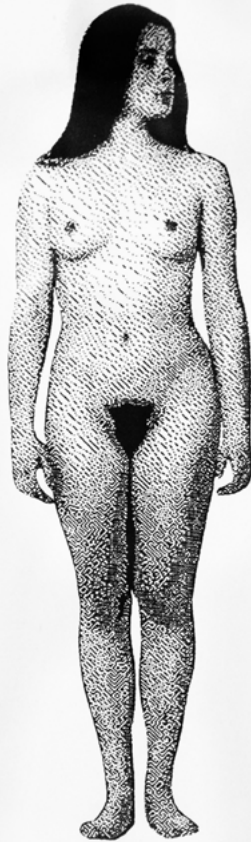
Selected in the II International Biennial of Electrography and Copy Art. Valencia. 1988. MIDE Collection

Consecuentemente, llega la necesidad de buscar también la temporalidad del tóner, aunque ya en sí mismo el funcionamiento de esta máquina impone un ritmo específico en el barrido de la imagen. Es la máquina copiadora un antecedente de la holografía actual, como fotografía tridimensional abatida, pero que puede capturar las tres dimensiones gracias a su temporalidad. Los artistas, en este caso, utilizan este efecto para deformar el objeto moviéndolo a la vez que se desplaza la luz del escáner de la máquina.

De hecho, esta introducción del espacio y el tiempo continua su evolución y es representada asimismo con la telemática en el fax, que permite crear de un lado del mundo y transmitirlo a otro instantáneamente, siendo tanto emisor como receptor necesarios para la consumación de la obra. Las posibilidades artísticas del fax conforman un nuevo espectro de ruptura de conceptos pero circulando alrededor de lo múltiple. Es el caso de la obra de fax *Sequence nude in 6 parts* de Khalid Hammoumi en la que la artista envía una fotografía de su cuerpo desnudo, fragmentada y ampliada hasta ser dividida en seis partes diferentes. Cada una de ellas es tramitada desde el mismo lugar, pero su hora de expedición cambia con el avance del proceso.

Consequently, comes the need to look for the timing of the toner, although the operation of this machine requires a specific rhythm in the scanning of the image. The copy machine is a predecessor of the current holography, as folded three-dimensional photography, but that can capture all three dimensions thanks to its timing. Artists apply this effect to deform the object while moving it at the same time that the scanner's light is displaced horizontally.

In fact, the introduction of space and time continuous its evolution and is represented with telematics in the fax transmission process, which allows you to create from one side of the world and transmit it to another place instantaneously, being both transmitter and receptor required for the completion of the work. The artistic possibilities of the fax comprise a new spectrum of breaking concepts but driving around the multiple. An example of this is the work of *Sequence nude in 6 parts* by Khalid Hammoumi in which the artist sends a photograph of her naked body, fragmented and expanded until being divided into six different parts. Each one of them processed from the same place, but whose delivery time changes with the progress of the creation.



Sequence nude in 6 parts (6 piezas).
Khalid Hammoumi. 1992

Dimensiones: 215 x 320 mm.

Técnica: Teletransmisión facsímil e
impresión xerográfica sobre papel.

Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios:
Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y
Kepa Landa. Colección MIDE

Sequence nude in 6 parts (6 pieces).
Khalid Hammoumi. 1992

Image dimensions: 215 x 320 mm.

Technique: Facsimile teletransmission and
xerographic printing on paper.

Action Fax "Fax AUDA-Cuenca". Curators:
Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría and
Kepa Landa. MIDE Collection



Sequence nude in 6 parts (6 piezas). Khalid Hammoumi. 1992

Dimensiones: 215 x 320 mm.

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel.

Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa.
Colección MIDE

Sequence nude in 6 parts (6 pieces). Khalid Hammoumi. 1992

Image dimensions: 215 x 320 mm.

Technique: Facsimile teletransmission and xerographic printing on paper.

Action Fax "Fax AUDA-Cuenca". Curators: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría and Kepa Landa.
MIDE Collection

Es, asimismo, la cavilación de la obra *The faxed battery*, del artista japonés Hirotaka Maruyama (Maruhiro) que en la exposición es acompañada del propio audiovisual de realización de la obra en la que puede verse un proceso de transmisión/recepción, un “work in progress” entre dos espacios en el mismo tiempo. Es incluso la cavilación de la misma imagen del proceso al ser desplazado el objeto ubicado encima del cristal de la fotocopidora para crear un efecto visual, desde su estudio de Tokio hasta los talleres del MIDE de Cuenca, girando una pila eléctrica sobre la luz del escáner del fax que se va desplazando. Es un proceso de cambio donde el tiempo de la narración juega con la codificación y decodificación sucesiva de los registros visual-sonoro-eléctrico-gráfico-espacial.

It is the cavilación of the artwork *The faxed battery*, by Japanese artist Hirotaka Maruyama (Maruhiro) accompanied by self audiovisual of the realization of the works in which it is shown a process of transmitting/receiving, a “work in progress” between two spaces at the same time. It is even the conceptualization of the process image at being displaced the object located above the glass of the photocopier to create a visual effect, from his studio in Tokyo to the workshop of the MIDE in Cuenca, turning an electric battery on the fax scanner light that is moving. It is a process of change where the time of the narration plays with the successive codification and decoding of the electric-graphic visual-spatial-sound records.



The Faxed Battery
Hirotaka Maruyama (Maruhiro). 1992

Dimensiones imagen: 310 x 290 mm.
Dimensiones enmarcado: 485 x 470 mm.

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión
xerográfica sobre papel.

Colección MIDE

The Faxed Battery
Hirotaka Maruyama (Maruhiro). 1992

Image dimensions: 310 x 290 mm.
Framed dimensions: 485 x 470 mm.

Technique: Facsimile teletransmission and
xerographic printing on paper.

MIDE Collection

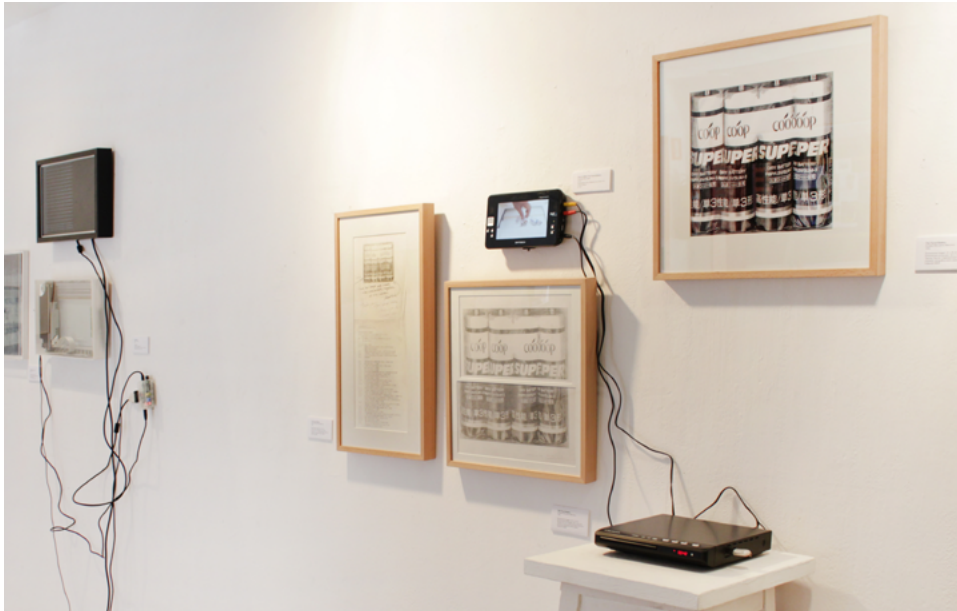


ズーム/表示切替

印刷枚数

ストップ/設定クリア





How to Make The Faxed Battery
Hirotaka Maruyama (Maruhiro). 2014

Audiovisual como referente de la obra The Faxed Battery.
01'18"

Colección MIDE

[How to Make The Faxed Battery](#)
Hirotaka Maruyama (Maruhiro). 2014

[Audiovisual as reference of The Faxed Battery's artwork.](#)
01'18"

[MIDE Collection](#)

Esa reflexión sobre el espacio-tiempo en la creación fax es ejemplificado a la perfección con la instalación creada por Rubén Tortosa con el nombre de *La Activación de la Superficie Plana* (1992) para la Fundación de Arte y Tecnología de Telefónica y que se presentó en los actos a celebrar con motivo de Madrid Capital Cultural de Europa 1992. Fundación Telefónica propuso tomar como punto de referencia la colección del pintor Juan Gris y, para ello, lo que propuso Tortosa fue suspender 11 faxes a dos metro y medio del suelo, por los que 11 artistas de diferentes puntos del planeta estaban produciendo y enviando obra simultáneamente:

This idea about space-time in the creation with the fax machine is perfectly illustrated by the large installation created by Ruben Tortosa under the name *Activation of the Flat Surface* (1992) for the Telefonica Foundation of Art and Technology and presented in the events to celebrate on the occasion of Madrid 1992 Cultural Capital of Europe. Telefonica Foundation proposed to take as a reference the collection of the painter Juan Gris. For that purpose, Tortosa hung up 11 faxes two meters above the ground, through which 11 artists from different parts of the world were producing and sending works simultaneously:

La Activación de la Superficie Plana. Rubén Tortosa. 1992 ▶

Dimensiones: 250 x 3000 mm. Instalación Fax.

Intervinieron según la instalación de izquierda a derecha: Rafa Calduch (Valencia, España), Jesús Pastor (Salamanca, España), David Hockney (Los Angeles, USA), Sonia L. Sheridan (Evanston, USA), Eugenio Cano (Madrid, España), Paulo Brusky (Recife, Brasil), Muntadas- Rabascall (París, Francia), Jürgen O. Olbrich (Kassel, Alemania), Hirotaka Maruyama (Tokio, Japón), Les Levine (New York, USA), Bruno Munari (Milán, Italia).

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel.
Acción Fax en la exposición "Variaciones en gris". Madrid. 1992.

La Activación de la Superficie Plana. Rubén Tortosa. 1992

Image dimensions: 250 x 3000 mm. Fax Installation.

Participants from left to right according to the installation: Rafa Calduch (Valencia, Spain), Jesus Pastor (Salamanca, Spain), David Hockney (Los Angeles, USA), Sonia L. Sheridan (Evanston, USA), Eugenio Cano (Madrid, Spain), Paulo Brusky (Recife, Brazil), Muntadas- Rabascall (Paris, France), Jürgen O. Olbrich (Kassel, Germany), Hirotaka Maruyama (Tokyo, Japan), Les Levine (New York, USA), Bruno Munari (Milan, Italy).

Technique: facsimile teletransmission and xerographic printing on paper.
Fax action in the exhibition "Variaciones en gris". Madrid. 1992.





Paulo Brusky, Recife (Brasil), Rafael Calduch, Valencia (España), Eugenio Cano, Madrid (España) David Hockney, Los Ángeles (USA), Les Levine, Nueva York (USA), Hirotaka Maruyama, Tokio (Japón), Bruno Munari, Milán (Italia), Antoni Muntadas-Joan Rabascall, París (Francia), Jürgen O. Olbrich, Kassel (Alemania), Jesús Pastor, Salamanca (España), Sonia L. Sheridan, Chicago (USA), cada uno con su espacio-tiempo específico, mezclando el presente de Madrid con la fecha de un tiempo futuro que llegaba de Japón debido a la diferencia horaria (8h.) respecto a España.

Paulo Brusky, Recife (Brazil), Rafael Calduch, Valencia (Spain), Eugenio Cano, Madrid (Spain) David Hockney, Los Ángeles (USA), Les Levine, Nueva York (USA), Hirotaka Maruyama, Tokio (Japan), Bruno Munari, Milán (Italy), Antoni Muntadas-Joan Rabascall, París (France), Jürgen O. Olbrich, Kassel (Germany), Jesús Pastor, Salamanca (Spain), Sonia L. Sheridan, Chicago (USA). Each one with his/her specific space-time, mixing the present of the city of Madrid with the future date of arriving from Japan owing to the time difference (8h.) with respect to Spain.

◀ La Activación de la Superficie Plana. Rubén Tortosa. 1992

Dimensiones: 250 x 3000 mm. Instalación Fax.

Intervinieron según la instalación de izquierda a derecha: Rafa Calduch (Valencia, España), Jesús Pastor (Salamanca, España), David Hockney (Los Angeles, USA), Sonia L. Sheridan (Evanston, USA), Eugenio Cano (Madrid, España), Paulo Brusky (Recife, Brasil), Muntadas-Rabascall (París, Francia), Jürgen O. Olbrich (Kassel, Alemania), Hirotaka Maruyama (Tokio, Japón), Les Levine (New York, USA), Bruno Munari (Milán, Italia).

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel.
Acción Fax en la exposición "Variaciones en gris". Madrid. 1992.

La Activación de la Superficie Plana. Rubén Tortosa. 1992

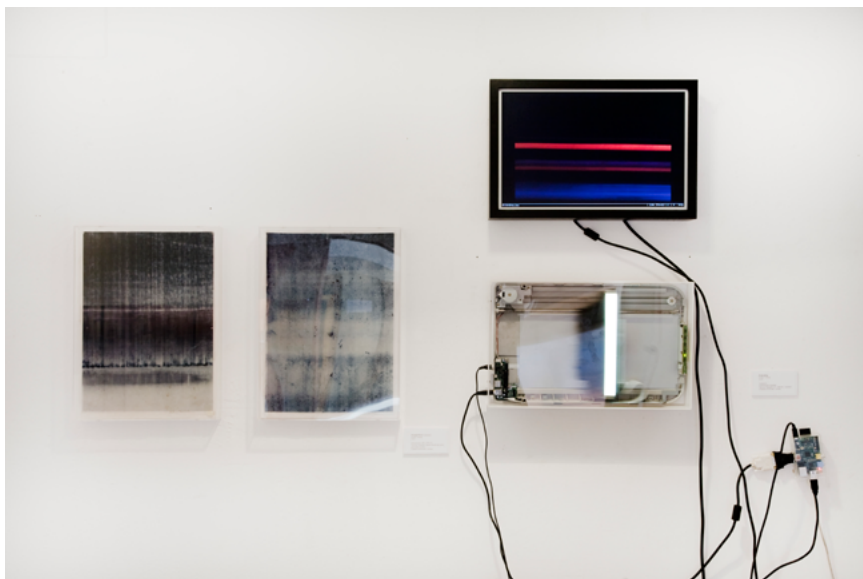
Image dimensions: 250 x 3000 mm. Fax Installation.

Participants from left to right according to the installation: Rafa Calduch (Valencia, Spain), Jesús Pastor (Salamanca, Spain), David Hockney (Los Angeles, USA), Sonia L. Sheridan (Evanston, USA), Eugenio Cano (Madrid, Spain), Paulo Brusky (Recife, Brazil), Muntadas-Rabascall (Paris, France), Jürgen O. Olbrich (Kassel, Germany), Hirotaka Maruyama (Tokyo, Japan), Les Levine (New York, USA), Bruno Munari (Milan, Italy).

Technique: Facsimile teletransmission and xerographic printing on paper.
Fax action in the exhibition "Variaciones en gris". Madrid. 1992.

Finalmente, la exposición se cierra con una reflexión acerca del proceso, del proceso como obra final en sí misma. Ya no como *imagen-objeto* sino como *imagen-proceso* que es conceptualizada a través de la instalación *Extending* de Rubén Tortosa, realizada en 2014 a modo de Arqueología de los Medios y prestada específicamente para esta exposición. Una obra que ni siquiera necesita el “push the bottom” para iniciar el barrido del espacio, sino que ha sido programada para realizar continuas lecturas del espacio cada determinado tiempo y mostrar el resultado en la pantalla que le acompaña.

Finally, the exhibition ends with a reflection about the process, the process as final work in itself. Not as *object-image* but as *process-image* that is conceptualized into the installation by Ruben Tortosa *Extending* carried out in 2014 as Media Archeology and borrowed specifically for this exhibition. A work that already not even need to “push the bottom” to start the scanning of space, but it has been programmed to execute continuous readings of the space from time to time and show the product on the accompanying screen.



Izq.

Printed Print (2 piezas). Rubén Tortosa. 2014

Dimensiones: 290 x 400 mm.

Técnica: Impresión digital transferida sobre poliuretano acrílico.

Préstamo de Rubén Tortosa

Der.

Extending. Rubén Tortosa. 2014

Instalación.

Técnica: Raspberry Pi + Monitor + escáner.

Préstamo de Rubén Tortosa

LH.

Printed Print (2 piezas). Rubén Tortosa. 2014

Dimensions: 290 x 400 mm.

Technique: Digital print transferred onto acrylic polyurethane.

Loan for the exhibition

RH.

Extending. Rubén Tortosa. 2014

Installation.

Technique: Raspberry Pi + Monitor + scanner.

Loan for the exhibition

Esta exposición constituye, por tanto, una magnífica reflexión no sólo entorno al proceso, sino al hecho de que como consecuencia inevitable de todas estas actitudes, se dio lugar a una nueva iconografía artística mucho más radical, que nada tiene que ver con el concepto de copia como duplicado de obras, sino de la subversión de una máquina hasta convertirla en generadora de arte y caracterizada por la instantaneidad, la multiplicidad, la económica producción y los soportes frágiles. El arte dejó atrás su valor aurático, lejano y de adquisición, por un arte múltiple con valor exhibitivo y democrático que comenzó la unión del camino Arte-Tecnología que conocemos hoy.

La colección, perteneciente al Museo Internacional de Electrografía, junto con el resto de Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca, constituyen un espacio de recursos patrimoniales y documentales fruto de las investigaciones desarrolladas por los distintos artistas-investigadores. Como proyecto está directamente unido a los programas docentes de grado y postgrado de Bellas Artes y de las Facultades de Historia y Humanidades de la UCLM, incluyendo, por tanto, no sólo el interés de los estudiantes, sino de investigadores en formación que puedan proponer nuevos contenidos sobre las CAAC. Cual-

This exhibition is, therefore, a magnificent reflection not only regarding the process, but about the fact that as an inevitable consequence of all these attitudes, emerged a new artistic iconography much more radical, that has nothing to do with the concept of copy as duplicate of works, but with the subversion of a machine until it becomes a generator of art and characterized by the instantaneity, multiplicity, economic production and fragile supports. Art left behind its aural, distant and acquisition value, for a multiple art, with exhibiting and democratic value which started the junction of the way Art-Tech that we know today.

The collection, belonging to the International Museum of Electrographic Artworks (MIDE), together with the rest of Collections and Archives of Contemporary Art in Cuenca, constitute a space of heritage resources and documentaries as the result of researches carried out by different artists-researchers. As project is directly linked to the educational programs of graduate and postgraduate of Fine Arts and the Faculty of History and Humanities of the UCLM, including not only the interest of students, but researchers in training that can propose new contents about CAAC. Anyone

quiera que desee conocer las prácticas artísticas más experimentales, así como el origen de algunos de los paradigmas del Media Art actual, deberá tener contacto directo con estos materiales.

Confluencias. Siete variaciones sobre el Media Art histórico. CAAC en la docencia.

El objetivo de conectar las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca directamente con los programas docentes de grado y postgrado de Bellas Artes y de las Facultades de Historia y Humanidades de la UCLM, es que sean los alumnos e investigadores los que puedan proponer nuevos perspectivas y contenidos sobre las CAAC para que sea desde su visión del presente, los que revaloricen estos fondos.

Para ello, se ha implementado la enseñanza de los fondos dentro de asignaturas como *Interfaces Culturales y Nuevos Medios*, coordinada por el catedrático José Ramón Alcalá e impartida por el propio Alcalá y por los profesores Sylvia Molina y Guillermo Navarro, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM), tomando como base de su investigación las CAAC con el fin de organizar una futura exposición en la que pudiera recogerse su

wishing to know and understand the most experimental artistic practices and the origin of some of the paradigms of current Media Art, should have direct contact with these materials.

Confluences. Seven variations on the historical Media Art. CAAC in university teaching.

The objective of connecting the Collections and Archives of Contemporary Art in Cuenca directly with graduate and postgraduate degree programs of Fine Arts and the Faculty of History and Humanities of the UCLM, is that students and researchers are those who can offer new approaches and contents about CAAC so that they are, from their view of the present, who can revalue these funds.

To that end, it has been implemented the teaching of the funds within subjects as *Cultural Interfaces and New Media* coordinated by Professor José Ramón Alcalá and taught by Alcalá himself and by Professors Sylvia Molina and Guillermo Navarro, in the Master of Research in Artistic and Visual Practices (UCLM) taking the research on the CAAC with the aim of creating a future exhibition in which their view on

visión sobre este patrimonio. Por ello, con el título: *“Confluencias. Siete variaciones sobre el Media Art histórico”* esta muestra, comisariada por Beatriz Escribano, es el resultado práctico de esta asignatura a través de la visión de los alumnos Samir Delgado, Adrián Gusano, Marino Herreros, Alberto M. Centenera, Sandra Revuelto, Sergio Rodríguez y Barbara Thibout, que conecta con las proposiciones artísticas de la exposición *“Procesos: El Artista y la Máquina.”*

Esta presentación, compuesta por siete micro-comisariados realizados por los estudiantes del Máster, parte de su propia estrategia y metodología de investigación en torno a los trabajos teóricos y prácticos del arte realizado con las nuevas tecnologías desde los años sesenta hasta la actualidad. Estos micro-comisariados se organizan como pequeños nodos de obras que comunican por sí mismos una perspectiva personal, pero en los que a la vez confluyen parte de las conexiones de las otras micro-exposiciones como un diálogo interrelacional de las obras de la sala. De modo que sea el propio visitante el que interprete la exposición con un recorrido y una mirada única como ha sido la de los propios estudiantes hacia estas creaciones.

this heritage could be collected. Therefore, under the title: *“Confluences. Seven variations on the historical Media Art”* this exhibition, curated by Beatriz Escribano, is the practical result of this subject through the vision of students: Samir Delgado, Adrián Gusano, Marino Herreros, Alberto M. Centenera, Sandra Revuelto, Sergio Rodríguez y Barbara Thibout, connecting with the artistic propositions of the exhibition: *“Processes: The Artist and the Machine.”*

This presentation, which consists of seven micro-exhibitions conceived by the students of the Master, parts from their own strategy and research methodology toward the theory and practice of art created with new technologies arising from the sixties until today. These micro-exhibitions are organized as small nodes that communicate themselves a personal viewpoint, but where come together parts of the connections of the other micro-exhibitions like an interrelational dialogue of the works of the room. So the visitor decodes the exhibition with a tour and a unique look as has been the gaze of the students to these creations.



Sala de exposiciones en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca

[Exhibition room in the Faculty of Fine Arts of Cuenca](#)

Las obras seleccionadas ofrecen, a día de hoy, una visión diferente de lo que supuso para el artista tropezar por primera vez con las máquinas automáticas de [re]producción, generación, transmisión, impresión y registro de la imagen, llámense comúnmente fotocopidora, fax, ordenador y video; y lo que la intersección entre ellas supuso. En manos del artista se convirtieron en herramientas innovadoras de producción y generación de la imagen instantánea que rompieron muchos de los conceptos tradicionales del arte pero que, a su vez, constituyeron la base conceptual del Media Art actual. Estas piezas evidencian la búsqueda incesante del artista, a través del proceso research-creation que se ha visto anteriormente, y gracias a su pulsión lúdica, de la continua experimentación e investigación como modo de conocer, gracias a la máquina automática como mirada sobre aquello que le rodea. Desde los más banales objetos a las personas que forman su contexto y al propio espacio que le rodea pero, sobre todo, la máquina como modo de conocerse a sí mismo a través de la intersección más erótica con la tecnología, aquella que incluso traspasa la huella, y permite nuestra representación instantánea y ubicua.

Selected artworks offer, nowadays, a different view of what meant for the artist stumble for the first time with automatic machines of [re]production, generation, transmission, printing and record of the image, which are commonly called: photocopier, fax, computer and video; and what the intersection between them entailed. On the hands of the artist, they became innovative production and generation tools of the snapshot image which broke many of the traditional concepts of art but, in turn, formed the conceptual roots of the current Media Art. These pieces show artist's incessant and careful search through the research-creation process seen previously, and thanks to his playful instinct, of the continuous experimentation and research as a way of knowing, by the automatic machine as a glance on what surrounds him. From the most banal objects to the people who form his own context and the surrounding space but, above all, the machine as a way to knowing oneself through the most erotic intersection with technology, one that transcends even the footprint and allows our instant and ubiquitous representation.

De este modo, estos siete micro-comisariados permiten entender los fondos del MIDE de un nuevo modo, y permite comprender su relación con la evolución de las propias tecnologías de la imagen: desde la máquina xerográfica analógica a la digital, pasando por la propia gráfica digital, el video o el uso del ordenador con el multimedia interactivo. El asalto fue fortuito, el encuentro con las obras sobre la marcha ha formado narraciones alarmantes sobre realidades encontradas.

“De cómo el pasado cimienta lo nuevo” Marino Herreros

Las nuevas herramientas electrónicas generadoras de potentes discursos tan innovadores como tradicionales.

Unos de los modos que los artistas que emplearon las nuevas tecnologías surgidas en los sesenta utilizaron para aproximarse a la creación fue partir del pasado como muestra Marino Herreros en su propuesta de comisariado. Partiendo de lo tradicional y estableciendo una relación entre la pintura, la escultura y la performance, o la fotografía con técnicas tan nuevas como la xerografía color, la fotografía digital y el multimedia interactivo, crearon un nexo de unión entre el pasado más tradicional y el presente más innovador.

In this way, these seven micro-comisariados allow to understand MIDE's funds in a new way, and enable to better conceive the relationship with the evolution of the technologies of the image: from the analog to digital xerographic machine, going through digital graphics itself and the use of computer in interactive multimedia artworks. The assault came about by chance; the encounter with the works on the fly has formed alarming stories about found realities.

“How the past builds the new” Marino Herreros

New electronic tools as generators of powerful speeches as innovative as traditional.

One of the ways that artists who used new technologies in the sixties raised to approximate to the creation was starting from the past as it is showed by Marino Herreros in his exhibition proposal. From traditional and establishing a relationship between painting, sculpture and performance, or photography with such new techniques as color xerography, digital photography and interactive multimedia, created a connecting link between the most traditional past and the most innovative present.

Metáforas electrográficas (1988) del grupo Alcalacanales, es una obra totalmente matérica que constituyó el boceto para un gran mural de 14 metros de longitud que se realizó mediante la ampliación de estos pequeños elementos y el ensamblamiento de las ampliaciones, adquiriendo radicalmente una personalidad distinta al trabajo de partida. Se compone una especie de metáfora de lo objetual, lo dimensional y lo matérico. Cuerdas, cartón, retales de telas, botes, etc., elementos de la naturaleza en tres dimensiones son transformados en su relación con la tecnología mediante la reimpresión múltiple y la yuxtaposición de imágenes, ampliación y fragmentación de objetos, en un amplio mural cuyo tamaño deforma también la identidad del objeto inicial. *“En Metáforas electrográficas la amalgama de objetos e imágenes funciona como un mosaico de elementos que remiten a otros objetos y a otras imágenes, conformándolo como un texto descentralizado y fragmentado.”* 24.

Electrographic metaphors (1988) by Alcalacanales group, is a matteric work which constituted the base sketch for a large mural of 14 meters in length which was performed by enlarging these small elements and assembling the photocopies, radically acquiring a different personality from departure work. It is formed a kind of metaphor of the object-based, the dimensional and matteric. String, cardboard, scraps of cloths, boats, etc., three-dimensional elements from nature are transformed in their relation with technology into a broad wall whose size also deforms identity of the departure object. *“In Electrographic metaphors the amalgamation of objects and images functions as a patchwork of elements which refer to other objects and other images, shaping it as a decentralized and fragmented text.”* 24.

24. MIRA, Enric: Alcalacanales. El lenguaje artístico de la imagen electrográfica. Alfons El Magnànim. Itinerarios #7. Diputació de València. Valencia. 2000.

24. MIRA, Enric: Alcalacanales. El lenguaje artístico de la imagen electrográfica. Alfons El Magnànim. Itinerarios #7. Diputació de València. Valencia. 2000.



Metáforas electrográficas. Alcalacanales. 1988

Dimensiones enmarcado: 1160 x 450 mm.

Técnica: Collage de diversos elementos.

Colección MIDE

Metáforas electrográficas. Alcalacanales. 1988

Framed image: 1160 x 450 mm.

Technique: Collage of different objects.

MIDE Collection

Esta relación entre la naturaleza-tecnología y lo tradicional-nuevo está presente, asimismo, en las cuatro estampas electrónicas de *Lake Biwa, 1996; Seeing 93-48; Seeing 91-20* y *Lake Biwa, 1990* del japonés Akira Komoto que cubren la pared de la sala. Son cuatro fotografías digitales realizadas a partir de una serie de instalaciones ejecutadas en el paisaje natural, siendo éstas manipuladas por medio los procesos que la tecnología electrónica permite durante su impresión. Akira Komoto se sitúa frente a la naturaleza e interviene en ella de manera física. El original trabajo de este artista japonés puede ser entendido mediante el audiovisual titulado *Machi ai*; que junto a las estampas ofrecen un estilo casi surrealista, frente al monte *Fuji*, de un resultado tremendamente poético, esculturas, instalaciones, mar y tierra, la verticalidad y la horizontalidad.

This relation between nature-technology and traditional-new is presented, also, covering the wall of the exhibition room with four digital prints: *Lake Biwa, 1996; Seeing 93-48; Seeing 91-20* and *Lake Biwa, 1990*, by Japanese Akira Komoto. They are four digital photos made from a number of installations in the natural landscape, being manipulated by the processes of electronic technology allowed during the printing. Akira Komoto is physically placed in front of nature and intervenes in it. The original work of this Japanese artist can be understood with the audiovisual entitled *Machi ai*; that with the four prints offer an almost surrealistic style, facing the mountain Fuji, a tremendously poetic result, sculptures, installations, sea and land, vertical and horizontal.

Lake Biwa, 1996; Seeing 93-48; Seeing 91-20 y Lake Biwa, 1990
Akira Komoto ▶

Dimensiones imágenes: 580 x 460 mm.
Dimensiones enmarcado: 800 x 710 mm.

Técnica: Impresión digital.

Colección MIDE

Lake Biwa, 1996; Seeing 93-48; Seeing 91-20 and Lake Biwa, 1990

Images dimensions: 580 x 460 mm.
Framed dimensions: 800 x 710 mm.

Technique: Digital print.

MIDE Collection





Lake Biwa, 1996; Seeing 93-48; Seeing 91-20 y Lake Biwa, 1990
Akira Komoto

Dimensiones imágenes: 580 x 460 mm.
Dimensiones enmarcado: 800 x 710 mm.

Técnica: Impresión digital.

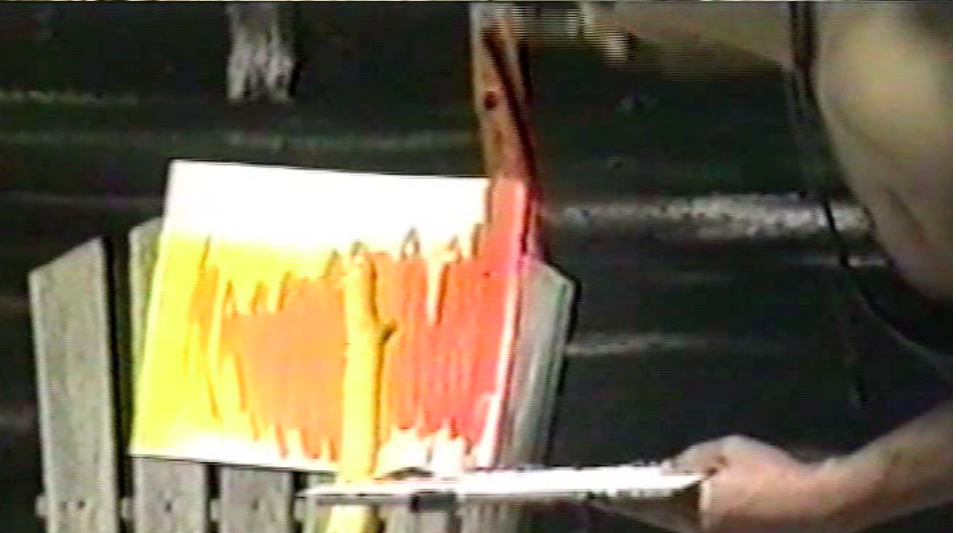
Colección MIDE

Lake Biwa, 1996; Seeing 93-48; Seeing 91-20 and Lake Biwa, 1990

Images dimensions: 580 x 460 mm.
Framed dimensions: 800 x 710 mm.

Technique: Digital print.

MIDE Collection



Audiovisual: Machi ai. Metodología procesual en Akira Komoto. 11'34"

Audiovisual: Machi ai. Processual methodology in Akira Komoto. 11'34"

Junto a ambas en la exposición, el desarrollo de la tecnología nos enfrenta a un multimedia interactivo, *Sotos 2.0* (1996) realizado por el artista francés Fred Adam, en el que todavía se mantiene esa relación entre la tecnología y la naturaleza, en este caso, la naturaleza-contexto externo que rodea al artista. Por primera vez en un multimedia interactivo realizado con el software Director, se rompe con el guión lineal de la narrativa tradicionalmente impuesta para mostrar su discurso: el de los habitantes del pequeño pueblo de Sotos (Cuenca). Fred, bajo la estética retro, ofrece una especie de collage fotográfico y videográfico de sus habitantes y sus historias a través de una estructura hipertextual que permite la libre elección de escenas.

Los tres conjuntos de obras de arte de este micro-comisariado enfrentan al espectador ante unas obras próximas a las disciplinas artísticas precedentes, sin que ello suponga una ruptura con el pasado, más bien una retro-alimentación: la pintura en las obras de Alcalacanales, la escultura y la performance en las obras de Akira Komoto y la fotografía y la pintura de Matisse en Fred Adam. Es *“una evolución: la aparición de nuevas herramientas electrónicas o informáticas, permiten nuevas posibilidades expresivas que no renuncian a lo anterior o a lo antiguo, remitiéndonos*

Next to both in the exhibition, the clear development of technology confronts us to an interactive multimedia, *Sotos 2.0* (1996) by French artist Fred Adam, in which is maintained that relation between technology and nature, in this case, the nature-context of the artist. For the first time in an interactive multimedia realized with Director’s software, it breaks with the linear narrative script traditionally imposed to display his speech: that of the inhabitants of the small town of Sotos (Cuenca). Fred, under retro look, offers a kind of photographic and video collage of the people and their stories, through an hypertextual structure that enables the free choice of scenes.

The three sets of artworks of this micro-exhibition confront the viewer with works which are closed to preceding artistic disciplines, without entailing a break: painting on Alcalacanales works, sculpture and performance in the works of Akira Komoto and photography and painting by Matisse in Fred Adam. It is *“an evolution: the emergence of new electronic or computer tools, enable new expressive possibilities which do not renounce the old or the foregoing, by referring to narratives rather*



Sotos 2.1. Fred Adam. 1992

Técnica: Multimedia interactivo.

Colección MIDE

Sotos 2.1. Fred Adam. 1992

Technique: Interactive multimedia.

MIDE Collection

a narraciones un tanto surrealistas, al uso del collage, y generando potentes discursos, según, mi opinión, tan novedosos como tradicionales.” 25.

**“Alimento, consumo, cópula”
Sandra Revuelto**

Un encuentro en torno al objeto y el cuerpo como símbolo de lo fértil que pone de manifiesto la permanencia de lo humano atemporal en el pensamiento de las últimas décadas.

La mirada basada en el concepto de militancia mediante el arte vinculado a la agricultura es la clave que caracteriza el trabajo de Sandra Revuelto. Ella busca una coherencia discursiva en conceptos como alimento (reflexión sobre el consumo), fertilidad (reproductibilidad, género), lo orgánico (cambiante/obsolescencia), lo humano (usuario interactivo) y el trabajo colectivo como modo de producción e intercambio de ideas y aprendizaje.

Según sus propias palabras *“En esta selección de obras se pretende conformar un encuentro sobre diferentes miradas*

surrealistic, the use of collage, and generating powerful speeches, according to my opinion, both new and traditional.” 25.

“Food, consumption, copulation” Sandra Revuelto

A meeting around the object and the body as a symbol of the fertile that highlights the permanence of the timeless human in the thought of recent decades.

The gaze based on the concept of militancy via the art related to agriculture is the key that characterized the work of Sandra Revuelto. She looks for a discursive coherence in concepts such as food (reflection on consumption), fertility (reproducibility, gender), the organic (changeable/obsolescence), the human (interactive user) and the collective work as a mode of production and exchange of ideas and learning.

In her own words *“In this selection of works is intended to shape a meeting about different contemporary*

25. HERREROS LEÓN, Francisco Marino: De cómo el pasado cimenta lo nuevo. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

25. HERREROS LEÓN, Francisco Marino: How the past builds the new. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

contemporáneas en torno a las ideas específicas de cuerpo y objeto como símbolo de lo fértil. Una serie de imágenes que hablan de la reproducción y ponen de manifiesto la permanencia de lo humano atemporal en el pensamiento de las últimas décadas” 26.

El conjunto se compone, así, de varias obras que nos transportan desde la poética de la reproducción de los objetos, donde se constata nuevamente la unión naturaleza-tecnología, bajo la experimentación con varias tecnologías como es el caso de la obra de Cejar, *Electroradiograph*, en la que combina la electrografía y los rayos X. Esta técnica, cuyo resultado era instantáneo, fue utilizado sobre todo en el campo médico.

Nos traslada a la propia cualidad de la máquina como productora de múltiples, característica fundamental en el arte actual y que es reflejada en las obras realizadas dentro del movimiento Mail Art, como es el caso de la obra de Carlo Pittore, *Need Money & Nina*. Los mail-artistas encontraron en la máquina el aliado ideal para diseñar sus sellos postales con el recurso de la repetición; el concepto de “imagen sello”, seriación, repetición, aparece en el contorno ribeteado de la imagen o módulo que se repite.

perspectives around the specific ideas of body and object as a symbol of fertility. A series of images that speak of reproduction and bring to light the permanence of the timeless human in the thought in recent decades.” 26.

The set consists of several works that take us from the poetry of reproduction of the objects, where it can be seen the link nature-technology, under experimentation with different technologies such as the work of Cejar, *Electroradiograph*, in which combines electrography and x-rays. This technique, whose result was instant, was primarily used in the medical field.

This takes us to the quality of the machine itself as producer of multiples, one of the main characteristics in contemporary art and reflected in the works carried out within the Mail Art movement, as is the case of the work by Carlo Pittore, *Need Money & Nina*. Mail-artists found on the machine the ideal partner to design their stamps by means of repetition; the concept of “stamp image” serialization, repetition, appears in the outline of the image trimmed or module that is repeated.

26. REVUELTO, Sandra: Alimento, consumo, cópula. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

26. REVUELTO, Sandra: Food, consumption, copulation. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.



Electroradiograph. Cejar. 1984

Dimensiones imagen: 190 x 285 mm.
Dimensiones enmarcado: 390 x 480 mm.

Técnica: Electrorradiografía.

Colección MIDE

Electroradiograph. Cejar. 1984

Image dimensions: 190 x 285 mm.
Framed dimensions: 390 x 480 mm.

Technique: Electrorradiography.

MIDE Collection



Nina. Carlo Pittore. 1985

Dimensiones imagen: 300 x 460 mm.
Dimensiones enmarcado: 510 x 620 mm.

Técnica: Xerografía cromática. Colección MIDE

Nina. Carlo Pittore. 1985

Image dimensions: 300 x 460 mm.
Framed dimensions: 510 x 620 mm.

Technique: Chromatic xerography. MIDE Collection



Need Money. Carlo Pittore. 1985

Need Money. Carlo Pittore. 1985

Dimensiones imagen: 300 x 460 mm.
Dimensiones enmarcado: 510 x 620 mm.

Image dimensions: 300 x 460 mm.
Framed dimensions: 510 x 620 mm.

Técnica: Xerografía cromática. Colección MIDE

Technique: Chromatic xerography. MIDE Collection

Pero en este uso de la máquina como reproductora de objetos también evoluciona el interés hacia humanizar la máquina. Contemplarse a través de la mirada de ésta como manera de conocerse a sí mismo, como veíamos en las actitudes de la exposición “*Procesos: El artista y la Máquina*”.

Es el caso de la obra *Duende* (1988) de Jeffrey Schrier, una imagen de tintes mecánicos donde se reproduce una imagen en movimiento para que la tonalidad produzca ese efecto colorido, y en la que se vuelve otra vez a la fragmentación de la realidad de la imagen para conseguir tamaños mayores que un A4 o A3.

En su humanización, la máquina hace suyo todo lo que se posa sobre ella y lo codifica bajo sus normas y cánones, los de su mirada deformada e inhumana, la que utiliza la artista palestina Amal Abdenour en *La tour de Pise*. En esta obra trata de renunciar al atributo de la mujer florero aprovechando la aberración provocada por el aplastamiento del cuerpo sobre cristal y nos encontramos ante el cuerpo-huella como una cartografía del cuerpo donde éste es materia prima de la obra. Es precisamente esta obra la que abre el siguiente micro-comisariado, centrado en conocerse a sí mismo utilizando la tecnología para ello.

But in this use of the machine as reproductive of objects also evolves the interest to humanize the machine. Be seen by means of the gaze of this as a way to know oneself, as stated earlier in the attitudes represented in the exhibition “*Processes: The Artist and the Machine*”.

This is the case of the artwork *Duende* (1988) by Jeffrey Schrier, an image of mechanical dyes which reproduces a moving image so that the tonality produces a colorful effect, and where it comes back again to the fragmentation of the reality of the picture to get larger than A4 or A3 sizes.

In its humanization, machine makes its own with the things put on it and encodes them under its rules and canons, those of its deformed and monstrous gaze, ones that is used by Palestinian artist Amal Abdenour, on *La tour de Pise*. On this artwork, she tries to give up the essence of the vase woman taking advantage of the deformation caused by the crushing of the body on the glass and we are facing the body-track as a map of the body where it is the raw material of the artwork. It is precisely this work that opens the following micro-exhibition, focused on knowing oneself with the help of technology.



Duende. Jeffrey Schrier. 1988

Dimensiones imagen: 1100 x 1250 mm.

Técnica: Xerografía cromática.

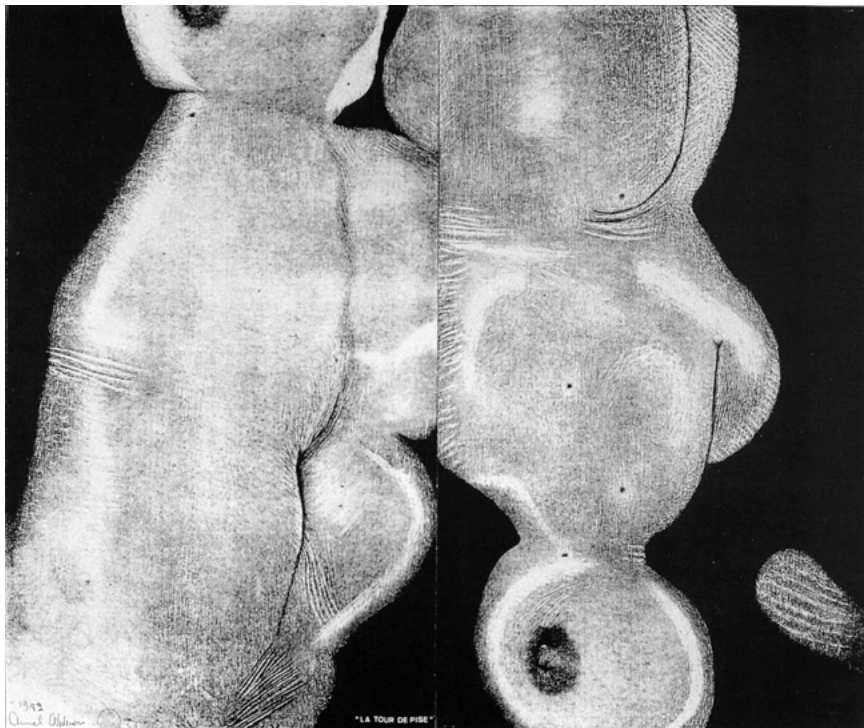
Colección MIDE

Duende. Jeffrey Schrier. 1988

Image dimensions: 1100 x 1250 mm.

Technique: Chromatic xerography.

MIDE Collection



Amal Abdenour. La tour de Pise. 1982

Dimensiones imagen: 410 x 340 mm.
Dimensiones enmarcado: 625 x 770 mm.

Técnica: Xerografía.

Colección MIDE

Amal Abdenour. La tour de Pise. 1982

Image dimensions: 410 x 340 mm.
Framed dimensions: 625 x 770 mm.

Technique: Xerography.

MIDE Collection

“Haciendo el amor con la máquina” Alberto M. Centenera

Existe cierto erotismo entre el ser humano y la máquina. Una aproximación como si fuera un cortejo, como ponernos frente a un espejo, seducirnos a nosotros mismos: re-conocernos.

La asociación del cuerpo y la máquina revelan un modo inédito de documentación, como una visión poética del acercamiento en el que la interfaz-cristal es la frontera entre dos mundos. *“Las obras que he seleccionado, son, como el texto de Alicia, una representación de ese momento de atravesar el túnel entre dos mundos. Encuentro, al igual que en el relato de Alicia, cierto erotismo en las obras de estos artistas. Considero que representan ese momento del que hablo como un encuentro erótico, y parece como si para pasar al otro lado, tuvieran que hacer el amor con la máquina, fundirse con ella a través de su pantalla-espejo.”* 27. Un fundirse con la máquina como modo, no sólo de conocer la propia construcción de la máquina, sino de enfrentarse a uno mismo, pues el resultado no es más que nuestro doble fragmentado, deformado y codificado bajo el

“Making love with the machine” Alberto M. Centenera

There is a certain eroticism between man and machine. An approach as if it was a courtship, like being in front of a mirror, seduce ourselves: re-recognize ourselves.

The association of body and machine reveals an unusual documentation mode, a poetic vision of the rapprochement in which the glass-inteface is the boundary between two worlds. *“The artworks that I have chosen are, as the text of Alicia, a representation of the moment of going through the tunnel between two worlds. I find, as in the story of Alice, a certain amount of eroticism in the works of these artists. I believe that they represent that time that I speak of as an erotic encounter, and it looks as to pass to the other side, they had to make love with the machine, merge with it through the screen-mirror.”* 27. Merge with the machine as a way not only to comprehend the construction of the machine, but also to face oneself, because the result is just our fragmented, deformed

27. M.CENTENERA, Alberto: Haciendo el amor con la máquina. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfases Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

27. M.CENTENERA, Alberto: Making love with the machine. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

lenguaje de la máquina. Por tanto, una intersección con la máquina que nos permite conocer lo oculto en nosotros mismos.

Este conjunto parte de la obra de Amal Abdenour, *La tour de Pise*, de la huella estática, para caminar hacia la huella en movimiento de Jesús Pastor. Una obra que vuelve a la estética prehistórica de la huella en la caverna, el primer contacto que el artista establece con la máquina. En este caso, aprovechando el movimiento del barrido, produce una obra en la que el desdoblamiento de la mano muestra tanto lo que es como lo que no es accesible a la máquina.

Posteriormente, en *I did it first*, un collage de xerografías en color, que se vio también en la primera exposición “Procesos: El Artista y la Máquina” (ver p.81), observamos el paso de la mano desdoblada de Jesús Pastor a esta mano múltiple; del primer contacto al tacto frenético y desmedido que proporciona, ya no el cuerpo-huella, sino el cuerpo-luz fruto del empleo de las tecnologías en color.

and codified double under the machine language. Consequently, an intersection with the machine that lets us notice what is hidden in ourselves.

This set starts from the artwork by Amal Abdenour, *La tour de Pise*, from the static footprint, to walk to the motion of the footprint by Jesus Pastor. An artwork that once again brings a prehistoric appearance of the man’s mark in the cave, the first contact that the artist fixes with the machine. In this case, taking advantage of the sweeping motion, he produces a work in which the unfolding of the hand shows both what is and what is not accessible to the machine.

Subsequently, in *I did it first*, a collage of chromatic xerographies, that could be seen in the first exhibition “Processes: The Artist and the Machine” (see p.81), we perceive the pass of Jesús Pastor’s unfolded hand to this multiple hand; from the first contact to the frenetic and excessive touch which does not provide the body-footprint, but the body-light as a consequence of the use of technologies in color.



ST. Jesús Pastor. 1988

Dimensiones imagen: 254 x 330 mm.
Dimensiones enmarcado: 520 x 580 mm.

Técnica: Xerografía cromática.

Colección MIDE

ST. Jesús Pastor. 1988

Imagen dimensions: 254 x 330 mm.
Framed dimensions: 520 x 580 mm.

Technique: Chromatic xerography.

MIDE Collection

El video es utilizado, también, como parte de esta relación con la máquina, en el caso de Mercedes Romero, quien realiza una serie de fotocopias en color a partir de unas fotografías obtenidas de video con gran fuerza erótica y narrativa. Ante los primeros acercamientos tímidos, Mercedes Rubio parece hacer el amor con la máquina, en la intersección más erótica y expresiva con ésta.

Pero pocas cosas son tan expresivas como transformar estas imágenes estáticas de un video, en un video en el que la erótica máxima se consigue con el objeto, en este caso un teléfono. Es lo que puede verse en el video que acompaña las obras de Mercedes Romero, *Intensive Care* de la artista Lieve Prins, donde en un ambiente que roza lo pornográfico, el teléfono es un objeto al que se le rinde culto de un modo casi *fetiché*. El video se convierte aquí en memoria de la experiencia más privada hecha pública por medio de la mirada de la máquina.

Cerrando el conjunto, destaca la obra *I am getting closer to you* (1988) de Jean Mathiaut, una obra de fax dividida en siete partes, de modo que cada parte de la obra es un ir acercándome a ella hasta descubrir mucho más allá de la gramática, un encuentro con lo más oscuro mediante la telemática del fax.

Video is also used as part of this relationship with the machine in the case of Mercedes Romero, who makes a number of color photocopies from the photographs obtained from video, with great narrative and erotic force. After the first timid approaches, Mercedes Rubio seems to make love with the machine, in the most erotic and expressive intersection with it.

But few things are as expressive as transform these static images of a video, into a video in which the high erotic is achieved with an object, in this case a phone. This is which can be recognized in the video accompanying the works of Mercedes Romero, *Intensive Care* by the artist Lieve Prins, where in an atmosphere bordering on the pornography, the phone is an object to which is worshiped in a fetish way. Video becomes memory of the more private experience made public through the eyes of the machine.

Closing the set, highlights the work *I am getting closer to you* (1988) by Jean Mathiaut, a work of fax divided into seven parts, so that each part of the work is getting closer to discover far beyond the grammar, an encounter with the darkest through the telematics of fax.



ST. Mercedes Romero

Dimensiones imagen: 425 x 1770 mm.

Técnica: Xerocopias cromáticas a partir de video.

Colección MIDE

ST. Mercedes Romero

Dimensions: 425 x 1770 mm.

Technique: Chromatic xerography from video.

MIDE Collection



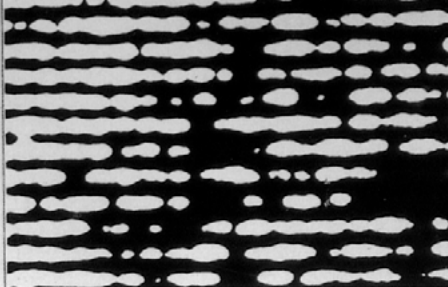
de vous...
*Ich näher
 mich euch
 an...*

I am getting
 closer to you

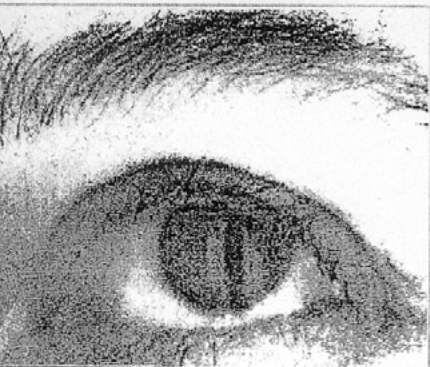
Ecole Nationale des Beaux-Arts de DIJON - FRANCE: MEDIA NOVA
 "Ich näher mich euch an... "I am getting closer to you..." 1/7

23. 10. 1992

28 OCT 92 20:21
 MATHIAUT ST BRISNEC No FEM 80-95-84-76

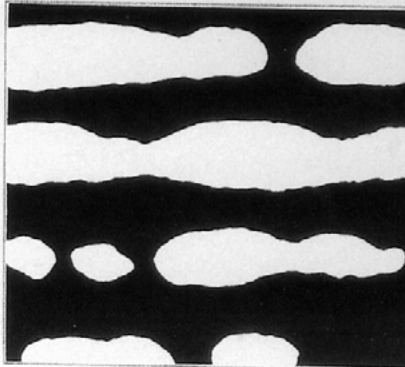


Jean MATHIAUT Ecole Nationale des Beaux-Arts de DIJON - FRANCE
 "je m'approche de vous" "Ich näher mich euch an..." "I am getting closer to you..."

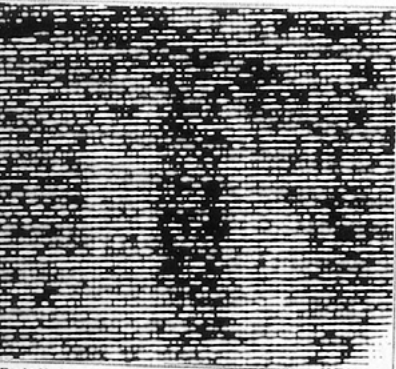


Jean MATHIAUT Ecole Nationale des Beaux-Arts de DIJON - FRANCE
 "je m'approche de vous" "Ich näher mich euch an..." "I am getting closer to you..." 2/7

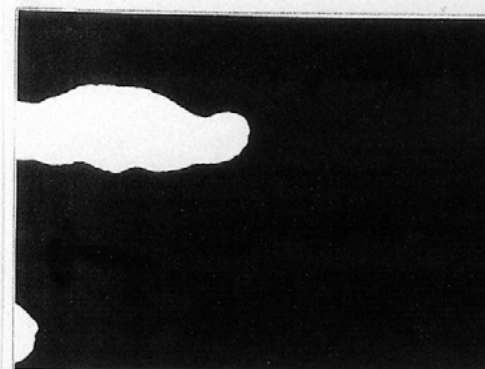
28 OCT 92 20:24 No 009 P.04
 MATHIAUT ST BRISNEC No FEM 80-95-84-76



Jean MATHIAUT Ecole Nationale des Beaux-Arts de DIJON - FRANCE
 "je m'approche de vous" "Ich näher mich euch an..." "I am getting closer to you..."

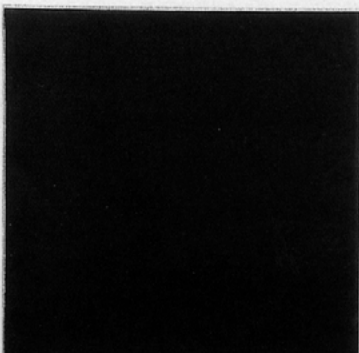


Ecole Nationale des Beaux-Arts de DIJON - FRANCE
 "Ich näher mich euch an..." "I am getting closer to you..." 3/7



Jean MATHIAUT Ecole Nationale des Beaux-Arts de DIJON - FRANCE
 "je m'approche de vous" "Ich näher mich euch an..." "I am getting closer to you..."

28 OCT 92 20:24 No 009 P.05
 MATHIAUT ST BRISNEC No FEM 80-95-84-76



Da

I a



I am getting closer to you (7 piezas). Jean Mathiaut. 1988

Dimensiones: 285 x 210 mm. (cada pieza).

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel.

Colección MIDE

[I am getting closer to you \(7 pieces\). Jean Mathiaut. 1988](#)

[Dimensions: 285 x 210 mm. \(each piece\).](#)

[Technique: Facsimile teletransmission and xerographic printing on paper.](#)

[MIDE Collection](#)

“Modos de Existir”**Sergio Rodríguez*****La máquina, un nuevo instrumento para la representación humana.***

Desde el origen del ser humano, siempre ha existido una preocupación por representar su realidad contextual evolucionando hacia la necesidad de retratarse a sí mismo con el fin de mantener su existencia perpetua en ultratumba, son de recordar las pinturas egipcias con este fin. En cualquier caso, la necesidad de presentar el modelo con la mayor semejanza posible era primordial, “[...]el objetivo fundamental de la representación consistía en representar el modelo con la mayor semejanza posible; en otras palabras, la finalidad del arte sería imitar a la naturaleza, la mimesis según la estética aristotélica.” 28.

Esta necesidad ha condicionado a buscar en las tecnologías el mejor modo de representarse a sí mismo, una representación supeditada al contexto y la forma de ver el mundo en cada momento.

“Modes of existence”**Sergio Rodríguez*****The machine, a new instrument for the human representation.***

From the origin of human being, it has always existed a concern to represent his contextual reality until it came the need to portray himself in order to keep his perpetual existence in the afterlife, remember Egyptian afterlife paintings. In any case, the need to present the model with the greatest similarity was essential, “[...] the main objective of the representation was to represent the model with the greatest similarity possible; in other words, the purpose of art would be to imitate nature, mimesis according to the Aristotelian aesthetics.” 28.

This necessity has conditioned to look for into technologies the best way to represent himself, a representation which depends on the context and the way of seeing the world at the respective times.

29. RODRÍGUEZ, Sergio: Modos de existir. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

29. RODRÍGUEZ, Sergio: Modes of existence. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

En la propuesta que Sergio presenta, se puede ver esa necesidad tanto de retratar al otro como de retratarse a sí mismo. En este caso, se hace un recorrido desde la exposición de la cara sobre la superficie de la fotocopidora y la experimentación con los resultados gráficos de ésta, a la técnica de la electrorradiografía o la composición digital de fotografías.

Así, en las obras realizadas esencialmente mediante xerografía blanco y negro de Jaques Fivel (*S/T*, 1980), Hans Szymanski (*Phantom*, 1984) y Clemente Padín (*Autorretrato*, 1987) pueden verse diversos modos de experimentar con la misma máquina. Desde la búsqueda de la gramática del tóner, de la texturización de la imagen hasta que es visible el punto del tóner, pasando por el movimiento de la imagen mientras se desplaza la luz de la máquina para crear ese efecto que puede verse en la obra de Padín, *bougé xerográficos*; a la obra monstruosa de Szymanski, quien xerografía medio rostro de modo estático y el otro medio en movimiento creando ese efecto extraño antes los ojos del espectador.

In the proposal that Sergio presents, can be seen the need to both portray the other and portray himself. In this case, a tour is done from the exposure of the face on the surface of the photocopier and experiment with the graphic results of this, to the technique of electrorradiography or digital composition of photographs.

Thus, in the artworks carried out essentially by black and white xerography by Jaques Fivel (*S/T*, 1980), Hans Szymanski (*Phantom*, 1984) and Clemente Padín (*Autorretrato*, 1987) can be seen different ways of experimenting with the same machine. From the search for the grammar of the toner, texturization of the image until the toner point is visible, passing through the image movement as the light of the machine is developed, to create that effect that can be seen in the artwork by Padín, *xerographic bougé*; to the monstrous artwork by Szymanski, who photocopies half face statically and the other half moving by making this strange effect in front of the viewer's eyes.



ST. Jaques Fivel. 1980

Dimensiones imagen: 290 x 300 mm.
Dimensiones enmarcado: 600 x 820 mm.

Técnica: Xerografía. Colección MIDE

ST. Jaques Fivel. 1980

Image dimensions: 290 x 300 mm.
Framed dimensions: 600 x 820 mm.

Technique: Xerography. MIDE Collection



Phantom. Hans Szymanski. 1984

Dimensiones imagen: 200 x 300 mm.
Dimensiones enmarcado: 405 x 500 mm.

Técnica: Xerografía.

Seleccionada en la I Bienal Internacional de
Copy Art. Barcelona. 1985. Colección MIDE

Phantom. Hans Szymanski. 1984

Image dimensions: 200 x 300 mm.
Framed dimensions: 405 x 500 mm.

Technique: Xerography.

Selected in the I International Biennial of Copy
Art. Barcelona. 1985. MIDE Collection



Autorretrato I. Clemente Padín. 1987

Dimensiones imagen: 150 x 290 mm.
Dimensiones enmarcado: 405 x 505 mm.

Técnica: Xerografía.

Colección MIDE

Autorretrato I. Clemente Padín. 1987

Image dimensions: 150 x 290 mm.
Framed dimensions: 405 x 505 mm.

Technique: Xerography.

MIDE Collection

En este coqueteo del hombre con la máquina en busca de la representación, se utilizan ciertos experimentos tecno-científicos a partir del uso de nuevos dispositivos que en un primer momento son fabricados para representar el mundo científicamente. Aportan, así, nuevos imaginarios no ópticos: los rayos X, las tecnologías CCD, imágenes computarizadas, etc. Es el caso del francés Cejar que hace uso de la técnica de la electrorradiografía, la combinación de la electrografía con la radiografía, dos técnicas difíciles de combinar ya que eran muy pocos los artistas que tenían acceso a ellas. El resultado final, en palabras de Sergio, “[...] *estará formado por dos planos (el radiográfico y el electrográfico) que crearán un efecto muy personal. Por otro lado, esta doble dimensión técnico-espacial se combinará con un llamativo colorido que evidencia la posible influencia que la tradición pictórica francesa de la primera mitad del siglo XX (fauvismo y cubismo) ha podido ejercer sobre este artista.*” 29.

In this flirting between man and machine in search of the representation, are used certain techno-scientific experiments based on the use of new devices manufactured at first to represent the world scientifically. They provide, this way, new worldviews which are not optical: X-rays, the CCD technology, computer images, etc. This is the case of French Cejar who uses the technique of electroradiography, the mix of radiography and electrography, two techniques difficult to combine because very few artists had access to them. The final outcome, in the words of Sergio, “[...] *shall consist of two planes (radiographic and electrographic) that will create a very personal effect. On the other hand, this double technical-space dimension will be combined with a striking color that shows the possible influence that the french pictorial tradition of the early twentieth century (fauvism and cubism) has been able to exercise on this artist.*” 29.

29. RODRÍGUEZ, Sergio: Modos de existir. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfases Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

29. RODRÍGUEZ, Sergio: Modes of existence. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.



Cejar. Retrato de Jean Mathiaut I. 1984

Dimensiones imagen: 210 x 305 mm.
Dimensiones enmarcado: 390 x 485 mm.

Técnica: Electrorradiografía .

Colección MIDE

Cejar. Retrato de Jean Mathiaut I. 1984

Image dimensions: 210 x 305 mm.
Framed dimensions: 390 x 485 mm.

Technique: Electrorradiography.

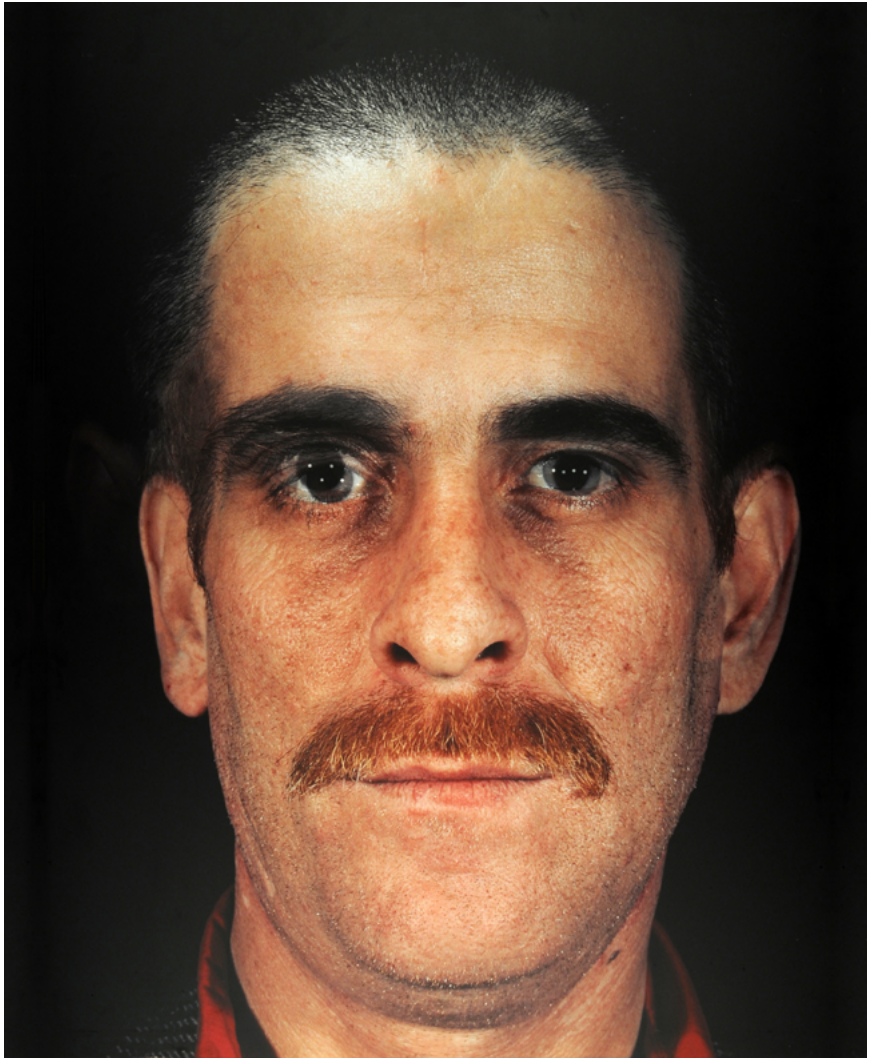
MIDE Collection

La evolución de las tecnologías hacen que los procesos electro-mecánicos sean absorbidos por el ordenador. Esto permitió a los artistas no sólo la toma de imágenes digitales, sino su postproducción en el ordenador aumentando así las posibilidades creativas del momento en un acto de construcción y desconstrucción a través del píxel. En este caso, Sergio destaca la obra *Ortopedia* de Juan Urrios, que “[...]critica el uso de la fotografía como herramienta de identificación y control, que aprovecha también para poner la voz de alarma sobre la omnipresencia de los sistemas de vigilancia en las sociedades actuales, un mensaje del que habla el propio Michel Foucault en su obra *vigilar y castigar*.”³⁰. El monstruo que Szymanski nos presentaba anteriormente, ahora es el Frankenstein resultado de la unión de varios retratos de presos de la cárcel de Barcelona, con el fin de crear el retrato ortopédico del delincuente.

The evolution of technology makes the electromechanical processes to be digested by the computer. This allowed artists not just to take digital images, but their postproduction in the computer thus increasing the creative possibilities of the moment in an act of construction and deconstruction through the pixel. In this case, Sergio highlights the work *Orthopedics* by Juan Urrios, that “[...] criticizes the use of photography as a tool for identification and control, that takes advantage also to put the alarm on the omnipresence of surveillance systems in modern societies, a message Michael Foucault speaks about in his book *Discipline and Punish*.”³⁰. The monster previously presented by Szymanski, now is Frankstein as an union of several portraits of prisoners from the prison of Barcelona, in order to create the orthopedic portrait of the delinquent.

30. RODRÍGUEZ, Sergio: Modos de existir. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

30. RODRÍGUEZ, Sergio: Modos of existence. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.



Ortopedia R3. Juan Urríos. 1998

Dimensiones imagen: 1200 x 1615 mm.

Técnica: Composición digital.

Colección MIDE

Ortopedia R3. Juan Urríos. 1998

Image dimensions: 1200 x 1615 mm.

Technique: Digital composition.

MIDE Collection

“Performance en MIDECIANT”
Bárbara Thibout

La huella en acción,
cuerpo ofrecido y medios.

La performance como práctica artística tampoco ha quedado ajena al uso de las tecnologías, y para ello ha ido articulando los elementos fundamentales de ésta: tiempo, espacio, cuerpo del artista y contacto directo con el público. Como acto efímero, no sólo ha utilizado el video y la fotografía como registro y memoria, sino que la propia máquina fotocopidora se ha convertido en registro de un acción procesual como es la performance. Ciertos performers reconocieron en la máquina fotocopidora un registro estático, instantáneo y múltiple de la performance como proceso efímero.

Photo Copy Rock’n Roll de Jürgen O.Olbrich, es una performance en la que el artista baila un rock and roll sobre el cristal de la máquina. La máquina se convierte en protagonista inmóvil de la acción y en registro cuyo resultado es la huella que ofrece una memoria permanente no óptica de la acción.

“Performance in MIDECIANT”
Bárbara Thibout

The footprint in action,
offered body and media.

The performance as artistic practice has not been outside the use of technologies, and for this has been articulated its key elements: time, space, body and direct contact with the public. As an ephemeral act, it has not only used video and photography as record and memory, but rather copy machine has become itself a register of a procedural action as is the performance. Some performers recognized in the copy machine a static, instant and multiple record of performance as an ephemeral process.

Photocopy Rock’n Roll by Jürgen O.Olbrich, is a performance in which the artist dances rock and roll on the glass of the machine. The machine turns into an immobile protagonist of the action and registration whose result is the footprint that offers no optical permanent memory of the action.



Photo Copy Rock'n Roll. Jürgen O.Olbrich. 1984

Dimensiones (de cada xerocopia): 200 x 270 mm.

Técnica: Fotografías de la performance realizada en Kassel (Alemania) y xerocopias monocromáticas.

Colección MIDE

Photo Copy Rock'n Roll. Jürgen O.Olbrich. 1984

Dimensions (of every xerocopy): 200 x 270 mm.

Technique: Photographs of the performance held in Kassel (Germany) and monochrome xerocopies.

MIDE Collection

En otros casos, como en la performance de Santiago Polo, *Mientras tanto*, realizada durante la II Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art celebrada en Valencia en 1988, se ve al artista combatir físicamente con la fotocopidora, tratando de liberarse mientras realiza una serie de actos rituales con gran simbolismo, que permiten reflexionar sobre la relación hombre-máquina, naturaleza-tecnología, las mismas que veíamos en Akira Komoto o las obras de Alcalacanales. La performance fue acompañada por la música creada y ejecutada por Ángel Estellés *Cuatro piezas para fotocopidora*.

En ambas performances “*La huella no resulta de una imitación del movimiento del cuerpo, sino de una interpretación de la máquina.*” 31. La huella-cuerpo vuelve a ser fragmentaria debido al formato restringido de la máquina y mostrada desde un nuevo punto de vista. Mirar desde un punto de vista contrapicado.

En cambio, en *Rent a body* de Paco Cao nos encontramos ante un cuerpo ofrecido. Esta obra es una aplicación multimedia que

In other cases, as in the performance of Santiago Polo, *Mientras tanto*, performed during the Second International Biennial of Electrography and Copy Art celebrated in Valencia in 1988, the artist is seen combating physically with the photocopier, trying to break free while performing a series of ritual acts with great symbolism, which allow us to reflect about the relationship human-machine, nature-technology, the same relations as those we saw in Akira Komoto or Alcalacanales artworks. The performance was accompanied by the music created and performed by Angel Estellés *Cuatro piezas para fotocopidora*.

In both performances “*The footprint is not an imitation of body movement, but an interpretation of the machine.*” 31. The fingerprint-body returns to be fragmentary due to restricted format of the machine and it is shown from a new viewpoint. To look at everything from the point of angle shot view.

However, in *Rent a body* by Paco Cao we face an offered body. This work is a multimedia application that served as the

31. THIBOUT, Bárbara: Performance en MIDECIANT. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

31. THIBOUT, Bárbara: Performance in MIDECIANT. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

sirvió de catálogo interactivo para mostrar en un pequeño ordenador en el Aeropuerto J.F. Kennedy de Nueva York junto a las multinacionales de alquiler de coches (Rent a car), si bien, en este caso, el proyecto consistía en ofrecer sus servicios, alquilándose a quien deseara utilizarlos. Los servicios iban desde los más sencillos de compañía, hasta compromiso intelectual para ser consejero o mediador. Gracias al interactivo, la obra ofrece un punto añadido y es que *“El potencial espectador-cliente puede anticipar las posibilidades de interacción con el artista sin que se requiera su presencia física”* **32**. Los resultados de este proyecto están expuestos en la web del autor: <http://www.pacocao.es>.

interactive catalog, which was going to be showed into a small computer in the JF Kennedy Airport in New York, next to the car rental multinationals (Rent a car), although in this case, the project was to offer his services, renting himself to whom wanted to use them. Services ranging from the simplest company to intellectual commitment to be a counselor or mediator. Thanks to the interactive, the artwork offers an added point and is that *“The potential client-spectator can anticipate the possibilities of interaction with the artist without his physical presence.”* **32**. The results of this project are presented in the author’s website: <http://www.pacocao.es>.

32. THIBOUT, Bárbara: Performance en MIDECIANT. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

32. THIBOUT, Bárbara: Performance in MIDECIANT. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

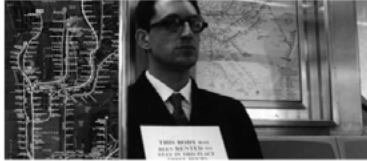
EXPERIENCIA LABORAL: SERVICIOS REALIZADOS

SELECCIÓN DE SERVICIOS REALIZADOS. POR RAZONES DE CONFIDENCIALIDAD, TAN SÓLO APARECEN RECOGIDOS SERVICIOS QUE CUENTAN CON LA AUTORIZACIÓN DE LOS CLIENTES.

VIAJE EN METRO

Nueva York, 15 de marzo de 1996

Alquilado para permanecer sentado en el metro de Nueva York con los ojos cerrados llevando un cartel con el texto siguiente: "Este cuerpo ha sido alquilado para permanecer en este lugar tres horas. Por favor, no hable con el cuerpo ni lo moleste. Si tiene alguna sugerencia, puede escribirla en la hoja de papel disponible. Gracias."



IGLESIA LUTERANA EN BROOKLYN

Brooklyn, Nueva York, 4-5 de abril de 1996

Alquilado por la Iglesia Luterana de la Trinidad de Brooklyn para realizar una recreación de la crucifixión de Cristo.



Rent a Body. Paco Cao

Técnica: Multimedia interactivo.

Colección MIDE

Rent a Body. Paco Cao

Technique: Interactive multimedia.

MIDE Collection

“ ‘Fax Art’ Cuerpo, espacio, tiempo” Adrián Gusano

Hombre y Medio. La máquina automática de transmisión instantánea de la imagen.

Por fin llegamos al compendio del tiempo y el espacio de la telemática, ya no hablamos de la instantaneidad de la máquina fotocopidora sino de ir más allá a través de la telemática del fax. El uso del fax con fines artísticos tiene lugar en los 80 y 90 como un medio de generación y reproducción de imagen mediante la emisión-recepción a distancia, siempre con la necesidad de varios dispositivos. Es un proceso de decodificación de la imagen en información electrónica, y ésta en sonora, siendo remitido a otro lugar donde deberá proceder al proceso inverso. En lugar de papel normal, este dispositivo hace uso de papel térmico restringiendo sus dimensiones al A4 o A3 de la máquina fotocopidora y por tanto, en muchos casos, se vuelve a la imagen fragmentada con carácter artístico o meramente técnico.

Hablamos del juego artístico de la fragmentación ocasionada por la ampliación de la imagen en el caso de *Sequence nude in 6 parts* de Khalid Hammoumi (ver p.105 y 106), donde la artista, tras realizarse un fotografía de su cuerpo entero desnudo, amplía éste y lo envía en seis fragmentos diversos. Multiplicidad e instantaneidad de la imagen.

“ ‘Fax Art’ Body, space, time” Adrián Gusano

Man and Environment. The automatic machine of instant transmission of the image.

Finally we reached the relationship between the time and space of the telematic, can't no longer talk about the immediacy of the copy machine but to go further with the telematic of fax. The use of fax with artistic purposes takes place in the 80s and 90s as a means of generation and image reproduction by remote transmission-reception, always with the necessity of multiple devices. It is a process of decoding the image into electronic information, and this in sound, which will be forwarded to another location where the reverse process should proceed. Instead of plain paper, this device uses thermal paper restricting its size to A4 or A3 and therefore, in many cases, it becomes a fragmented picture with artistic or merely technical character.

We talk about the artistic play of the fragmentation caused by the extension of the image in the case of *Sequence nude in six parts* by Khalid Hammoumi (see p.105 and 106), in which the artist, after taking a naked picture of her whole body, expands this and sends it in six different fragments. Multiplicity and immediacy of the image.

Pero este dispositivo también permitió a los artistas el juego con el concepto de huella-proceso, del propio proceso como obra en el caso de *The faxed battery* del japonés Hirotaka Maruyama o de *Fax art separation process* relizada por Garneau y Jacques Charbonneau. Esta última es especialmente característica por su técnica, ya que la obra consistía en la transmisión facsímil en blanco y negro y su impresión en el destino mediante una fotocopiadora láser a través del separado de los colores. Es decir, la obra se imprime sobre acetatos o transparencias en negro, amarillo, cyan y magenta y, posteriormente, se unen dando lugar a una imagen a color.

El mismo concepto de obra-proceso es lo que se refleja en la obra *Pyramid* de Cejar, ejecutada en un evento internacional que se realizó en 1984 para el 50 aniversario de la primera fotocopia realizada por Chester F. Charlson.

But this device allowed artist the game with the concept of footprint-process, the process as a work in case of *The faxed battery* or *Fax art separation process* by Garneau and Jacques Charbonneau. This latest is especially characteristic for its technique, since the work consisted of making facsimile transmission in black and white and printing on the destination using a laser photocopier by separating colors. That is, the work is printed on acetates or transparencies in black, yellow, cyan and magenta and, later, the resulting acetates are joined in a colour image.

The same concept of image-process is what is reflected in the work *Pyramid* by Cejar executed in an international event held in 1984 for the 50th anniversary of the first copy made by Chester F. Charlson.

The Faxed Battery. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). 1992 ▶

Dimensiones imagen: 310 x 290 mm.
Dimensiones enmarcado: 485 x 470 mm.

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Colección MIDE

The Faxed Battery. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). 1992

Image dimensions: 310 x 290 mm.
Framed dimensions: 485 x 470 mm.

Technique: Facsimile teletransmission and xerographic printing on paper. MIDE Collection



Dear everybody

These two image are need to be connected together at the center like this

Thank you for your care.

1992.10.30

Maruhiro.

"CURRICULUM VITAE"

魔琉呂呂 MARUHIRO

GIVEN NAME HIROTAKA MARUYAMA

STUDIO 1-1-10, Mirokuji, Fujisawa, KANAGAWA, 251, JAPAN

PHONE 0466-22-7040 FAX 0466-25-1403

HOME KOFO-KODAMA 201, 2-12-24, Ohfuna, KAMAKURA, 247, JAPAN

PHONE 0467-44-0844

1960. 10. 23 BORN in JAPAN
1985. 3 COMPLETE ART-FACULTY-COURSE in TOKYO-GRIJUTSU-DAIGAKU (UNIV. OF ART and MUSIC)
1987. 3 COMPLETE CRAFTS-MASTER'S-COURSE in TOKYO-GRIJUTSU-DAIGAKU
1987. 4 A LECTURER in YOTOGI-SHINJWAR of ART(A PREPARATORY SCHOOL)
1988. 4 A PART-TIME-LECTURER OF MENTAL-WORK in TOKYO-GRIJUTSU-DAIGAKU
1990. 8 INDEPENDENT
1982. 7 FIRST EXHIBITION INTERNATIONAL SF-ART in TOKYO/PRIZE
1982. 9 HELD "BLACK BOX 1" in TOKYO
1983. 7 2 EXHIBITION INTERNATIONAL SF-ART in TOKYO/PRIZE
1983. 9 HELD "BLACK BOX 2" in TOKYO
1984. 9 HELD "BLACK BOX 3" in TOKYO
1984. 12 FIRST BIENNIAL INTERNATIONAL COPY ART in BARCELONA/THE FIRST C. I. CONTEST OF TOBU CABLE MEDIA in JAPAN/FINE
1985. 3 EXHIBITION COMPLETION-WORKS in TOKYO/PRIZE
1985. 9 HELD "BLACK BOX 4" in TOKYO
1986. 3 25 EXHIBITION "MODERN CRAFTS-ART OF JAPAN" in TOKYO
1986. ART-TOWN MAGAZINE "HARAJUKU" in TOKYO/PRINT
1986. 11 THE PARTY "400mmx400mmWORKS OF 100YOUNG-ARTISTS" in TOKYO /PLANNER, DIRECTOR and ONE OF ARTISTS
1987. 3 COMPLETION-WORK OF MASTER'S-COURSE/PURCHASE BY UNIV.
1988. 10 2 BIENNIAL INTERNATIONAL ELECTROGRAPHY AND COPY-ART in VALENCIA
1989. 7 9 MINI PRINT INTERNATIONAL, CADAQUES 1989 in SPAIN
1989. 11 3 EXHIBITION HUMOR-ADVERTISEMENT BY "NEWSPAPER YOMIURI" in JAPAN/PRIZE
1990. 3 THE PERMANENT COLLECTION OF CONTEMPORARY TECHNOLOGICAL ART BY "MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFIA (M. I. D. E.)" in "UNIVERSITY OF CASTILLA-LA MANCHA" (CUNCA in SPAIN)
1990. 6 EXHIBITION FAX-ART OF "ARTE ex MAQUINA" ON "LA BUELTA DEL HOMBRE: HUMANISMO Y TECNOLOGIA" in GRAN CANARIA (SPAIN)
1990. 7 10 MINI PRINT INTERNATIONAL, CADAQUES 1990 in SPAIN
1990. 10 HELD "BLACK BOX 5" in TOKYO
1991. 4 HELD "PRIVATE EXHIBITION" in TOKYO
1991. 6 1 INTERNATIONAL STUDIO OF IMAGE TECHNOLOGY-SESC/UNESP in SP-BRAZIL
1991. 7 11 MINI PRINT INTERNATIONAL, CADAQUES 1991 in SPAIN
1991. 8 HELD "PRIVATE EXHIBITION" in MISHIMA, JAPAN
1991. 10 HELD "BLACK BOX 6" in TOKYO
1992. 3 HELD "PRIVATE EXHIBITION" in FUJISAWA, JAPAN
1992. 5 Fax-Action of "JUAN GRIJ, A Technological View" by TELEFONICA DE ESPAÑA in SPAIN



Fax art separation process.
Garneau&Charbonneau. 1993

Dimensiones: 285 x 210 mm.

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión
xerográfica sobre papel.

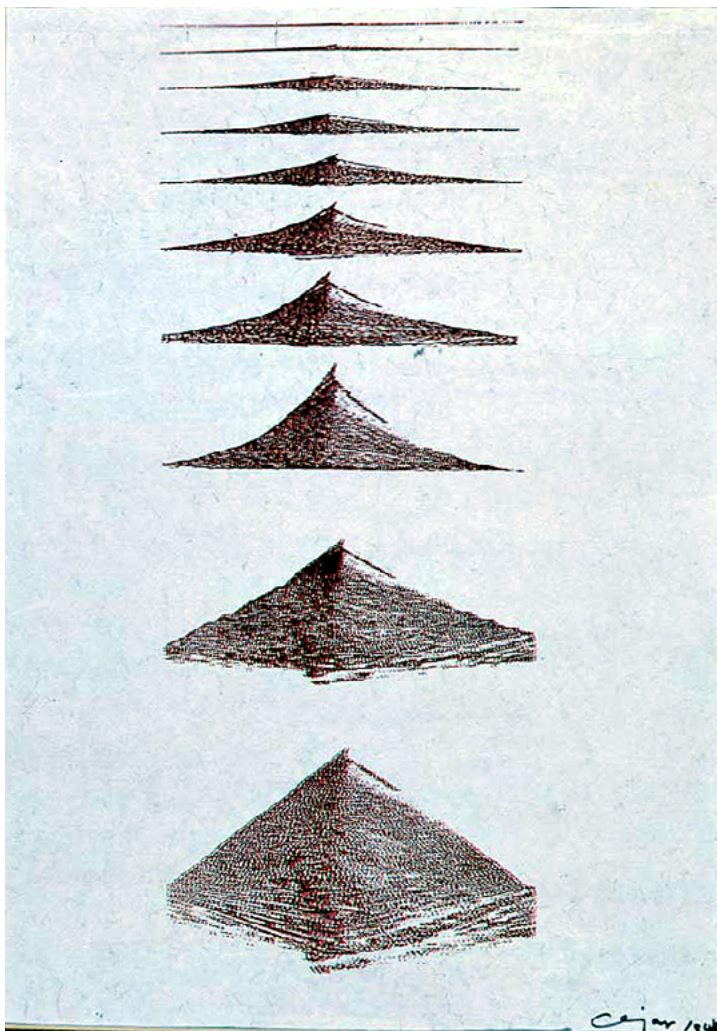
Colección MIDE

Fax art separation process.
Garneau&Charbonneau. 1993

Image dimensions: 285 x 210 mm.

Technique: Facsimile teletransmission and
xerographic printing on paper.

MIDE Collection



Pyramid. Cejar. 1984

Dimensiones: 260 x 405 mm.

Técnica: Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel.

Colección MIDE

Pyramid. Cejar. 1984

Image dimensions: 260 x 405 mm.

Technique: Facsimile teletransmission and xerographic printing on paper.

MIDE Collection

**“El mar en tu mirada”
Samir Delgado**

Una mirada múltiple sobre el trópico tecno-histórico de los años 90.

Una mirada diversa es la que ofrece este micro-comisariado sobre el turismo de masas en la era del consumismo, donde se establece la relación del artista con el turismo y del artista convertido en turista que ofrece su perspectiva sobre la turistificación mediante la mirada de la tecnología.

Según las propias palabras del autor de este micro-comisariado *“El mar en tu mirada”* de José Ramón Alcalá brinda una mirada múltiple sobre el trópico tecno-histórico de los años 90 a través de una cámara de termografías con la que el artista, pionero de las vanguardias tardías en plena era global, viaja de forma transversal hacia las regiones interiores de un mundo en crisis: desde la playa con turistas en Donosti a un cementerio taoísta en Japón, el rostro de la inocencia de una niña y el propio autorretrato en el domicilio de la calle San Pedro de Cuenca, donde ya el aparato, lo artefactual, la máquina en el proceso mismo, ha tornado para sí toda la mística del instante creativo.” 33.

***“The sea in your eyes”
Samir Delgado***

A multiple look about techno-historical tropic of the 90s.

A different gaze is the one offered by this micro-exhibition on mass tourism in the era of consumerism, in which is established the artist's relationship with tourism and artist developed in to a tourist who offers his perspective about touristification reality through the gaze of the machine.

In the words of the author of this micro-exhibition *“The sea in your eyes* by José Ramón Alcalá provides a multiple look on the techno-historical tropics of the 90s across a thermographic camera with which the artist, pioneer of the late avant-garde in the global era, travels transversely to the inner regions of a world in crisis: from the beach with tourists in Donosti to a Taoist graveyard in Japan, the face of the innocence of a child and own self-portrait at the house of San Pedro Street in Cuenca, in which already the device, the artifactual, the machine in the process itself, has turned for itself all the mystique of creative moment.” 33.

33. ABDALLAH DELGADO, Samir: El mar en tu mirada. Trabajo de investigación para la asignatura “Interfaces Culturales y Nuevos Medios”, dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

33. ABDALLAH DELGADO, Samir: The see in your eyes. Research Project for the subject “Cultural Interfaces and New Media”. Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.



Sala de exposiciones en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca

[Exhibition room in the Faculty of Fine Arts of Cuenca](#)

Esta “*mística del proceso creativo*”, como lo llama Samir Delgado en su propuesta de comisariado, es debido a la producción de obra con una herramienta que renueva la manera de mirar: la Da Vinci. El artista de este conjunto, José Ramón Alcalá se encuentra, en su paso por el Art Lab de Tokio, con un dispositivo inventado por el propio equipo de este centro, a medio camino entre una cámara fotográfica y una fotocopiadora pero que no poseía lente por la que mirar la realidad y cuya impresión térmica es instantánea. Como consecuencia, el artista deja a la máquina que aporte su mirada, una mirada *voyeur* mecanizada, sin que el propio protagonista sea consciente de ello y por tanto, dejando atrás la intimidación que ello supone. Esta máquina transforma la escritura gráfica y material de la fotocopiadora en la escritura binaria-informacional de su naturaleza.

*This “mystic of the creative process”, as it is called by Samir Delgado in his curatorial proposal, is due to the production of work with a tool that renew the way of looking: the Da Vinci machine. The artist of this set, José Ramón Alcalá, in its passage through the Art Lab Tokyo, found himself with an invented device by the team of this center, halfway between a camera and a photocopier but which did not possess lens through which look at the reality and whose thermal printing is instantaneous. As a result, the artist leaves the machine to provide its look, a mechanized *voyeur* gaze without the protagonist himself be aware of this and therefore, leaving behind the intimidation that entails. This machine transforms the graphic and material writing of the photocopy machine in the writing binary-informational of its nature.*

El mar en tu mirada (4 piezas). José Ramón Alcalá. 1992-2007 ▶

Dimensiones:
Dpt. Hakuraku: 1450 x 430 mm.
Autorretrato frente al espejo: 1060 x 670 mm.
Tokio children I: 1060 x 710 mm.
Playa y Voyeur: 1500 x 1000 mm.

Técnica: Impresión térmica mediante máquina Da Vinci DV-55. Colección MIDE

El mar en tu mirada (4 pieces). José Ramón Alcalá. 1992-2007

Image dimensions:
Dpt. Hakuraku: 1450x430mm.
Autorretrato frente al espejo: 1060x670mm.
Tokio children I: 1060x710mm.
Playa y Voyeur: 1500 x 1000mm.

Technique: Printed on thermal paper by Da Vinci DV-55 machine. MIDE Collection



Fine



Actualizar la mirada hacia el pasado.

La realización de pequeñas exposiciones como estas permite actualizar la memoria hacia unas Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo cuyo valor aún está por considerar. Exhibir los fondos es dar a conocer y estimar, primero a los propios estudiantes de Bellas Artes, y posteriormente al público en general, el gran tesoro patrimonial que la Facultad posee y el porqué de su importancia dentro de un contexto artístico donde priman las nuevas tecnologías, y en el que estas colecciones se convierten en la Arqueología de los Medios necesaria para comprender dónde está el Arte actual. Un patrimonio que sobre todo es un privilegio para Cuenca, como un lugar clave para poder trabajar, experimentar e investigar sobre documentos originales únicos en el ámbito internacional.

Permiten, además, formular propuestas conceptuales y reflexiones, nuevas perspectivas acerca de lo que los artistas consideraban que estaban haciendo, a través de miradas diversas, no sólo la de los alumnos, sino la de los propios artistas-investigadores que han querido colaborar en esta pequeña contribución teórica, haciendo su particular e importantísima aportación conceptual.

Gracias a todos ellos.

Update the view of the past.

The realization of small exhibitions as these presented allows upgrade the memory to the Collections and Archives of Contemporary Art whose value is yet to be valued. Exhibit the funds is to present and to estimate, first to the students of Fine Arts themselves, and later to the general public, the great historical treasure that this Faculty owns, the reason of its importance within an artistic context directed by the new technologies, and in which these collections become the Media Archaeology necessary to understand where is current Art. This heritage is an especial privilege for Cuenca, as a key place to work, to experiment and research on original and unique documents at the international level.

Furthermore, allow to develop conceptual proposals and reflections, new insights into what the artists thought that they were doing, through diverse perspectives, not only the ones of students, but the artists-researchers themselves who have wanted to collaborate in this small theoretical contribution, making their particular and important conceptual contribution.

Thanks to all of them.



Sala de exposiciones en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca

[Exhibition room in the Faculty of Fine Arts of Cuenca](#)

Bibliografía:

- ABDALLAH DELGADO, Samir: El mar en tu mirada. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.
- ALCALÁ, José Ramón: "El artista y la máquina automática. Un nuevo enfoque para su análisis historiográfico". ASRI- Arte y Sociedad. Revista de Investigación. #9. Octubre 2015. 23pp.
- ALCALÁ, José Ramón: "La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (I). Origen y desarrollo". A: DE LA CALLE: Román (Coord): En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo(I). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lecció Investigació&Documents. #20. Valencia. 2014. Pp. 128-159.
- ALCALÁ, José R. y CANALES, Fernando: Copy Art; La fotocopia como soporte expresivo. Editado por la Diputación de Alicante. Col. PAARTE. Alicante. 1986.
- BARBIERI, Daniele: Al di là del concettuale, dalla tecnica in poi. Presentación de la exposición Digital Copy Image, de Fabio Belletti y Pierluigi Vannonzi. Circolo Culturale News. Modena, Italia.
- BREA, José Luis: Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas). Disponible en: <http://aleph-arts.org>
- BRUNET-WEINMANN, Monique: Le Copy Art: de l'insurrection à l'institution. Esthétique des arts médiatiques, tome I. P. Presses de l'Université du Québec. Sainte-Foy.
- FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; DITLEA, Steve: COPYART: The first complete guide to the copy machine. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers, Nueva York. 1978.
- GRAU, Olivier (ed.): Media Art Histories. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts / London, England. 2007.
- GUSANO, Adrián: "Fax Art". Cuerpo, espacio, tiempo. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.
- HERREROS LEÓN, Francisco Marino: De cómo el pasado cimenta lo nuevo. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.
- HUIZINGA, Johan: Homo ludens. Alianza Editorial. (1ª edición: 1954). Madrid. 1972.
- KARAVANSERAI. Lieve Prins & Artist friends. 2012.
- MARTÍNEZ, Alberto: Haciendo el amor con la máquina. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.
- MIRA, Enric: Alcalacanales. El lenguaje artístico de la imagen electrográfica. Alfons El Magnànim. Itinerarios #7. Diputació de València. Valencia. 2000.
- OLHAGARAY LLANOS, Néstor: Del video-arte al net-art. Editorial LOM. Santiago de Chile. 2002.
- PASTOR, Jesús. Entrevista en El Correo Gallego. Título: "El Dalí cibernético". Edición Siete. 02-05-1993.
- REVUELTO, Sandra: Alimento, consumo, cópula. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

References:

ABDALLAH DELGADO, Samir: The see in your eyes. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

ALCALÁ, José Ramón: "El artista y la máquina automática. Un nuevo enfoque para su análisis historiográfico". ASRI- Arte y Sociedad. Research magazine. #9. Octubre 2015. 23pp.

ALCALÁ, José Ramón: "La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (I). Origen y desarrollo". A: DE LA CALLE: Román (Coord): En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo(I). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lecció Investigació&Documents. #20. Valencia. 2014. Pp. 128-159.

ALCALÁ, José R. y CANALES, Fernando: Copy Art; La fotocopia como soporte expresivo. Edited by Provincial Council of Alicante. Col. PAARTE. Alicante. 1986.

BARBIERI, Daniele: Al di là del concettuale, dalla tecnica in poi. Presentación de la exposición Digital Copy Image, de Fabio Belletti y Pierluigi Vannoni. Circolo Culturale News. Modena, Italia.

BREA, José Luis: Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas. (Cuando las cosas devienen formas). p.2. Available on: <http://aleph-arts.org>

BRUNET-WEINMANN, Monique: Le Copy Art: de l'insurrection à l'institution. Esthétique des arts médiatiques, tome I. P. Presses de l'Université du Québec. Sainte-Foy.

FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia; DITLEA, Steve: COPY ART: The first complete guide to the copy machine. Horseguard Lane Productions, Ltd. Richard Marek Publishers, Nueva York. 1978.

GRAU, Olivier (ed.): Media Art Histories. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts / London, England. 2007.

GUSANO, Adrián: "Fax Art". Body, space, time. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

HERREROS LEÓN, Francisco Marino: How the past builds the new. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

HUIZINGA, Johan: Homo ludens. Alianza Editorial. (1ª edition: 1954). Madrid. 1972.

KARAVANSERAI. Lieve Prins & Artist friends. 2012.

MARTÍNEZ, Alberto: Making love with the machine. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

MIRA, Enric: Alcalacanales. El lenguaje artístico de la imagen electrográfica. Alfons El Magnànim. Itinerarios #7. Diputació de València. Valencia. 2000.

OLHAGARAY LLANOS, Néstor: Del video-arte al net-art. Editorial LOM. Santiago de Chile. 2002.

PASTOR, Jesús. Interviu on "El Correo Gallego". Title: "El Dalí cibernético". Seven Edition. 02-05-1993.

REVUELTO, Sandra: Food, consumption, copulation. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

RODRÍGUEZ, Sergio: Modos de existir. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

SHERIDAN, Sonia Landy: *Art's Passionate Pilgrim*. Hood Museum of Art. EEUU.

SHERIDAN, Sonia Landy: *Generative systems versus Copy Art: A clarification of terms and ideas*. *Leonardo*, Vol. 16. No 2. Pp.103-108. Gran Bretaña. 1983.

SIKKEMA, Brent: *The Inner Landscape and the Machine: A Visual Studies Workshop Traveling Exhibition of the Work of Sonia Landy Sheridan*. Visual Studies Workshop. Rochester, Nueva York. 1974.

THIBOUT, Bárbara: *Performance en MIDECIANT*. Trabajo de investigación para la asignatura "Interfaces Culturales y Nuevos Medios", dentro del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales (UCLM). Curso 2014-2015.

YATES, Steve(ed.): *Poéticas del espacio*. Colección Fotografía, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002.

RODRÍGUEZ, Sergio: Modes of existence. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

SHERIDAN, Sonia Landy: Art's Passionate Pilgrim. Hood Museum of Art. EEUU.

SHERIDAN, Sonia Landy: Generative systems versus Copy Art: A clarification of terms and ideas. Leonardo, Vol. 16. No 2. Pp.103-108. Gran Bretaña. 1983.

SIKKEMA, Brent: The Inner Landscape and the Machine: A Visual Studies Workshop Traveling Exhibition of the Work of Sonia Landy Sheridan. Visual Studies Workshop. Rochester, Nueva York. 1974.

THIBOUT, Bárbara: Performance in MIDECIANT. Research Project for the subject "Cultural Interfaces and New Media". Research Master In Artistic and Visual Practices (UCLM). Course: 2014-2015.

YATES, Steve(ed.): Poéticas del espacio. Colección Fotografía, Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002.

Desde el proceso para comprender la imagen || From the process to understand the image

Rubén Tortosa

Las tecnologías electrográficas primeras, el registro digital mediante periféricos del tipo escáner (2d y 3D) y las pantallas de hoy (Black Mirror), llevan implícito un lenguaje característico y personal. Los primeros artistas que se enfrentaron a estas máquinas entendieron muy bien que había que estudiarlas, escudriñarlas y comprender su proceso. Entender lo que significa representación, imagen, lo que somos nosotros en el mundo, para ser en el mundo “*rastro*” (imagen).

El proceso era tan importante como la idea, por ello, se preocuparon hasta la saciedad de mostrarlo; comenzando por presentarnos a las máquinas, su historia, su forma de trabajar, sus posibilidades técnicas, y con todo ello y con sus deficiencias, se pusieron en marcha y se creó todo un nuevo imaginario. Por otro lado, también supieron ver en ellas la capacidad de transformar y transformarse.

“La tecnología -en cuanto aplicada a la representación- pone las condiciones de posibilidad para el desarrollo de una nueva forma artística, en tanto permite el manifestarse cumplido de una nueva relación del sujeto de conocimiento con la representación como tal. Lo novedoso de la forma artística hecha posible por las nuevas tecnologías, residiría, justamente, en el hecho de que haría posible una experiencia novedosa de la representación pensada

Those early electrographic technologies, the digital record by peripheral devices such as scanners (2D and 3D), and today’s screens (Black Mirror), have implicit a distinctive and personal language. First artists who faced these machines understood very well that they had to study them, scrutinize and understand their process. Understand the meaning of representation, image, what we are in the world, to be a “*trace*” (image) in it.

The process was as important as the idea, therefore, they were concerned to show it endlessly to us; starting by introducing us the machines, their history, how they work, the technical possibilities and with all of this and its shortcomings, they started up and a whole new imagery was created. On the other hand, they were able to perceive the capacity to transform and be transformed.

“The technology -in terms of representation- grants the possibility to develop a new art form since it permits the manifestation of a new relationship between the subject of knowledge and representation. The novelty of the art form made possible by new technologies would precisely reside in the fact that it would make possible a novel representation experience, not in terms of identity



Proceso. Rubén Tortosa. Sommeratelier. Junge Kunts in Europa. Hannover (Alemania). 1990

Proceso. Rubén Tortosa. Sommeratelier. Junge Kunts in Europa. Hannover (Germany). 1990

ésta no en términos de identidad, sino en términos de diferencia, de diferenciación. Ellas posibilitarían en efecto la aparición de un pensamiento-imagen.” 1.

Frente a un modelo en que la idea prevalece por encima de todo y utiliza la máquina sólo para llevarla a cabo importándole bien poco ésta y su proceso, -el caso de muchos artistas pop que empezaron a utilizarla-, se sitúan la mayoría que pensaron que estas nuevas tecnologías eran algo más que herramientas, relacionándose con ellas y tomando el control absoluto sobre el proceso para conseguir manipular y alterar la imagen, rastreando tramas y contextos que subyacen en estos medios, comenzando a plantear los campos programáticos del arte, la tecnología y la sociedad.

“El artista se transforma en investigador dedicado a producir sentido, discurso crítico y contextos de significado y experiencia, cumpliendo así una renovada función de catalizador social” 2.

but in terms of difference, even better, in terms of differentiation. In fact, they would enable the appearance of a thought-image” 1.

Opposed to a model in which the idea takes precedence over all and uses the machine only to implement it, not caring about it and its process, -like many pop artists who started using it-, there are the majority of people who thought that these new technologies were more than just tools, interacting with them and taking full control over the process to achieve manipulation and alteration of the image, tracking down patterns and contexts behind these media starting to present programmatic fields of art, technology and society.

“The artist becomes a researcher dedicated to produce sense, critical discourse and contexts of significance and experience, thus undertaking the renewed function of social catalyst.” 2.

1. BREA, José Luís: "Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas". Aleph-pensamiento <http://www.aleph-arts.org/pens/formas.htm>.

2. OHLENSCHÄGER, Karin, RICO, Luís: Digital Transit. A:mínima. Barcelona. 2006. p. 25.

1. BREA, José Luís: "Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas". Aleph-pensamiento <http://www.aleph-arts.org/pens/formas.htm>.

2. OHLENSCHÄGER, Karin, RICO, Luís: Digital Transit. A:mínima. Barcelona. 2006. p. 25.

En el proceso de generación de la imagen, hay un hecho técnico fundamental, y es que estas máquinas para capturar la imagen no disponen de un dispositivo de disparo único mediante flash. Se mantiene el tren de lámparas que rastrea por la pantalla en busca de la captura de la imagen. Seguir este tren de lámparas provoca la unión de rastros unidimensionales de la longitudinalidad, de lo lineal. Este hecho lo convierte en protagonista.

La máquina, es una máquina de procesos y esto hace que muchos ya no persigan el objeto final sino la consecuencia de un modo de transformación, en el que la visualización final no es lo importante más que como expresión/clave. *“Hace tres décadas no sabía a dónde me llevarían mis incursiones artísticas ni lo difícil que iba a resultar este camino -y fue una lucha constante-. Lo que sí sabía y creía es que el arte es un proceso de investigación y en ese proceso se descubrirían nuevos territorios. Sabía que iban a emerger nuevas ideas, nuevas percepciones. Cada década que pasaba al mirar hacia atrás podía ver con más claridad lo que antes apenas me había interesado. Pude ver como los adelantos en la aplicación y reaplicación de energía nos conducían a la invención de instrumentos que nos proveen con mejores medios para viajar a través del tiempo y del espacio. Vi cómo nos movíamos a través del tiempo y del espa-*

In the process of image generation, there is a fundamental technical fact, which is, these machines do not have a single shot device with flash to capture the image. The lamps train, which tracks in the screen, is maintained seeking the capture of the image. Following this lamps train movement causes the union of one-dimensional traces of the longitudinal, the linear. This fact makes it the protagonist.

The machine is a machine of processes and this makes many people no longer pursue the final goal but the consequence of a way of transformation, in which the final visualization is important only as an expression / key. *“Three decades ago I did not know where my artistic incursions would lead me or how hard it was going to be this way-and was a constantly fight. What I did know and believe is that art is a process of research and in the process would be discovered new territories. I knew they were going to emerge new ideas, new insights. Each passing decade looking back I could see more clearly just what had interested me before. I could see the progress in the application and reapplication of power led us to the invention of instruments that provide us with better means to travel through time and space. I saw how we were moving through time and space with*

cio con estas máquinas -de lo manual a lo mecánico, a lo electrónico, fototónico y procesos biológicos- alterando en cada etapa nuestras percepciones de tiempo y espacio.” 3.

Se empieza a observar cómo se alteran las percepciones de tiempo en espacio y de objetos en tiempo hasta llegar al punto de visualizar ‘la forma del tiempo’. El tiempo es para observarlo, moverse con él y mostrarlo. Pero antes de verlo, no sólo en sueños, sino a la fría luz de la tecnología, necesitan un contexto, un vehículo para emprender el viaje con una actitud positiva hacia el arte y la ciencia como cuerpos históricos dignos de atención. Muchas de estas experiencias se han contextualizado en las escuelas y facultades de arte.

La artista Helen Chadwick trabaja con materiales perennes, descompuestos y temporales en su obra *On Mutability*, 1986.

Frente a la obra tradicional que necesita condiciones de estabilidad, perennidad y materialidad en el registro plano analógico, la obra (el objeto), tiende a una

these machines-from the hand to the mechanical to electronic, phototronic and biological processes- at each stage altering our perceptions of time and space.” 3.

It begins to be seen how perceptions of time into space and of objects into time are altered until reaching the point of viewing ‘the form of time’. The time is to be observed, to move with it and display it. But before viewing it, not only in dreams, but in the cold light of technology, it needs a framework, a vehicle to undertake the trip with a positive attitude towards art and science as historical bodies worth of attention. Many of these experiences are contextualized in schools and art faculties.

The artist Helen Chadwick works with perennial, decomposed and temporary materials in her work *On Mutability*, 1986.

Unlike the traditional work which requires conditions of stability, permanence and materiality on the plain, analogic format, the artwork (the object), tends to a

3. SHERIDAN, Sonia L: Sistemas generativos una década después: una referencia personal. Después de la Imagen. 1977. p. 7.

3. SHERIDAN, Sonia L, Sistemas generativos una década después: una referencia personal. Después de la Imagen. 1977. p. 7.

desmaterialización sustancial. El objeto procesual no necesita estas condiciones como puntualiza Jesús Pastor: *“La desmaterialización puede ser tal que llega a ser una pura conceptualización o pura acción.”*⁴

Proceso creativo y proceso vital se integran, diluyendo los límites entre resultados y creación. La obra ya no habla tanto de sí misma como de cómo ha sido concebida, a quien está dirigida, quien la ha realizado y por qué. La obra se destripa a sí misma, y el propio artista es “destripado” por los aspectos procesuales que ésta contiene y expresa.

Helen Chadwick, en el video producido con motivo de esta exposición comenta: *“Esto es una especie de oráculo para mí. Pongo cosas sobre la copiadora y en ese contacto casual con la máquina, ésta fija algo que puedo componer y crear, una imagen que está fijada por completo. Tal vez sea un modo de saber lo que uno siente. (...) En esta exposición, la tecnología empleada no está presente. Está solo implícita. Habría que estudiarlo para saber que se han usado medios mecánicos. Que han sido arti-*

*significant dematerialization. The processual object does not need these conditions as Jesús Pastor states “Dematerialization can be such that becomes a pure conceptualization or pure action.”*⁴

Creative and vital processes are integrated, diluting the boundaries between outcomes and creation. The artwork no longer speaks about itself but about how it was conceived, to whom it is addressed, who has created it and why. The artwork disembowels itself, and the artist himself is “gutted” by the procedural aspects that are contained and expressed in it.

In the video which was produced for the exhibition, Helen Chadwick says: *“This is a kind of an oracle for me. I put things on the copier and in that casual contact with the machine it fixes something that I can compose and create, an image that is fixed completely. Maybe it’s a way to know what one feels. (...) In this exhibition, the used technology is not present. It is only implied. This would need to be studied in order to know that you have used mechanical means. That they are scientific artifices and*

4. N.A: Jesús Pastor trabaja sobre esta idea en su proyecto docente, dentro del apartado 1.8 Procesos en la conformación intrínseca/material. Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo. 1994.

4. Jesus works on this idea in his educational project in the section 1.8 Processes in the intrinsic conformation/material. Faculty of Fine Arts of Pontevedra, Vigo University. 1994.



ficios científicos y no el artificio de la mano. Mi idea fue utilizar una serie de máquinas tan sofisticadas como medio de crear un espacio fabuloso, un artificio, un lugar de deseos.” 5.

El proceso creativo asume una importancia esencial determinando tanto sus intenciones como su sentido. Es el camino que conduce a la obra acabada, a los resultados definitivos. Incluye tanto la parte previa de inventario de materiales,

not hand made. My idea was to use a number of such sophisticated machines as a medium to create a fabulous space, an artifice, a place of desire.” 5.

Creative process takes on essential importance identifying both its intents and meaning. It is the path which leads to finished artwork, to final results. Includes both the previous part of the inventory of materials,

5. N.A: Estas formas de trabajar se alinean en las ideas que exponen Pedro del Llano y X. Lois Gutiérrez en el prólogo del libro *En tiempo real*, Ed. Fundación Luis Seoane A Coruña 2001. en el que señala "la motivación principal de todos aquellos discursos que a lo largo de los últimos años se han englobado bajo el efectivo eslogan de Crítica de la Representación y que se ocupan tanto de los procesos de estetización como de la imposibilidad representacional a la que cierta filosofía del arte y ciertos artistas interesados por las posibilidades del lenguaje han llegado a conclusión. Teniendo en cuenta que cualquier objeto e incluso cualquier contexto pueden ser contemplados como parte de un virtualización estética que una vez rotos los muros del museo pasa a tener una relación de continuidad- contigüidad con la vida, ejecutando de este modo el ansia vanguardista de fusión entre arte y vida, tal como lo entendió el artista Joseph Beuys. Rosalind Krauss se refería al <campo expandido> para enunciar una personal cronología de la desmaterialización. Krauss lo analiza desde la tradición de Crítica de la Representación y del objeto, que llegaría a su fin con los experimentos minimalistas y conceptuales. Los artistas se refieren a la resistencia a la mercantilización de la obra de arte. Esto lo vemos sobre todo en los géneros de la instalación y los performances. Rosalind Krauss *Sculpture in expanded field* Octubre 8. MIT Press Massachussts 1979.

5. N.A: These forms of work are aligned in the ideas that outlined Pedro del Llano and X. Lois Gutierrez in the prologue of the book *In real time*, Ed. Fundación Luis Seoane A Coruña 2001, where he points out "the main motivation of all those speeches that over recent years have encompassed under the effective slogan criticism of representation and that deal with both aesthetization processes and representational impossibility at which certain philosophy of art and some artists interested in the possibilities of language have reached as a conclusion. Taking into account that any object or even any context can be seen as part of an aesthetic virtualization that once broken the walls of the museum starts to have a relationship of continuity, contiguity with life, executing this way the vanguard fusion between art and life, understood as the artist Joseph Beuys. Rosalind Krauss was referring to < expanded field > to enunciate a personal chronology of dematerialization. Krauss examines it from the tradition of criticism of representation and the object, which would end with the minimalist and conceptual experiments. The artists refer to resistance to the commercialization of art work. We see this especially in the genres of installation and performances. Rosalind Krauss *Sculpture in expanded field* Octubre 8. MIT Press Massachussts 1979.

◀ Helen Chadwick trabajando con la máquina para su exposición "On Mutability". 1986.

Helen Chadwick working with the machine for her exhibition: "On Mutability". 1986.

temáticas o ideas, como el de la planificación, manipulación y articulación; conforma los momentos centrales de la creación y es lo que habitualmente queda oculto a la mirada del espectador, una vez concluida la obra. Sin embargo cuando se desea explícitamente abordar los problemas relacionados con lo creativo, son puestos de relieve la acción y el proceso. No sólo se permite su aparición en los resultados finales: proceso y acción son el argumento y se presentan como resultado.

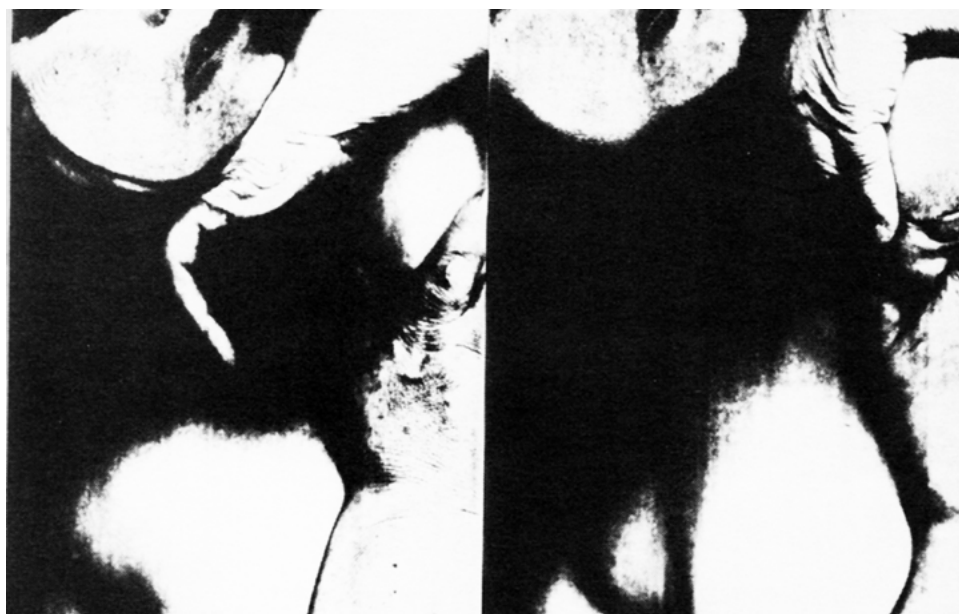
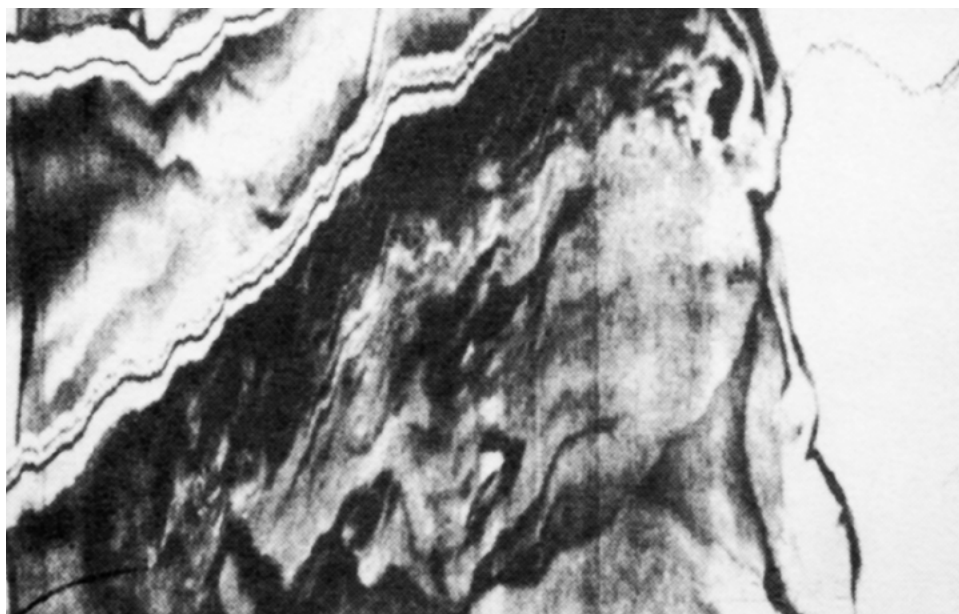
Algunas de las propuestas más singulares se han abordado desde el proceso como herramienta crítica de análisis plástico. Desde este punto de partida Jürgen O. Olbrich en 1973, descubrió en la máquina el registro obsesivo, que recoge sistemáticamente todo lo que se deposita en su pantalla de exposición. La utiliza para provocar y realizar acciones que no generan un objeto concreto sino proceso.

Desde este momento, no sólo estaba circunscribiendo esta circunstancia, delimitada por el perímetro de la pantalla, sino por el contrario se basa en una interrelación, diálogo e integración con una máquina y su proceso 6.

topics or ideas, such as planning, manipulation and coordination; shapes the key moments of creation which is commonly hidden to the viewer after completing the artwork. However when it is explicitly desired to address problems related to the creative process, the action and the process are highlighted. Not only are allowed to appear on the final results: the process and the action are the plot and are presented as a result.

Some of the most original proposals have been approached from the process as a critical tool of plastic analysis. From this point of view Jürgen O. Olbrich in 1973, discovered an obsessive registration in the machine, which systematically collects all that was placed on its exposure screen. He uses the machine to tease and to perform actions that do not generate a specific object but process.

From that moment, not only was confining that circumstance, bounded by the perimeter of the screen, but rather it is based on an interrelationship, dialogue and the integration with a machine and its process 6.





Paseos delante de la máquina. Rubén Tortosa, Fernando Canales, Jesús Pastor, Romá Arranz. MIDE (Cuenca) 1991. Prototipo escáner/impresora Chinon.

Paseos delante de la máquina. Rubén Tortosa, Fernando Canales, Jesús Pastor, Romá Arranz. MIDE (Cuenca) 1991. Scanner prototype/Canon printer.

Tampoco se necesita modelo. La propia identidad de los procesos pueden generar la obra, incluso negándose entre sí, es decir, una parte del proceso puede destruir la otra. La obra se concibe como una materia cambiante que puede o no necesitar su final. La obra es la planificación minuciosa de la misma. El concepto de proyecto y el proyecto se convierten en la obra.

Jesús Pastor nos muestra grabados en el que lo fundamental ha sido el hecho de registrar el proceso de grabar, siendo que este es el que ha generado la obra. Guardado como tiempo que da forma secuencial continua, va depositándose sobre una nueva superficie que después va a ser comparada con la superficie original de la que partió.

La información ha cambiado de soporte y de registro. La parte inicial del proceso entra en un estadio más de la naturaleza de la obra, pero la parte final tampoco es la culminación ya que todo el

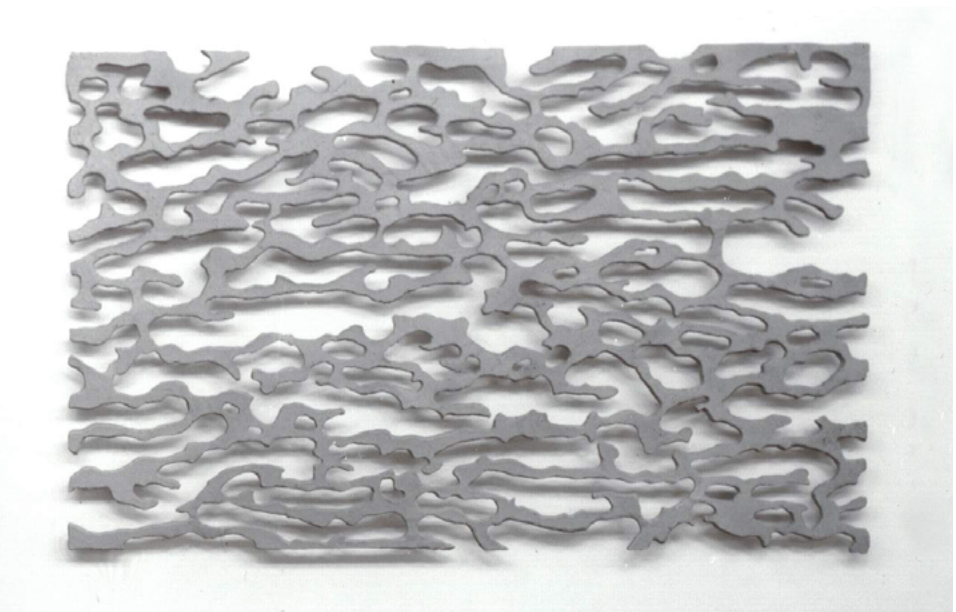
Neither a model is needed. The own identity of the work processes can generate the artwork, even refusing to each other, which means that a part of the process is able to destroy the other. The work is intended as a changing material that may or may not need an end. The work is the planning of it. The concept of the project and the project have become the piece.

Jesús Pastor shows us etchings on which the essential point has been the fact of recording the process to produce them, being that what has created the work. Saved as time which gives continuous sequence form, keeps depositing on a new surface to be compared later to the original surface from which it is departed.

The information has changed the registration and the support. The first part of the process enters in another stage of the nature of the work, but the final part is not the climax, the whole process

6. N.A: Al abrigo de Aktionen, Happenings y otras intervenciones de todo tipo, la performance floreció en Alemania en los setenta. En 1978 se constituye el grupo TRI-KOP que reúne a tres "performistas" que trabajan con fotocopiadoras: Jürgen Olbrich, Klaus Urbons y Rolf Behme. En este campo Olbrich adquirió reputación internacional.

6 N.A: Sheltered by Aktionen, Happenings and other interventions of all types, performance flourished in Germany in the seventies. In 1978 it is constituted the group TRI-KOP which brings together three "performers" working with photocopiers: Jürgen Olbrich, Klaus Urbons and Rolf Behme. In this field Olbrich gained international reputation.



proceso continua abierto y el final es tan sólo una fase potencial del hecho artístico.

El proceso adquiere poder y desarrolla su capacidad precisamente porque, como fruto de un convenio entre artista y máquina, permanece en constante debate consigo mismo y con las posibilidades que le da para su legitimación. El artista y la máquina forman una pareja compartida en donde esta última, en su proceso, piensa por sí misma y por lo tanto se le deja actuar.

Performances e instalaciones han hecho que la máquina se convierta en auto-reflexiva, siendo éste un metalenguaje sobre el arte. La auto-referencia de la máquina y su proceso sobre sí misma y su manera de conformarse, formarán parte indisoluble de la obra, pasando a denominarse *estéticas del acontecimiento* 7.

Por otra parte, a través de poner en marcha la máquina sin modelo, en su pantalla de exposición, contando exclusivamente con el propio proceso, se establece la premisa

continues opened and the end is just a stage of the artistic potential fact.

The process gains power and develops its capacity, precisely, because as a result of the complicity between artist and machine remains in constant debate with itself and gives the possibilities for its legitimacy. The artist and the machine constitutes a shared couple in which the machine in its process thinks itself, and therefore, let it acts.

Performances and installations have caused the machine to become self-reflective, being this a metalanguage about art. The machine's self-reference, the process on itself and the way it conforms, will form an indissoluble part of the work and will be renamed as the *aesthetic of event* 7.

On the other hand, putting on motion the machine without a model on its exposure screen, relying only on the process itself, the premise of possible is

7. CHADWICK, Helen: On Mutability. Extracto de la entrevista realizada en el vídeo de la instalación del mismo título realizado en el ICA. Londres. 1986.

7. CHADWICK, Helen: On Mutability. Extract from the interview carried out in the video of the installation made with the same title in the ICA. London. 1986.

◀ Sin Título. Jesús Pastor. Aluminio fundido. 2004

Without Title. Jesús Pastor. Molten aluminium. 2004



II Bienal Inter. de Electrografía y Copy-Art. Jürgen O. Olbrich y Rubén Tortosa. Valencia. 1988.

II Inter. Biennial of Electrography and Copy-Art. Jürgen O. Olbrich and Rubén Tortosa. Valencia. 1988.

de lo posible tramándose una situación de espacio-tiempo del acontecimiento. La reflexión plástica sobre el tiempo aparece como una clave esencial de comprensión de la idea de proceso. Como en una tautología el proceso da cuenta de la dimensión temporal de una obra que se construye paralelamente a su percepción. Tiempo, acumulación, estratificación, fragmentación, espera y acción son claves.

Estas acciones, gestos y la capacidad de ceder la mirada a una máquina, van a ir conformando los imaginarios de una parte importante de la Gráfica Digital. Desde las primeras imágenes de Munari de finales de los 60, o las experiencias de los Seminarios del Centro de Cálculo en Madrid, las señales gráficas de las formas faxeadas por Warhol y Beuys en los años 70 y las investigaciones y experiencias de los artistas electrográficos de los 80 y 90, llegamos al momento en el que lo analógico se convirtió en señal digital, produciéndose lo que José Ramón Alcalá llama a propósito de la Gráfica Digital *“el estado de la modernidad líquida”*, en donde *“Un complejo conjunto de operaciones gráficas iniciadas con el programa cubista de Cézanne y que, con la llegada de lo digital, consigue finalmente aunar la levedad y la fragilidad, el movimiento y lo instantáneo, lo estructural y lo microscópico, la impoluta pureza y la contaminada heterodo-*

established creating a situation of space-time of the event. Aesthetics reflection on time appears as an essential key to understand the idea of process. As into a tautology, the process notices the temporal dimension of a work which is built parallel to its perception. Time, accumulation, stratification, fragmentation, waiting and action are expected keys.

These actions, gestures and the ability to give the gaze to a machine, are going to conform the imaginaries of a significant part of the Digital Graphic. From the first images of Munari in late 60s, or the experiences of the Seminaries of the Computer Centre in Madrid, graphic signals of the forms faxed by Warhol and Beuys in the 70s, and the research and experiences of electrographic artists of the 80s and 90s, we arrive to the moment in which analogical signal becomes digital signal, making what José Ramón Alcalá calls about Digital Graphic “the state of liquid modernity”, in which “A complex set of graphic operations beginning with the cubist program of Cézanne, and that, with the advent of digital, finally achieved to combine the levity and the fragility, the movement and the instant, the structural and the microscopic, the pristine purity and the heterodoxy of contaminated transmuted

xia del signo transmutado, bastardeado, mixtificado en su pulverulento viaje por los diferentes dispositivos y lenguajes.” 8.

Las obras de arte realizadas con estas premisas y con estos dispositivos, como hemos visto, ya no solo se van a limitar a experimentar con los nuevos soportes, sino que se comienzan a rastrear nuevas tramas y contextos que subyacen a estos medios. Se trabaja desde mundos fluidos y transformables a partir de la mezcla de técnicas y lenguajes, y como plantea el sociólogo Manuel Castells, “*son la expresión de los procesos que dominan nuestra vida económica, política y simbólica*” 9. Ya no es sólo ser digitales, sino analizar el tránsito de lo analógico/digital y lo digital/analógico como flujos de procesos caracterizados por el Acontecimiento de entornos físicos y virtuales.

sign, bastardized, mystified in its powdery trip through the different devices and languages.” 8.

Works of art made with these assumptions and with these devices, as we have seen, not only will not limit to experiment with new supports, but it is the beginning to track new wefts and contexts that underlie these means. It is worked from fluid and transformable worlds, from the mix of techniques and languages and as is suggested by the sociologist Manuel Castells, “*they are the expression of processes which dominate our economic, political and symbolic life.*” 9. Now it is not only to be digital but to analyze the transition of analog/digital and digital/analog as processes’ flows characterized by the Event of physical and virtual environments.

8. ALCALÁ, José Ramón: “Escrituras eléctricas, matrices intangibles, signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: una vaga stampa para el tercer milenio”. Revista Norba nº 27. Universidad de Extremadura. 2008.

9. CASTELLS, Manuel: La era de la información. Vol 1. La sociedad Red. Alianza editorial. Madrid. 1997.

8. ALCALÁ, José Ramón: “Escrituras eléctricas, matrices intangibles, signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: una vaga stampa para el tercer milenio. Norba nº 27 magazine. Universidad de Extremadura. 2008

9. CASTELLS, Manuel. La era de la información, vol 1. La sociedad Red. Alianza editorial. Madrid. 1997.

Bibliografía

ALCALÁ, José Ramón: Escrituras eléctricas, matrices intangibles, signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: una vaga estampa para el tercer milenio. Revista Norba nº 27. Universidad de Extremadura. 2008.

BREA, José Luís: "Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas".
Aleph-pensamiento <http://www.aleph-arts.org/pens/formas.htm>.

CASTELLS, Manuel: La era de la información. Vol 1. La sociedad Red. Alianza editorial. Madrid. 1997.

CHADWICK, Helen: On Mutability. Extracto de la entrevista realizada en el vídeo de la instalación del mismo título realizado en el ICA. Londres. 1986.

OHLENSCHÄGER, Karin, RICO, Luís: Digital Transit. A: mínima. Barcelona. 2006.

SHERIDAN, Sonia L.: Sistemas generativos una década después: una referencia personal.
Después de la Imagen. 1977.

References

ALCALÁ, José Ramón: Escrituras eléctricas, matrices intangibles, signos de luz; escenarios gráficos en la cultura digital: una vaga estampa para el tercer milenio. Revista Norba nº 27. Universidad de Extremadura. 2008.

BREA, José Luís: "Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas".
Aleph-pensamiento <http://www.aleph-arts.org/pens/formas.htm>.

CASTELLS, Manuel: La era de la información. Vol 1. La sociedad Red. Alianza. Madrid. 1997.

CHADWICK, Helen: On Mutability. Extract from the interview carried out in the video of the installation made with the same title in the ICA. London. 1986.

OHLENSCHÄGER, Karin, RICO, Luís: Digital Transit. A: mínima. Barcelona. 2006.

SHERIDAN, Sonia L.: Sistemas generativos una década después: una referencia personal.
Después de la Imagen. 1977.

Lo invisible existe porque no puede verse.
Cuando los contrarios se
multiplican, el tiempo se transforma. De lo
complejo en el arte múltiple
contemporáneo: proceso y experiencia ||

The invisible exists because it
cannot be seen. When opposites are
multiplied, time is transformed.
From the complex in contemporary
multiple art: process
and experience

Ana Soler

Desde épocas inmemorables hemos situado nuestra existencia en un tiempo que creemos estable. Un tiempo lineal y progresivo (versión newtoniana) establecido racionalmente por las culturas occidentales, y que parece, a todas luces, incuestionable. De este modo Europa exporta universalmente su modelo de tiempo y lo aplica inexorablemente al resto del planeta. La Historia “objetivista” lo utiliza sin hacerse preguntas, para marcar como única, su verdad. Sitúa un hecho tras otro sin cuestionarse si ese modelo lineal es parcial y/o demasiado “estrecho”. Sin embargo creo que es necesario y pertinente ampliar la comprensión del pasado y del presente para escribir un futuro diferente. Pararnos para leer lo nunca escrito.

“Es necesario que comencemos a diferenciar claramente entre el “pensar” y el “juzgar”. De esta manera, podremos aceptar nuestro socio-centrismo y al mismo tiempo acotarlo. “Pensar es necesariamente cambiar de ideas”. En cambio, juzgar es medir siempre con la misma vara, comparar todo en relación con una medida fija que se considera universal y absoluta, cuando es sólo local y relativa, como todas las medidas” 1.

From immemorial epochs we have positioned our existence in a time that we believe is stable. A linear and progressive time (Newtonian version) established rationally by Western cultures, and it seems, by all accounts, unquestionable. In this way, Europe universally exports its model of time and applies it inexorably to the rest of the planet. The “objectivist” History uses it without asking questions, to mark as unique, its truth. Places a fact after other without questioning whether this linear model is partial and/or too “narrow”. However I think it is necessary and appropriate to extend the understanding of the past and present to write a different future. Stand to read what have never been written.

“It is necessary that we begin to differentiate clearly between “to think” and “to judge”. Thus, we could accept our socio-centrism and delimit it as the same time. “Thinking is necessarily changed of ideas.” Though, to judge is always measured with the same yardstick, compare everything in relation to a fixed measure which is considered universal and absolute, when it is only local and relative, as all measures are” 1.

1. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

1. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

Lo importante de la historia, y lo que ésta hace con el empleo del tiempo, no son los hechos en sí mismos, sino su relación con nuestras preguntas actuales, expectativas previas y significado presente. Es decir, lo interesante del tiempo es su relación e interacción con el sujeto y cómo la experiencia modifica la materia.

Como su propia comisaria - Beatriz Escribano- indica en la exposición del MIDECiant *“Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art”*, *“[...]se han seleccionado una serie de piezas audiovisuales que actúan como memoria del proceso artístico de algunas de las más importantes obras que posee este museo universitario y que se exhiben también. Memoria procesual que, como fenómeno del presente, es una puesta en escena de un evento que tiene sus raíces en el pasado y que muestra un proceso creativo donde destaca la incorporación en el lab del artista de la máquina automática de [re]producción y transmisión instantánea de la imagen, convirtiendo a este en un investigador-experimentador de este nuevo medio”* 2.

What is important about the history, and what it makes with the use of time, are not the facts themselves, but also their relationship with our current questions, previous expectations and present meaning. That is, the interesting thing about time is its relationship and interaction with the subject and how the experience changed the matter.

As its own curator - Beatriz Escribano- indicates in the exhibition of the MIDECiant *“Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art”*, *“[...] we have selected a number of visual pieces that act as memory of the artistic process of some of the most important works that this academic museum has and that are exhibited, too. Processual memory that, as a phenomenon of the present, it is a staged of an event that has its roots in the past and which shows a creative process in which highlights the incorporation into the artist’s lab of the automatic machine of [re]production and instantaneous transmission of the image, converting him into an investigator-experimenter of this new medium”* 2.

2. ESCRIBANO, Beatriz: *Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art*. MIDECiant, CAAC. Cuenca. 2015.

2. ESCRIBANO, Beatriz: *Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art*. MIDECiant, CAAC. Cuenca. 2015.

Me gustaría tomar como punto de partida esta exposición y la importancia que posee en sí misma por su reflexión sobre la idea de memoria procesual, para indagar y auditar mi propia experiencia artística e investigadora en relación con el concepto de complejidad y percepción del tiempo en el proceso de creación. Creo que el momento que vivimos actualmente es lo suficientemente importante y relevante para detenerme a pensar mi actuación y evolución en estos últimos años. Mi actividad como artista, docente-investigadora y gestora del grupo de investigación de la Universidad de Vigo que actualmente dirijo, el Dx5 Digital & Graphic Art Research, está llena de re-escrituras constantes que pueden ser entendidas como una inquietud e inconformismo incesante, que tiende a la pregunta, a no creer nada de lo que yo misma, incluso en un momento concreto, expongo o expreso como creadora práctica o teórica. Muchas cuestiones están en el aire y la nebulosa de la gráfica se ha ido modificando poco a poco en tiempo real casi sin que lo percibamos. Podríamos utilizar el símil de una nube ³ que nos acompaña en el

I would like to take this exhibition as a starting point and the importance that it has itself for its reflection on the idea of processual memory, to investigate and audit my own artistic and research background in relation with the concept of complexity and perception of time in the creative process. I think the time we live now it is far enough important and relevant to stop to think about my acting and evolution in recent years. My activity as an artist, teacher-researcher and manager of the research group at the University of Vigo that currently I lead: the Dx5 Digital & Graphic Art Research, filled with constant rewrites which can be understood as a concern and incessant nonconformist that tends to the question, not to believe anything myself, even at a particular time, I discuss or express as a practical or theoretical creator. Many questions are on the air and graphical Nebula has been modified little by little in real time almost without perceiving it. We could use the analogy of

3. Nube: elemento muy usado en el imaginario visual de mi producción artística por su carácter amorfo, etéreo y cambiante. Es un elemento conformado por miles de elementos que desde mi punto de vista representa la unidad en la diversidad.

3. Cloud: element widely used in the visual imagination of my artistic production by its amorphous, ethereal and moody character. It is made up of thousands of items from my point of view represents unity in diversity element.



Colour Clouds. Ana Soler. 2015.
Comisariado Dalziel y Pow. Londres.
Flagship store, Primark. Madrid, España.
14 000 pelotas de espuma de poliuretano.

Colour Clouds. Ana Soler. 2015.
Curated by Dalziel y Pow. London.
Flagship store, Primark. Madrid, Spain.
14 000 foam balls of polyurethane.

camino, y que sin darnos cuenta va cambiando de forma y aspecto para modificar sin remedio ese camino y la percepción del mismo. La gráfica que me vio nacer como artista ha cambiado conmigo y yo con ella. Los mapas conceptuales y prácticos que antes reconocíamos se están redibujando debajo de nuestros pies a una velocidad cada vez más acelerada. Tenemos que reinterpretar las coordenadas actuales para poder seguir caminando en el tiempo y en el espacio, y así aprender del propio proceso.

Como José Ramón Alcalá apunta *“al tratar de analizar y de investigar las cuestiones que atienden exclusivamente a la gráfica actual en el contexto de la sociedad digital, el territorio específico que comporta su análisis se ve desbordando en cada intento, con cada enfoque, para abarcar un vasto campo de acción y pensamiento (de límites difusos) que involucra no sólo a los más novedosos procedimientos artísticos de generación y reproducción de la imagen, sino a cuestiones esenciales sobre la imagen como concepto, como destino y como estrategia en su sentido más amplio”* 4.

En la historia reciente de la estampa contemporánea y el arte múltiple en España, y me refiero a los

a cloud 3 that joins us in the way, and without realizing, it changes shape and appearance to modify without remedy that path and the perception of it. The graph that looked at my birth as an artist has changed with me and I with it. The conceptual and practical maps that we recognized before are being redrawn under our feet to an increasingly faster speed. We have to interpret the current coordinates to keep walking in time and space, and learn the process itself.

As José Ramón Alcalá points *“trying to analyse and investigate the issues that cater exclusively to the current graphic in the context of digital society, the specific territory involved in its analysis is overflowing on each trial, with each approach, to cover a wide field of action and thought (of fuzzy limits) that involves not only the most innovative artistic methods of generation and reproduction of the image, but also essential questions about the image as a concept, as a destination and as a strategy in its widest sense”* 4.

In the recent history of contemporary stamp and multiple art in Spain, and I do mean the

4. ALCALÁ MELLADO, José Ramón: La piel de la imagen. Ed. Sendemá. Valencia. 2011.

4. ALCALÁ MELLADO, José Ramón: La piel de la imagen. Ed. Sendemá. Valencia. 2011.

últimos 30 años, el MIDE de Cuenca ha sido un centro importante de referencia que ha propiciado significativamente un cambio de paradigma en el pensamiento y la producción de arte múltiple en particular, y del arte contemporáneo en general. Junto con el MIDE, y con José Ramón Alcalá como motor principal del innovador proyecto museístico, otros escenarios y actores importantes, como Juan Carrete y Javier Blas en la Calcografía Nacional, la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca, Jesús Pastor, la Feria de Arte Múltiple Estampa, han ayudado a que “ *pensemos*” en vez de “ *juzguemos*” el tiempo presente de una manera más inteligente y creativa.

El poder de la evolución del conocimiento radica en el choque de los contrarios, en esa maravillosa paradoja de la repetición y transformación como modo de conocimiento basado principalmente en el movimiento perpetuo que generan las preguntas y que no se asienta en el estatismo de las respuestas. “ *Las paradojas no pueden encasillarse dentro de ningún dogma, no aceptan marcos ni cajas: su potencia creativa (y destructiva) está siempre en acción.*” 5. Desde mi punto de vista, diversificando y ampliando nuestro horizonte de acción hacia

past over 30 years, the MIDE of Cuenca has been a major referral centre that has significantly promoted a change of paradigm in the thought and the production of multiple art in particular, and of contemporary art in general. Together with the MIDE, and with José Ramón Alcalá as the main engine of this innovative museum project, others stages and important actors like Juan Carrete and Javier Blas in the National Engraving, Pilar and Joan Miró Foundation in Mallorca, Jesús Pastor, Multiple Art Fair of Estampa, have helped to “ *think*” instead of “ *judge*” the present time more intelligently and creatively.

The power of the development of knowledge lies in the collision of opposites, in that magnificent paradox of repetition and transformation as a way of knowledge based mainly in perpetual motion that generate the questions and is not based on the static of the answers. “ *The paradoxes can not be classified into any dogma, do not accept frames or boxes: its creative (and destructive) power is always in action.*” 5. From my point of view, diversifying and expanding our horizon of action towards the

5. NAJMANOVICH, D.: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

5. NAJMANOVICH, D.: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

la complejidad quizás salgamos de la trampa objetivista que la historia más básica, a veces, se empeña en escribir encima de nosotros.

La exposición que aquí se presenta, y que me sirve de contexto para desmenuzar una experiencia personal construida desde la pregunta, que ha evolucionado como proyecto de investigación y creación durante estos años, se desliza en lo que la comisaria Beatriz Escribano denomina “*research-creation*”. *“Este research-creation es lo que puede observarse en estas piezas audiovisuales marcadas por el biorritmo de trabajo de la máquina y por el ensayo-error como proceso de cambio que sufre la obra y el propio artista. He ahí la cuestión, pues a través de toda la experiencia, tanto técnica como conceptual, que les proporcionaba la experimentación directa sobre la máquina, los propios artistas pudieron construir un ambiente de reflexión teórica que presumía las características de las obras creadas posteriormente con las tecnologías, y que surgirían a partir de los años 90.”* 6.

Lo importante ahora mismo no es la huella física y material que una matriz tradicional provoca en un determinado soporte, y/o la

complexity perhaps we emerge from the objectivist trap that the most basic history, sometimes, insists on writing on us.

The exhibition which is presented here, and that helps me as a context for shredding a personal experience built from the question, which has evolved as a research and creation project during these years, slips on what the curator Beatriz Escribano called “*research-creation*”. *“This research-creation is what can be observed in these audiovisual pieces labelled by the biorhythm of the machine and the trial and error as a process of change that is suffered by the work and the artist himself. That is the question, because through the whole experience, both technical and conceptual, provided by direct experimentation on the machine, artists were able to build an environment of theoretical reflection that boasted features works created later with technologies and which would arise from the 90s”* 6.

The important thing now is not the physical and material footprint of a traditional matrix causes on a particular medium, and/

6. ESCRIBANO, Beatriz: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art. MIDEciant, CAAC. Cuenca. 2015.

6. ESCRIBANO, Beatriz: Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art. MIDEciant, CAAC. Cuenca. 2015.

máquina, herramienta, tecnología que lo provoca, sino la propia experiencia de “grabado” que supone el proceso por el cual lo invisible se vuelve visible. La conjunción y diálogo de contrarios como transmisor de semejanzas inversas. Lo invisible existe porque no puede verse y es en ese propio proceso físico o mental de transformación, de evocación, de surgimiento, donde se descifra el enigma de la obra de Arte. El valor antropológico y atemporal de esta extraña ecuación hace que el poder de la imagen trascienda en el tiempo y en el espacio, escribiendo otra “historia”. El valor experiencial de este proceso provoca un empoderamiento importante que contribuye a la construcción colectiva de la complejidad imperante en este tercer milenio.

“Los cambios son percibidos o detectados en función de los modos de interacción que el sujeto despliegue en su encuentro con el mundo y no puede existir una vara universal para juzgarlos. Nuestra imagen del mundo no es una copia-representativa. Nuestra percepción y nuestro conocimiento dependen de la peculiar relación que tengamos con el mundo, que de ningún modo se reduce a la óptica geométrica. Los vínculos, la afectación mutua, las mediaciones y la dinámica vincular a partir de la cual se nos hace presente el mundo en la experiencia, han quedado en la zona de sombra que el iluminismo nos legó. (...) Aprehendemos el mundo a través de una compleja dinámi-

or machine, tool, technology that causes it, but the experience of “engraved” which is the process by which the invisible becomes visible. The conjunction and dialogue of opposites as transmitter of reversed similarities. The unseen exists because there cannot be seen and is in the own physical or mental transformation process, of evocation, of emergence, where the enigma of the work of art is decrypted. The anthropological and timeless value of this strange equation causes the power of the image to transcend time and space, writing another “history”. The experiential value of this process causes an important empowerment that contributes to the collective construction of the prevailing complexity in this third millennium.

“The changes are seen or detected depending on the modes of interaction that the subject deployments in his encounter with the world and can not exist a universal yardstick to judge. Our image of the world is not a representative-copy. Our perception and knowledge depend on the special relationship that we have with the world, which in no way is reduced to geometrical optics. The bonds, mutual affection, mediations and dynamic link from which it is presented to us the world in experience, have stayed at the shadow zone that the enlightenment bequeathed us. (...) We apprehend the world through a



Inestabilidad. Ana Soler. 2014

Comisaria Rebeca Pujals Cobo

Sala Fortuny, Centre de Lectura de Reus.
Tarragona.

Botellas de vidrio, agua y estantería.

[Inestabilidad. Ana Soler. 2014](#)

[Curated by Rebeca Pujals Cobo](#)

[Sala Fortuny, Centre de Lectura de Reus.
Tarragona, Spain.](#)

[Glass bottles, water and shelf.](#)

ca de intercambios en las que los diversos sentidos, la memoria, la sensibilidad, el lenguaje se afectan mutuamente a veces potenciándose y a veces inhibiéndose parcialmente. Ningún aspecto por sí solo “representa el mundo”, y la experiencia tampoco es una “suma” de sensaciones o pensamientos” 7.

Entonces, retomando esa concepción tradicional (newtoniana) del empleo de ese tiempo que escribe la “*historia*”, a la que me refería en el comienzo de este artículo, quisiera plantear una posible alternativa de “*viaje*”. Un viaje distinto que, con sus luces y sus sombras, aporte una nueva sincronía compleja a través de la conjunción de anacronismos y paradojas. Yo lo denomino metodología creativa. Una nueva manera activa de percibir y estar en el mundo, donde la experiencia y la interacción con el proceso modifica y amplía el sentido del propio caminar. En este contexto, me interesa especialmente el concepto de Atlas que plantea Didi-Huberman en la exposición del Centro de Arte Reina Sofía “*Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestas?*”, y cómo éste se relaciona con las estéticas de la complejidad.

complex dynamic of exchanges in which the various senses, memory, sensation, language affect each other sometimes enhancing and sometimes partially inhibited. No aspect alone “represents the world”, and the experience is not a “sum” of feelings or thoughts” 7.

Then, retaking the traditional conception (Newtonian) of the use of that time which is written by the “*history*”, to which I referred at the beginning of this article, I would like to raise a viable alternative of “*trip*”. A different journey that, with its lights and shadows, contribute with a new complex synchrony through the conjunction of anachronisms and paradoxes. I call it creative methodology. A new active way of perceiving and being in the world, where the experience and the interaction with the process modify and extend the sense of walking itself. In this context, I am particularly interested in the concept of Atlas which is posed by Didi-Huberman in the exhibition of the Reina Sofía Art Center “*Atlas, how to carry the world on the back?*” And how it relates to the aesthetic of complexity.

7. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

7. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

Didi-Huberman toma como pretexto el Atlas de imágenes *Mnemosyne* de Aby Warburg para abrir el campo de reflexión del mito objetivista lineal del empleo del tiempo y de las imágenes que dictan la historia, y lo utiliza como respuesta múltiple válida que potencia la apertura hacia la complejidad frente a las segmentaciones metodológicas del positivismo. “Es una respuesta totalmente moderna a las aporías de la modernidad (...). El Atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg fue como un gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes, sin por ello empobrecerlas, las grandes hipótesis que proliferan en el resto de su obra.” **8.**

Al hilo de los textos de Walter Benjamin sobre la memoria, la colección, el mundo de las imágenes, el concepto de Atlas: este modo de posicionarse ante el mundo, trata de una práctica materialista, en el sentido de que deja a las cosas su anónima soberanía, su profusión, su irreductible singularidad **9.** El juicio se convierte en pensamiento

Didi-Huberman takes as pretext the Images’s Atlas *Mnemosyne* by Aby Warburg to open the field of reflection on the linear objectivist myth of the use of time and images that story dictates, and uses it as a valid multiple choice that enhances openness to address the methodological complexity segmentation of positivism. “It’s a totally modern answer to the paradoxes of modernity (...). The *Mnemosyne Atlas* of Aby Warburg was like a great visual poem that evokes or invoke with images, without however impoverish them, large hypothesis that proliferate in the rest of his work.” **8.**

In line with the texts of Walter Benjamin about the memory, the collection, the world of images, the concept of Atlas: this way of positioning into the world is a materialist practice, in the sense that he leaves things their anonymous sovereignty, profusion, their irreducible singularity **9.** Judgment becomes

8. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.

9. BENJAMIN, Walter: Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. Trad J. Navarro Pérez. Abada ediciones. Madrid. 2009.

8. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.

9. BENJAMIN, Walter: Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. Trad J. Navarro Pérez. Abada ediciones. Madrid. 2009.

a través de la propia experiencia y los recorridos trazados de una manera creativa y a veces más subjetiva que objetiva. *“Pero se trata al mismo tiempo, de una actividad psíquica, la magia de un juego que tiene mucho que ver con la infancia y la imaginación. La imaginación una vez más: es la “reina de las facultades”, según Baudelaire, la que “modifica a todas las demás”. Análisis y síntesis que a la vez es material, hasta no ver en el mundo, más que un inmenso almacén de observaciones” y, poética, puesto que “descompone toda la creación, y con los materiales acopiados y dispuestos según unas reglas que no pueden hallar su origen sino en lo más hondo del alma, crea un mundo nuevo”. “Mundo nuevo” que el atlas transforma en cartografía paradójica y fecunda, una cartografía capaz de extrañarnos y de orientarnos, al mismo tiempo, en los espacios y los movimientos de la historia.”* 10.

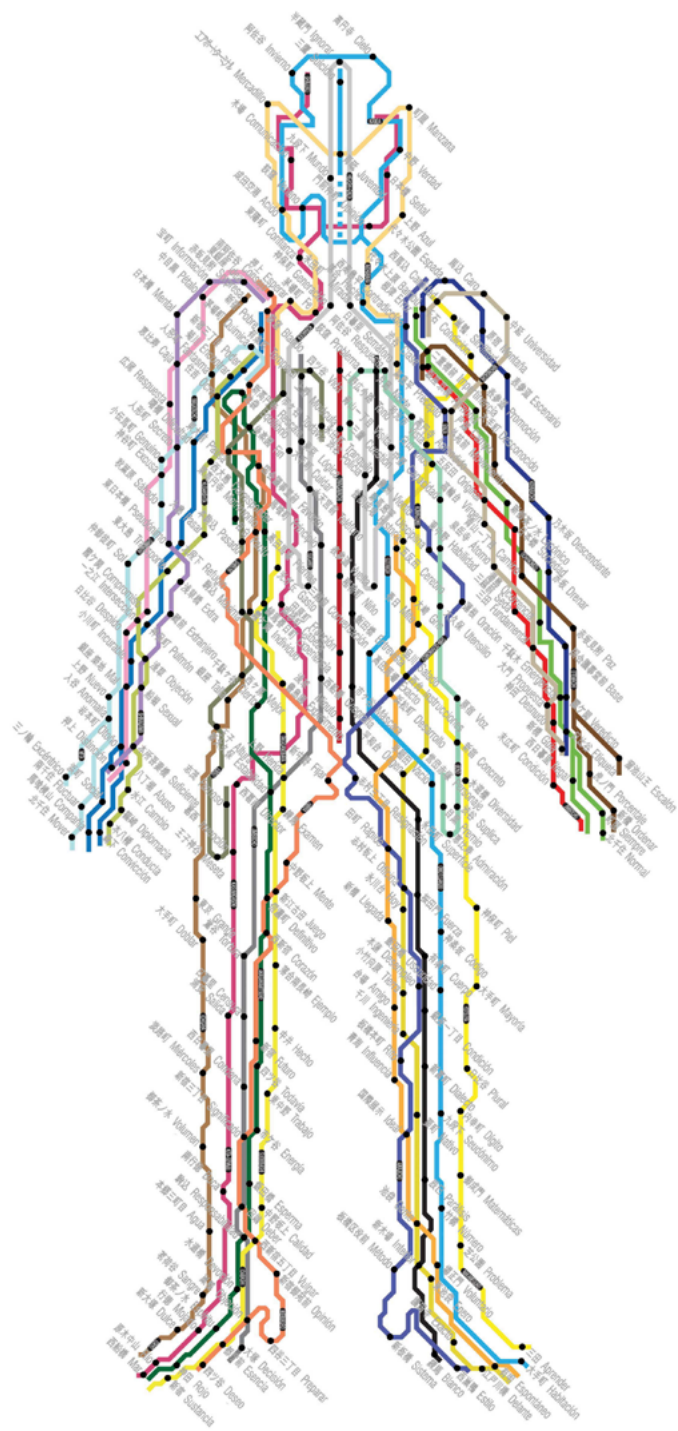
Según Huberman, Aby Warburg estableció un modelo novedoso de entender las imágenes y su compilación. Se dice que significa para la historia del arte lo que Freud, contemporáneo suyo, representó para el campo de la psicología. Abre la comprensión del arte a planteamientos totalmente nuevos, los cuales considero excepcionales, pues

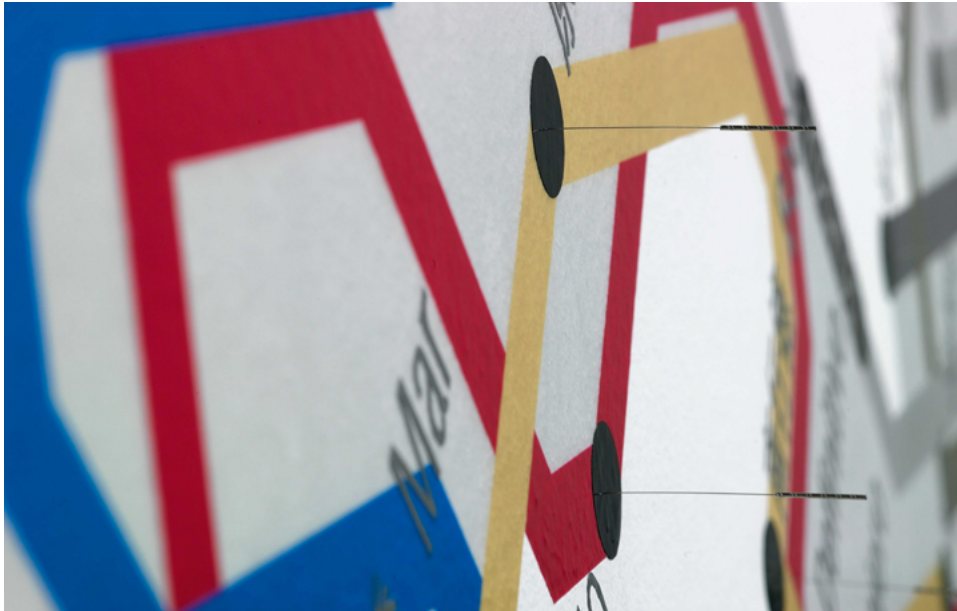
thought through the personal experience and tours traced in a creative way and sometimes more subjective than objective. *“But it is at the same time, a psychic activity, the magic of a game that has a lot to do with childhood and imagination. The imagination again: is the “queen of faculties” as Baudelaire said, which “modifies the others”. Synthesis and analysis that is both material until we can’t see in the world more than a vast storehouse of observations “and poetic, since “decomposes all creation, and with the stored and ordered materials and arranged by rules that can not find its origin but deep down inside the soul, creates a new world “. “New World” that atlas transforms in paradoxical and fruitful cartography, a cartography able to surprise and guide us, at the same time, in the spaces and movements of the history”* 10.

According to Huberman, Aby Warburg established a new model to understand the images and its compilation. It is said that it means to art history what Freud, his contemporary, represented for the field of psychology. Open the understanding of art to entirely new approaches, which I consider exceptional, especially

10. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.

10. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.





Mapas Invisibles. Ana Soler

Exposición: Cicatrices Invisibles.
Macuf. Museo Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña. 2008.

Mapas Invisibles. Ana Soler

Exhibition: Cicatrices Invisibles.
Macuf. Unión Fenosa's Museum of Contemporary Art, A Coruña. 2008.

reflexiona especialmente sobre la cuestión de la memoria inconsciente. Y es, esa relación con el empleo del tiempo para la construcción nuevos “paisajes” en la memoria procesual, la que me interesa como artista e investigadora, pues nos sitúa en la “historia” como agentes activos con un potencial de influencia importante. “Grabamos” en la historia, dejamos huella con nuestras acciones e interacciones. Al cuestionar lo evidente, nos convertimos, de alguna manera, en los propios historiadores cuya historia pretendemos modificar. “*Volver a partir de cero, repensar las cosas de la A a la Z. Aprender de nuevo, sin descanso, empezando por la cosas en apariencia más simple. Ensayar sin partir de un axioma: ensayar para ver, inventar nuevas reglas del juego y adoptarlas sólo si “donan” algo, si son fecundas (actitud que los eruditos denominan heurística). Ya sea con la seriedad de una empresa pedagógica, ya con el alborozo de un niño que lanzara al aire las letras del abecedario: esa es la actitud de la gaya ciencia, con la cual Nietzsche nos incita a subvertir la separación secular entre lo inteligible y lo sensible*” 11.

Me interesa todo aquello a lo que nos hemos acostumbrado a no mirar. Walter Benjamin decía que el historiador materialista es

as he reflects on the issue of unconscious memory. And it is this relationship with the use of time for the new construction “landscapes” in processual memory, which interested me as an artist and researcher, as we stood at the “history” as active agents with a potential for significant influence. “We engraved” in history, we trace our actions and interactions. By questioning the obvious, we become in some way, the historians themselves whose history we intend to modify. “*Back from the ground up, rethink things from A to Z. Learn again, without rest, starting with the simplest things in appearance. Test without starting from an axiom: test to see, to invent new game rules and adopt them only if they “donate” something, if they are fecund (attitude that scholars called heuristics). Either with the seriousness of an educational company, or with the joy of a child who will throw the alphabet: that is the attitude of the Science, with which Nietzsche encourages us to subvert the secular separation between the intelligible and the sensible*” 11.

I am interested in all that we have become accustomed not to look at. Walter Benjamin said that the materialist historian was

11. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.

11. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.



Vivir en las nubes 2. Sheila Pazos. 2014.

un trapero y un arqueólogo de la memoria. Propongo, como artista e investigadora, abrir nuevos cauces para reparar en lo invisible. *“Fijarse en la infinita variedad de formas y de materiales: desde las nubes que no cesan de modificarse allá en el cielo, hasta esas “esculturas involuntarias” que hallamos en el fondo del bolsillo, pelusas del algodón, de polvo, o un billete de metro inconscientemente triturado entre los dedos. El atlas no desglosa los objetos según categorías preestablecidas, definiciones rigurosas o jerarquías ideales: se conforma con recoger, o sea, respetar, el gran troceamiento del mundo.”* 12.

El proceso de evolución de lo múltiple a lo complejo. El contexto académico e investigador. dx5 Digital & Graphic Art Research.

En este sentido, la aportación del grupo de investigación dx5 Digital & Graphic Art Research (Facultad de Bellas Artes, Universidad de Vigo), al panorama español de la investigación-creación en arte múltiple, se inscribe en la vocación de transferencia investigación-docencia-arte promovida

a ragman and an archaeologist of the memory. I propose, as an artist and researcher, opening new avenues for repairing into the unseen. *“Pay attention to the infinite variety of shapes and materials: from the clouds that do not cease to be modified there in the sky, to those “involuntary sculptures” that we find in the bottom of the pocket, cotton lint, dust, or a Metro ticket unconsciously crushed between the fingers. The atlas does not break the objects according to predetermined categories, rigorous definitions or ideal hierarchies: it complies with picking up, I mean, respects, the great combination of the world.”* 12.

The process of evolution from the multiple to the complex. The academic and research context. dx5 Digital & Graphic Art Research.

In this sense, the contribution of the research group dx5 Digital & Graphic Art Research (Faculty of Fine Arts, University of Vigo), to the Spanish landscape of research-creation in multiple art, is part of the vocation of transferring teaching-art-research promoted from its

12. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestas?. MNCARS. Madrid. 2010.

12. DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestas?. MNCARS. Madrid. 2010.



Alta costura, Baja costura. Ana Soler. Fotografía: Xoan Piñón.

desde sus inicios en el 2004 en el seno del mismo, y que posee una triple perspectiva: científico-técnica, teórico-conceptual y artístico-práctica. Igualmente, atiende al objetivo primordial de compartir sus líneas de investigación y difundir resultados propios o ajenos en relación a los temas que nos ocupan, tanto en el ámbito universitario nacional o internacional como en el ámbito profesional del sector artístico. Nace en ese fecundo momento del que hablaba anteriormente, caminando en la misma dirección que los otros agentes antes mencionados, MIDE, Calcografía Nacional, Fundación Pilar y Joan Miró, etc., a la búsqueda de una apertura de la gráfica hacia el arte contemporáneo.

Desde la dirección del grupo creemos firmemente en el mestizaje de disciplinas para un mayor enriquecimiento de contenidos y avance del conocimiento; apoyamos fielmente el diálogo transversal entre distintos ámbitos y entornos; en definitiva, nos interesa lo que acontece en la “frontera de los múltiples contrarios” vivida como experiencia de relación, interacción y crecimiento, ya que a nivel conceptual no existen categorías que se puedan priorizar unas sobre las otras, epistemológicamente hablando.

beginnings in 2004 in the bosom of the same, and which has three perspectives: scientific-technical, theoretical- conceptual and artistic-practice. Also attends to primary purpose of sharing its research lines and disseminate its own or other results regarding the issues that concern us, both national and international university and in professional arts sector. Born in that seminal moment that I was talking about earlier, walking in the same direction as the other above mentioned agents, MIDE, National Engraving, Pilar and Joan Miró Foundation, etc., in search of an opening of the graph towards contemporary art.

From the group's management we strongly believe in the mixture of disciplines in order to an additional enrichment of contents and advance of knowledge; faithfully we support the cross-talk between different fields and environments; in short, we are interested in what happens in the “border of the multiple opponents” lived as an experience of relationship, interaction and growth because at the conceptual level there are no categories that can prioritize one over the other, epistemologically speaking

A nivel temático, en el grupo de investigación dx5 Digital & Graphic Art Research estamos interesados en la reflexión y difusión del concepto de original múltiple en el arte del siglo XXI como modelo de construcción de sentido a nivel epistemológico, técnico y de implicación social. Estamos convencidos de que este es uno de los recursos más destacables de la actividad artística del momento, centrado en mecanismos actuales que permitan su difusión a niveles cada vez más amplios y que, conceptualmente hablando, generen las redes de conocimiento. En este tiempo hemos diseñado y desarrollado diversas líneas de investigación cuyo foco de atención se sitúa en la “*grafía de la imagen de campo expandido*” -explorando, desde la triple perspectiva característica de nuestro grupo- las realidades que conectan el original múltiple con la práctica del arte contemporáneo. Pensamos que la gráfica del siglo XXI se inscribe en un contexto diferente que tiene que ver con las estéticas de lo complejo.

Nuestra atención parte del diálogo y la relación entre arte y tecnología, donde el concepto de matriz como generadora del múltiple nos traslada a una sociedad cada vez más rica en matices y más poliédrica. Nos interesa bucear en el significado de “*print*” más allá del entendimiento convencional teórico, los modos productivos

Thematically, in the research group dx5 Digital & Graphic Art Research, we are interested in the discussion and dissemination of the concept of multiple original in the art of XXI century as a model of construction of the meaning in an epistemological, technical and social involvement level. We are convinced that this is one of the most significant resources of the artistic activity of the moment, focused on today mechanisms that allow its dissemination to ever wider levels and that, from a conceptual perspective, generate knowledge networks. In this time we have designed and developed several lines of research whose focus is situated in the “*graphy of the picture of the expanded field*” -exploring, from the triple perspective characteristic of our group- the realities linking the multiple original with the practice of contemporary art. We think that the graph of the XXI century is enrolled in a different context that has to do with the aesthetic of the complex.

Our focus parts from the dialogue and the relationship between art and technology, in which the concept of matrix as a multiple generator takes us to a society ever richer in nuance. We are interested in diving in the meaning of “*print*” beyond the conventional theoretical understanding,

o usos tradicionales. Consideramos que el concepto de “*im-presión*” entendido como un hecho antropológico complejo para la generación de imágenes (obras de arte: escultura, instalaciones, video, gráfica, etc.) en la “*era de la reproductibilidad, técnica y digital*”, se relaciona directamente con las siguientes ideas:

- Huella, rastro, memoria.
- La imagen latente.
- La matriz intangible, la huella de lo invisible.
- Unión de opuestos como transmisores de semejanzas inversas: positivo-negativo, vacío-lleño, cóncavo-convexo, etc.
- Confrontación y diálogo de contrarios: visible-invisible, masculino-femenino, etc.
- El concepto y praxis del original múltiple, la frecuencia es el mensaje.
- La matriz como elemento generador de serie.
- Repetición y transformación.
- Matriz digital-matriz física.
- Finito-infinito.
- Presencia-ausencia.
- El doble desdoblado, el invertido.
- La sombra, la imagen especular.
- Multiplicidad, multioptría y fragmentariedad.
- La expansión del concepto de autoría.
- Diseminación y pérdida del aura.
- Estratos de la imagen digital.
- Espectador-emisor, redes.
- Lo ultrafotográfico, escrituras digitales.
- Apropiación y palimpsesto.
- Unicidad en la diversidad.

productive ways or traditional uses. We believe that the concept of “*print*” understood as a complex anthropological fact for the generation of images (artworks: sculpture, installations, video, graphics, etc.) in the “*era of technical and digital reproducibility*”, relates directly with the following ideas:

- Footprint, trail, memory.
- Latent image.
- The intangible matrix, the invisible footprint.
- Combination of contraries as transmitters of reverse similarities: positive-negative, empty-full concave-convex, etc.
- Confrontation and dialogue of opposites: visible-invisible male-female, etc.
- The concept and practice of multiple original, the frequency is the message.
- The Matrix as an element that generates a series.
- Repetition and transformation.
- Digital matrix-physics matrix.
- Finite-infinite.
- Presence-absence.
- Unfolded twice, inverted twice.
- The shadow, the mirror image.
- Multiplicity, “multioptría” and fragmentation.
- The spread of the concept of authorship.
- Dissemination and loss of aura.
- Layers of the digital image.
- The viewer-emitter, networks.
- The ultraphotographic, digital writings.
- Appropriation and palimpsest.
- Unicity in the diversity,

En nuestro proceso de evolución reflexiva y maduración de pensamiento, durante los últimos tres años, hemos desarrollando un proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, que profundiza sobre dos conceptos que consideramos que se dan en el arte contemporáneo de una manera muy interesante y que tienen, desde nuestro punto de vista, una perspectiva de futuro importante. Los conceptos son COMPLEJIDAD Y SOSTENIBILIDAD. Creemos que la evolución del concepto de gráfica ha sido transcendental en las últimas décadas, ha viajado mutando en los últimos años de lo único-unitario, ha pasado a lo dicotómico, de lo dual a lo múltiple, y de lo múltiple a lo complejo (pensamiento y producción). Hemos habitado desde siempre en un mundo “*complejo*”, y es desde la comprensión de ese concepto de complejidad de una manera responsable en el siglo XXI, donde hallaremos, desde nuestro punto de vista, la clave para la sostenibilidad futura del sistema. La episteme basada en los modelos simplificados de conocimiento -en nuestra opinión- ha sido incapaz de resolver las inconsistencias y las paradojas que constantemente se presentan a niveles tanto teóricos como prácticos.

In our process of reflexive development and maturation of thought, during the last three years, we have developed a project supported by the Ministry of Science and Innovation, which delves into two concepts that we believe are given in contemporary art in a very interesting way and they have, from our point of view, an important future prospect. The concepts are COMPLEXITY AND SUSTAINABILITY. We believe that the development of the concept of graphic has been transcendent in the last decades; it has travelled mutating from the unique-unit in recent years, it has gone to the dichotomic, from the dual to the multiple, and from the multiple to the complex (thought and production). We have always lived in a “*complex*” world, and it is from the understanding of this concept of complexity in a responsible way in the XXI century, where we will find, from our point of view, the key to the future sustainability of the system. Episteme based on simplified models of knowledge in our opinion, has been unable to solve the inconsistencies and paradoxes that constantly occur to both theoretical and practical levels.

De este modo, estamos especialmente interesados en lo que denominamos, *“creación de límites difusos”*. En la que una vez desligados de la confrontación de contrarios surjan nuevas proposiciones. Nuevas vías que se abren a enfoques neuronales que al ser planteadas desde el diálogo de mecanismos de multiplexación generen modelos abiertos, aportando, innovando, creando nuevas hipótesis complejas. Soluciones sincrónicas-multiópticas, a propuestas diacrónicas-monofocales. Consideramos que la construcción colectiva de la experiencia aporta recorridos más ricos, que tienden a ir poco a poco desterrando el mito de la objetividad jerarquizante, como un modelo anticuado. En esta ecuación, igualmente, consideramos que la interacción del arte con la ciencia y otras disciplinas del conocimiento funciona como paradigma de la disolución de las fronteras, actuando como un incentivador fundamental que nos sitúa en una perspectiva multidisciplinar, para el mayor avance de conocimiento.

La relación y el diálogo entre arte y ciencia, entre el *“conocimiento intuitivo y el conocimiento científico”*, -cada vez más habitual, más necesario y por ende, más avalado como método para el avance del pensamiento y el saber humano- nos provee de nuevas vías de trabajo con las que construir sentidos ampliados de un saber constantemente reintegra-

In this way, we are particularly interested in what we call *“creation of diffuse boundaries”*. In which once disconnected from the confrontation of opposites the new suggestions emerge. New paths open to neural approaches that to be posed from the dialogue of mechanisms of multiplexing will generate open models, providing innovating, creating new complex hypotheses. Synchronic-Multiopticas solutions to diachronic-monofocal proposals. We believe that the collective construction of the experience provides richer paths, which tend to go little by little banishing the myth of objectivity hierarchizing, as an outdated model. In this equation, too, we believe that the interaction between art and science and other disciplines of knowledge works as a paradigm of the dissolution of boundaries, acting as a major incentive that puts us in a multidisciplinary perspective for the further advancement of knowledge.

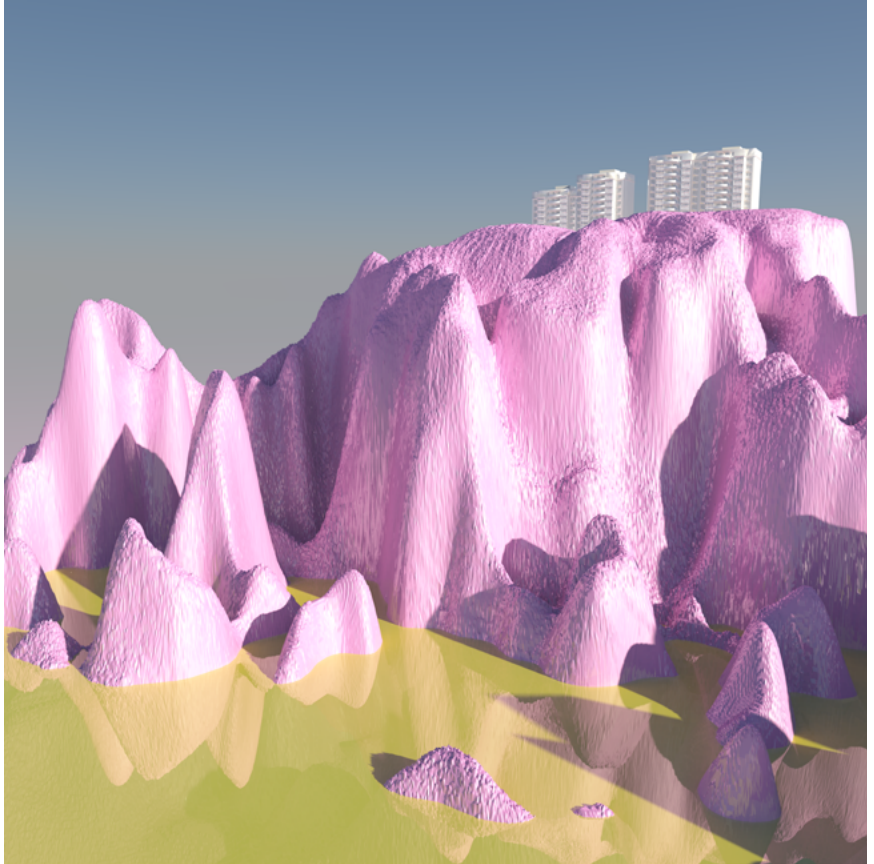
The relationship and dialogue between art and science, between the *“intuitive knowledge and scientific knowledge”* is more common, more necessary and therefore, more supported as a method for the development of thought and the human-knowledge provides us with new ways of working to build extended senses of knowledge

do, con nuevas aportaciones desde ámbitos diversos. La conjunción de esas dos maneras de asumir, entender, vivir y habitar el mundo es ya una realidad. Por ello consideramos pertinente reflexionar sobre lo que acontece en esa frontera, en ese límite difuso, fluido, desconocido, blando, a veces invisible, en el que se integran los constructos del pensamiento considerados de la *“alta cultura”*, en la vida diaria de las personas reaccionando en su diversidad. Ir más allá de lo evidente, huir de los conformismos que existen ya trazados para encontrar en ese mundo intermedio que habita entre los modos de conocimiento intuitivo y racional, una perspectiva de aportación social común.

En física, la materia oscura, no se puede ver, pero se sabe que está ahí y es infinitamente mayor en volumen e importancia de lo que nuestra percepción puede analizar. Quizás la clave de la existencia y del Arte está en lo que no vemos, que también es mayor y quizás más importante, haciéndonos reestructurar lo paradójico como realidad aparente, siendo conscientes que el Arte no es ajeno a ello. El ser humano es limitado y toda afirmación supone una negación y por lo tanto es relativa. Observar el mundo desde esa frontera entre lo visible y lo invisible, desde nuestro punto de vista, seguramente nos puede

constantly reintegrated, with new contributions from various fields. The combination of these two ways of assuming, understanding, living and inhabiting the world is now a reality. Because of that, we consider appropriate reflecting on what is happening on this border, in that boundary which is diffuse, fluid, unknown, soft, sometimes unseen, in which the constructs of thought considered *“high culture”* are integrated into the daily lives of people reacting in its diversity. Go further than the obvious; flee from conformism that already exist to find in that intermediate world which inhabits between modes of intuitive and rational knowledge, a common perspective from social contribution.

In physics, dark matter cannot be seen, but we know it is there and is infinitely greater in volume and importance of what our perception can analyse. Perhaps the key to the existence and art is what we do not see, which is also greater and perhaps more important, making us to restructure the seeming paradoxical as the reality, being aware that art is not unrelated to it. The human being is limited and every statement is a denial and therefore is relative. Observe the world from the border between the visible and the invisible, from our point of



Artificial Paradises. Sheila Pazos. 2015
Infografía 3d, Impresión digital. 2 unds.
1000 x 1000 mm.

Artificial Paradises. Sheila Pazos. 2015
3d Infography, Digital printing. 2 pcs.
1000 x 1000 mm.

ayudar a seguir buscando, a seguir preguntándonos, en definitiva, a seguir cuestionándonos a nosotros mismos como principio de incertidumbre básico en este mundo tan complejo cada vez más lleno de “dogmas”. Es ese cuestionamiento de lo que creemos obvio y evidente lo que nos ayuda a entender que los mecanismos de la vida se parecen a los del Arte, que lo alambicado de nuestro pensamiento es solamente parte de un gran universo de ideas que se están re-escribiendo constantemente.

El código para descifrar lo obtuso quizás se halle en asimilar la complejidad como método, en la diversidad complementaria que refleja la realidad actual del Arte Contemporáneo Múltiple; en el misterio de las series, en las paradojas, aporías y dilemas, en la magia que encierra el hecho de la utilización de la repetición y la transformación como un camino vivo. Lo importante del camino se sitúa en la intención, en la persistencia de la búsqueda, en la interacción, en los procesos de acción-reacción, en la experiencia.

Así pues, durante estos tres últimos años, el grupo dx5 hemos querido aportar algunas visiones complementarias entorno al tema de la Complejidad y Sostenibilidad, como humilde contribución al desarrollo del Arte Múltiple de campo expandido. Hay que recordar que desde los inicios del proyecto, se planteaba el proceso de

view, can surely help us to keep looking, keep asking, ultimately, to continue challenging ourselves as a basic principle of uncertainty in this world as complex, increasingly full of “dogmas”. It is such challenge of what we believe is obvious and evident which helps us to understand that life’s mechanisms are similar to those of Art, that the convoluted of our thought, it is only part of a large universe of the ideas that are constantly re-writing.

The code to decode what is obtuse maybe it is in assimilating the complexity as a method, the complementary diversity which reflects the current reality of Multiple Contemporary Art; in the mystery of the series, the paradoxes, aporiae and dilemmas in the magic that holds the fact of the use of repetition and transformation as a living way. The important thing of the path is situated on the intention, in the persistence of search in the interaction, in the process of action and reaction, in the experience.

Thus, during the last three years, the group dx5 have wanted to provide some complementary insights around the theme of Complexity and Sustainability, as a humble contribution to the development of Multiple Art of the expanded field. Must be remembered that since the

investigación como un trabajo transversal, colaborativo, abierto al contexto y que pueda tener continuidad en el tiempo y en el espacio de una manera flexible. Creemos que estas aportaciones pueden generar luces y sombras, preguntas y respuestas a este debate en un futuro cercano, donde la conexión entre contrarios, la experiencia en red, y la interacción con el contexto, van a marcar las nuevas rutas. Un debate abierto que redibuya on time un mapa nuevo para unos tiempos nuevos. Una página más dentro de ese Atlas.

“Los mapas conceptuales de la modernidad ya no resultan útiles. El mundo que los hizo posibles, valiosos y útiles se está extinguiendo aceleradamente. El tránsito hacia un pensamiento complejo no implica meramente un cambio de paradigmas, sino una transformación global de nuestra forma de experimentar el mundo, de co-construirlo en las interacciones, de concebir y vivir nuestra participación en él, de producir, compartir y validar el conocimiento. Necesitamos nuevas cartografías, y sobre todo nuevas formas de cartografiar: debemos buscar otros instrumentos conceptuales y crear nuevas herramientas que nos permitan movernos sobre territorios fluidos.” 13.

beginning of the project, the research process was posed as a transversal, collaborative work, open to the context and which can have continuity in time and space in a flexible way. We believe that these contributions can generate light and shadow, questions and answers to this debate in the near future, where the connection between opposites, networking experience, and interaction with the context, will mark new routes. An opened debate that redraws on time a new map for new times. Another page within that Atlas.

“Concept maps of modernity can no longer work. The world that made them possible, useful and valuable is dying out rapidly. The transition towards a complex thought not merely implies a paradigm shift, but a global transformation of the way we experience the world, from co-build interactions, of conceiving and living our participation in it, to produce, share and validate the knowledge. We need new cartographies and especially new ways of mapping: we must find other conceptual instruments and create new tools that enable us to move on fluids territories” 13.

13. NAJMANOVICH, Denise: *Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2008.

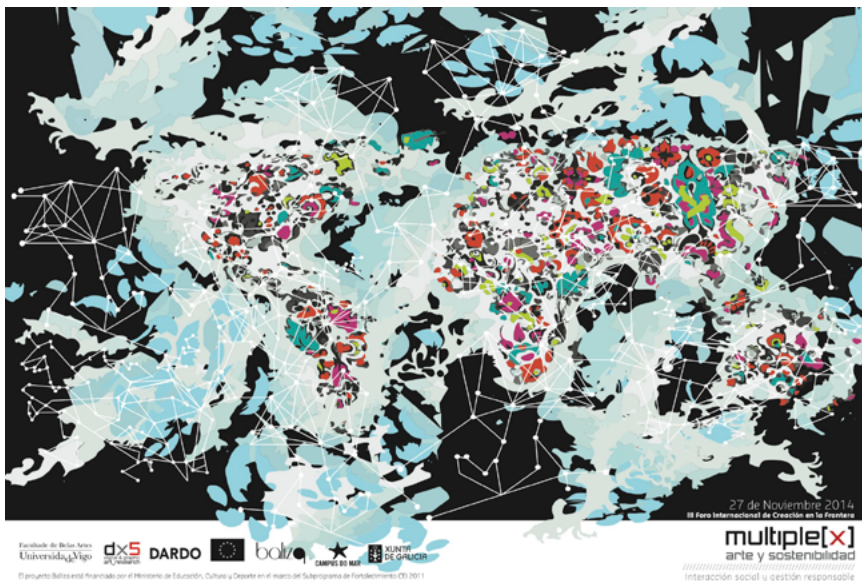
13. NAJMANOVICH, Denise: *Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2008.

“La red, por su arquitectura variable y su capacidad de extensión, deformación, transfiguración, puede adoptar múltiples formas en su devenir vital y cuando la exploramos tenemos siempre que tener en cuenta el “zoom” o grado y modo de focalización, la escala de relación, la profundidad del campo que estamos considerando, la forma de movilidad de nuestro punto de vista: en suma debemos tener en cuenta que somos parte de la red que pretendemos conocer y que la forma de nuestra interacción en/con ella es la que la hace emerger de una manera específica. Por eso no es deseable -ni posible- presentar una teoría, o un modelo de red, sino sólo presentar una cartografía viva e implicada de nuestra relación, de nuestros recorridos, en y con las redes. Es por ello que entendemos la labor del arte como un sistema de comunicación basado en imágenes que pertenece en la actualidad al modelo de sociedades de la información.” 14.

“The network, for its variable architecture and extension capability, deformation, transfiguration, can take many forms in its vital evolution and when we explore we have always taken into account the “zoom” or the degree and mode of targeting, level relationship, the depth of field that we are considering, the form mobility in our view, in short we must consider that we are part of the network and we want to know how our interaction in/with it is what makes emerge in a specific way. So it is not desirable nor possibly present a theory, or a network model, but only to present a lively and involved in our relationship mapping, our paths in and with networks. That is why we understand the work of art as a communication system based on images that now belongs to the model of information societies” 14.

14. NAJMANOVICH, Denise: *Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2008.

14. NAJMANOVICH, Denise: *Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2008.



Cartel Seminario "Complejidad como metodología". Diseño: Tatiana Lameiro

Poster of the Seminar "Complejidad como metodología". Design: Tatiana Lameiro

El proyecto artístico como escenario para la evolución del proyecto de investigación.

Creación-Investigación.

En este escenario académico, docente e investigador, es donde germina y crece una experiencia artística personal que cuestiona el tiempo y el espacio de la obra de arte múltiple en el tercer milenio. La experimentación desarrollada a lo largo de estos últimos años presenta unos objetivos, premisas, consecuencias y conclusiones que transitan desde lo múltiple a lo complejo, planteando la pregunta y el proceso como un camino válido como método de conocimiento. El proceso de generación de una pieza, lleva al acontecimiento, y el montaje, sus fases, su organización, sus desafíos museísticos, funcionan como una máquina fundamental para la creación de piezas que se despegan del formato bidimensional y el tiempo unitario, para ofrecer una multidimensión de la obra de arte, desde mi punto de vista, mucho más contemporánea.

Así, la evolución de mi trabajo como artista se desarrolla persiguiendo un proceso generativo similar al utilizado en algunas piezas de copy art expuestas en esta muestra y que, en mi caso, han funcionado como origen conceptual de metodologías aprendidas. Desde la construcción y deconstrucción de un imaginario

The art project as a stage for the evolution of the research project.

Research-Creation.

In this academic, teaching and research scene, it is where it germinates and grows a personal artistic experience that challenges the time and space of the work of multiple art in the third millennium. The experimentation developed throughout recent years presents some objectives, premisses, consequences and conclusions that transit from the multiple to the complex, by raising the question and the process as a valid way as a method of knowledge. The process of generating one piece carries the event, and assembly, its stages, its organization, its museum challenges, work as a fundamental machine for creating pieces that come off the two-dimensional format and unit time, to provide a Multidimension of the work of art, from my point of view, much more contemporary.

So the evolution of my work as an artist is developed pursuing a generative process similar to that used in some pieces of copy art exhibited in this sample and in my case, they have served as conceptual origin of methodologies learned. Since the construction and deconstruction of a personal



Ana Soler.

Exposición: Cicatrices Invisibles.
Macuf. Museo Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña. 2008.

Ana Soler.

Exhibition: Cicatrices Invisibles.
Macuf. Unión Fenosa's Museum of Contemporary Art, A Coruña. 2008.

personal para una materialización de la obra mucho más compleja, hasta un planteamiento del espacio y del tiempo más actual. Lo importante de esa “*máquina intermedia*”, protagonista fundamental, que genera indirectamente una obra final, es el papel en sí mismo que realiza en el propio proceso. La potencia creativa que adquiere el binomio acción-reacción vehicula el cambio de paradigma que provoca.

Unos de los objetivos iniciales en mi carrera artística (o debiera decir en mi vida personal) siempre fue entender el arte como parte de la vida. Esa indisoluble existencia ha dirigido mis pasos hacia el movimiento continuo. Nada estable tiene que ver con el ser vivo. Como decía Einstein, la vida es como montar en bicicleta, si te paras, te caes. Estar vivo o vivir el arte, para mí, tiene que ver con el inconformismo de lo conseguido. Lo interesante de hacer una estampa, construir una imagen, crear una determinada pieza, escultura o instalación es el propio momento de la creación. Es ahí donde surgen, se resuelven y vuelven a plantearse preguntas e incertidumbres, tanto a nivel técnico como conceptual, visual o plástico como teórico. Es donde surge la magia que transforma lo infinito en finito, donde se pasa de lo abstracto a lo concreto, del mundo inmaterial al mundo físico, de lo invisible a lo visible. Sin embargo cuando la “*obra*” esta “*acabada*”, la pieza, en cierto sentido muere. Muere para mí,

imagery to a materialization of the artwork much more complex, to an approach to the current space and time. The important thing about this “*intermediate machine*”, essential actor, which indirectly generates a final work, is the paper itself that performs the process itself. The creative power that takes the action and reaction binomial conveys the resulting change of paradigm.

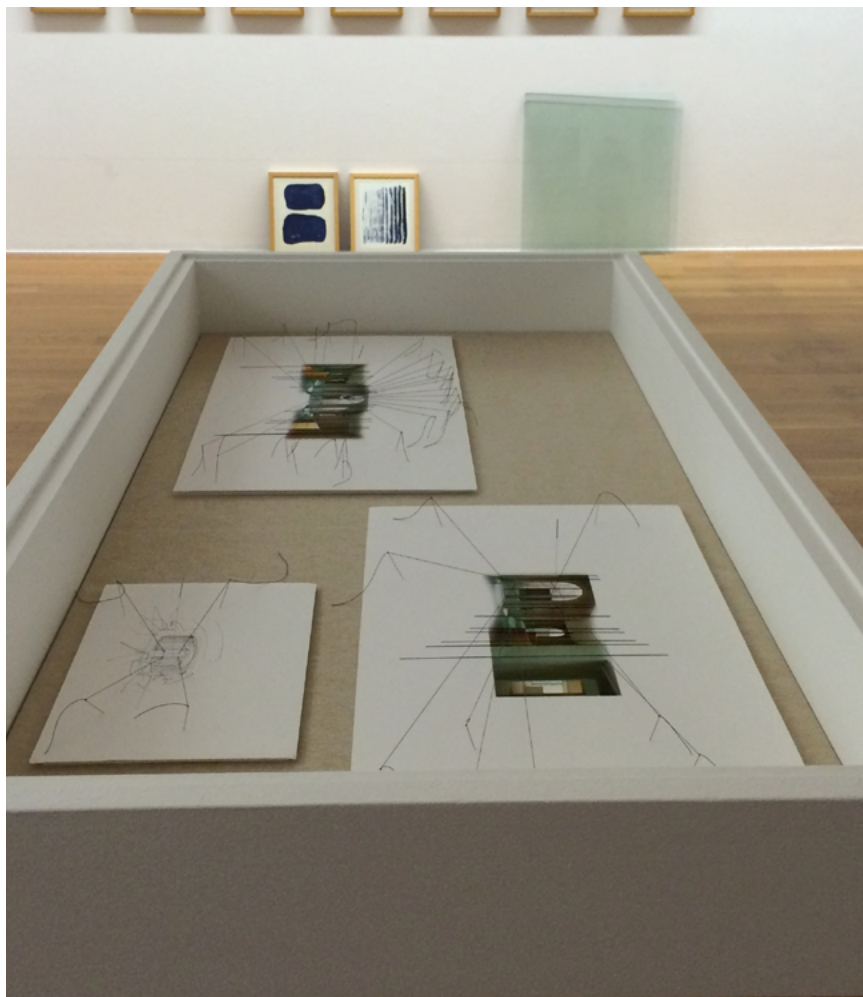
One of the original goals in my career (or should I say in my personal life) was always understanding art as part of life. That indissoluble existence has led my steps towards the continuous movement. Nothing stable has to do with the living being. As Einstein said, life is like riding a bicycle, if you stop, you fall. Being alive and living art, to me, it has to do with nonconformism of what was achieved. The interesting thing of making a print, build an image, create a particular piece, sculpture or installation is the moment of creation itself. That’s where arise resolve and re-asking questions and uncertainties, both technical and conceptual, visual or plastic and theoretical level. It is where the magic that transforms the infinite in finite emerges, where it passes from the abstract to the concrete, from the immaterial world to the physical world, from the invisible to the visible. However when the “*work*” is

que comienzo en ese mismo momento a no estar satisfecha, a pensar en la siguiente creación y en las nuevas preguntas que tendré que resolver en el próximo proyecto de investigación. Sin embargo, la pieza empieza a vivir una “otra vida autónoma” donde dialoga con el espectador generando otras infinitas vidas de acciones y reacciones. El artista Daniel Canogar, en una entrevista reciente realizada con ocasión del proyecto de investigación “*Múltiple(x) Complejidad y sostenibilidad en el Arte Contemporáneo*”, comentaba “*Muchas veces siento que un público no especializado, incluso un determinado público que tiene bastante contacto con el mundo del arte, creen que el artista posee la lectura única y final de su obra. Y esto no es así, a veces me dicen: “explícanos tu obra”. Y siempre digo, me encantaría saber lo que estás viendo tú. Quizás te puedo decir algunas de ideas que tenía yo al crearla, pero la realidad es una cosa intermedia entre lo que tú ves y lo que yo veo. Una vez que está lanzada la obra al mundo, “está en el mundo” con todas sus consecuencias. Cada uno tiene su propia lectura personal, y esto es lo bueno, lo interesante. El público no debe sentir que tienen que recibir la información especial del artista genio, que está ahí por encima de todo, para entender la obra, sino que es parte de ellos su entendimiento.*” 15.

“finished”, the piece in a certain sense dies. Dies for me, I start at the same time not to be satisfied, to think about the next creation and new questions that have to be resolved in the next research project. However, the piece begins to live “another autonomous life” where dialogues with the viewer generating infinite lives of other actions and reactions. The artist Daniel Canogar, in a recent interview on the occasion of the research project “Multiple (x) Complexity and Sustainability in Contemporary Art,” said “I often feel that no specialized public, even a certain audience which has enough contact with the art world, believe that the artist has the sole and final reading of his work. And this is not true, sometimes they say to me “explain your work.” And I always say I would love to to know what you’re seeing. Maybe I can tell you some ideas I had, but the reality is an intermediate thing between what you see and what I see. Once the work is launched to the world, “is in the world” with all the consequences. Everyone has their own personal reading, and this is good, interesting. The public should not feel they have to receive special information of the genius artist, who is there above all, to understand the work, it is part of them to understand it” 15.

15. SOLER, Ana; CASTRO, Kako (Coords): *Múltiple(x) complejidad y sostenibilidad en el arte contemporáneo*. Ed. Comanegra. Pontevedra. 2015.

15. SOLER, Ana; CASTRO, Kako (Coords): *Múltiple(x) complejidad y sostenibilidad en el arte contemporáneo*. Ed. Comanegra. Pontevedra. 2015.



Espacio en fuga. Ana Soler. 2014

Comisario Alberto Ruiz de Samaniego.

MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, España.

Impresión digital sobre papel, hilos elásticos y agujas de acupuntura

Espacio en fuga. Ana Soler. 2014

Curated by Alberto Ruiz de Samaniego.

MARCO, Museo de Arte Contemporáneo in Vigo, Spain.

Digital printing on paper, elastic threads and acupuncture needles.

Como artista plástica contemporánea sensible a lo invisible, no sólo de la materia, si no de la propia mirada, y como persona atenta a las cuestiones eternas que afectan al ser humano en la sociedad actual, pienso que una de las principales funciones que tienen los artistas hoy en día, es a hacer visible lo invisible, hacer sensible lo insensible. Lo evidente ya está ahí, mirándonos de frente sin pudor. Pero ¿qué hay detrás? ¿qué se vislumbra, qué se transparenta tras las fachadas? Como actitud vital, parto de mi interés y curiosidad por todo lo que no se ve a simple vista.

Quizás el arte pueda responder a esta pregunta siendo el vehículo que canaliza el pensamiento, constituyéndose en mirada visionaria que dialoga con la realidad aportando otros matices diferentes. O quizás, el arte, en vez de responder preguntas, pueda y deba plantear, otras muchas. Como apunta Boltanski, la clave es la combinación de ambas. “*Artista es aquel que hace preguntas y provoca emociones*”. Cuestiones y emociones sobre uno mismo y lo que le rodea, pero también sobre la vida y su desaparición. Creo que el Arte debe conmovir, para bien o para mal, tocarnos alguna fibra en nuestro interior, no te puede dejar indiferente, tiene que tocarte algo, moverte algo. Y al mismo tiempo, el arte debe anticiparse, debe de hablar de lo no dicho o escrito. Así, y al igual que la ciencia, el arte siempre ha ido por delante de la sociedad.

As a contemporary plastic artist sensitive to the invisible, not only of the matter, but of one’s look, and such as an attentive person to the eternal questions that affect human beings in today’s society, I think that one of the main roles for artists today, is to make the invisible visible, to make the insensible sensitive. What is evident is already there staring from the front without shame. But what lies behind? What looms, what transpires behind the facades? As a vital attitude, I start from my interest and curiosity for everything that is not seen at first glance.

Perhaps art can answer this question being the vehicle that channels the thinking, becoming visionary gaze that dialogues with the reality providing other nuances. Or maybe, art, instead of answering questions can and should ask, many others. As a Boltanski points, the key is a combination of both. “*Artist is one who asks questions and provokes emotions*.”. Issues and emotions about oneself and about what surrounds, but also about life and its disappearance. I think that art should move, for better or for worse, touching some fiber within us, you can not remain indifferent, has to touch something, move something. At the same time, art must anticipate, you should speak of the unsaid or written. So and just like science, art has always been ahead of society.



Ciencia-Arte

Ciencia y Arte a lo largo de la historia han estado en continuo diálogo, la comparación entre ambas es una confrontación recurrente, siempre relacionadas, a veces por similitud pero también, a veces, ese vínculo se establece por completa oposición. Sin embargo, en este momento se está considerando, que lo interesante es desterrar de una vez por todas la confrontación para llegar a la complementariedad y complejidad a través de la experiencia colectiva.

El artista y el investigador, se cuestionan lo evidente para buscar más allá de la apariencia, e intentar aportar nuevas luces al discurso general del conocimiento. Esbozan preguntas y ofrecen, desde la individualidad, soluciones, matices, maneras novedosas de ver y enfrentarse a la realidad. Quieren comunicar una realidad, su visión, para comprender y explicar la existencia. Y este hecho, es y ha sido intrínseco al ser humano desde tiempos inmemoriales.

Así, el acto de hacer arte, o pensar una fórmula, es un hecho que no puede desligarse del propio ser humano y del acontecer de las sociedades. Y en el caso del arte, como en el de la ciencia, la filosofía o la religión, constituyen modos dinámicos de enfrentarse al mundo.

Sciences-Art

Science and art throughout history have been in continuous dialogue. Comparing both, it is a recurring confrontation, always related, sometimes similar but also, sometimes, link is established by complete opposition. However, at this moment it is being considered that the interesting is to banish once and for all the confrontation to reach the complementarity and complexity through collective experience.

The artist and the researcher are questioning the obvious to search beyond the appearance and try to bring new lights to the general discourse of knowledge. They outline questions and they offer, from individuality, solutions, nuances new ways of seeing and facing reality. They want to communicate a reality, his vision, to understand and explain existence. And this fact, it is and has been intrinsic to human beings since time immemorial.

Thus, the act of making art, or think a formula, it is a fact that can not be separated from the human being and from the events of societies. And in the case of art, as in science, philosophy or religion, are dynamic modes to face the world. The spirit of

El espíritu de búsqueda acompaña siempre a la naturaleza del hombre, pero en el caso del artista y del investigador, es lo que le mueve y le da sentido a la vida. Es el motor de primera especie que le empuja en el discurrir de su camino. Pero la chispa que enciende todo el proceso, que incendia, que abre una nueva vía en el camino, se genera en nuestro cerebro, en el mundo amorfo, inmaterial e infinito de las ideas invisibles. Por ello el proceso de transformación y creación de lo invisible hacia lo visible en mi obra, es tan importante, pues crea un tiempo intermedio, difuso, líquido, que modifica la forma final de la obra y su percepción.

El acto artístico entendido como un acto comunicativo, abre, por definición, una vía de contacto entre dos mundos: el mundo de lo físico y el mundo de lo mental. Objeto y pensamiento al servicio de la transmisión de conocimiento. Es necesario materializar las ideas para poder comunicar a otros ese avance individual en el camino de la investigación-creación.

Creo positivamente que el conocimiento pertenece a la humanidad y nuestra aportación al mundo de las ideas, ya sea en arte y ciencia, es sólo una pequeña pieza en la gran cadena del conocimiento humano. Casi no entiendo el ego artístico, las esporas están en el aire, y nuestra

research always accompanies the nature of man, but in the case of the artist and the researcher is what moves and gives meaning to life. It is the engine of the first kind that pushes you in the passage of the way. But the spark that ignites the whole process, that fire, that opens a new path in the way, It is generated in our brain, in the amorphous world, immaterial and infinite of invisible ideas. Therefore the process of transformation and creation of the unseen into the visible in my work is so important, because it creates an intermediate, diffuse, fluid time amending the final form of the work and its perception.

The artistic act understood as a communicative act, opens by definition a way of contact between two worlds: the world of the physical and the mental world. Object and thought at the service of the transmission of knowledge. It is necessary to materialize the ideas to communicate to others that individual progress in the way of research-creation.

I think positively that knowledge belongs to humanity and our contribution to the world of ideas, whether in art and science, is only a small part in the great chain of human knowledge. Almost I do not understand the artistic ego, the spores are in the air, and our

aportación o creación, si es que la hay, debemos considerarla y juzgarla siempre desde la humildad. Nuestros antepasados y predecesores nos han dejado un legado, nosotros intentamos continuar la construcción de ese gran atlas de conocimiento, y a su vez, esa herencia quedará de base para los que vengan. Es un ciclo, un bucle, una confrontación de fuerzas complejas que empujan hacia adelante, un incesante camino de repetición y transformación.

Visible-invisible, finito-infinito, físico-psíquico; una obra de arte provoca, lo que Valery, denomina *“el gran universo de resonancias sensibles”*. O como dice Jean Clair, *“la obra de arte posee ese valor de canje entre lo visible y lo invisible, entre el mito y la historia, entre el tiempo sacro y el día profano”*.

Así, la evolución de ambas actividades humanas no son ni paralelas, ni lineales, se unen y separan e momentos de la Historia, para contarlos de distinta manera la misma *“historia”*, la del ser humano y sus inquietudes. No son comparables en los mismos términos, ni dicotómicas, quizás sean complementarias, pero son actividades comunes a la condición humana que desde sus individualidades avanzan en esa cadena de conocimiento.

contribution or creation, if any, we must always consider and judge from the humility. Our ancestors and predecessors have left us a heritage, we intend to continue the construction of this great atlas of knowledge, and in turn, that heritage will be the basis for who come. It is a cycle, a loop, a confrontation of complex forces that push forward an endless journey of repetition and transformation.

Visible-invisible finite-infinite, physical-psychic; an artwork provokes what Valery calls *“the great universe of sensitive resonances”*. Or, as Jean Clair said, *“the work of art has that value of exchange between the visible and the invisible, between myth and history, between the sacred time and the profane day.”*

Thus, the evolution of both human activities are neither parallel nor linear, they unite and separate in some moments of History to tell us in a different way the same *“history”*, of the human being and concerns. They are not comparable in the same terms, or dichotomic, perhaps they are complementary, but are common activities to the human condition that since their individualities progress in that chain of knowledge.



Unique perspective, multiple perspective.
Ana Soler. 2015

Comisario Santiago Espinosa de los Monteros.

UAEH. Pachuca, Hidalgo, México.

12 000 metros de elástico azul tensado.

Unique perspective, multiple perspective.
Ana Soler. 2015

Curated by Santiago Espinosa de los Monteros.

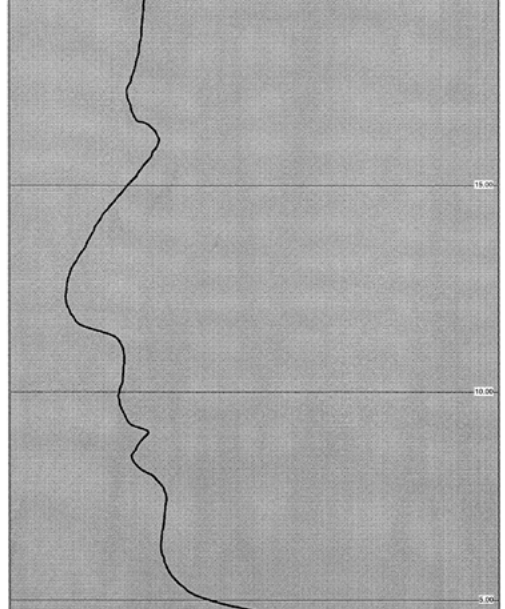
UAEH. Pachuca, Hidalgo, Mexico.

12 000 meters of elastic tensioned blue.



$$S(x) = \sum_{j=-3}^{n-1} \alpha_j B_j(x)$$

$$x \in [0, 22'60]$$



Si reparamos en los resultados, es evidente que ambas son diametralmente distintas. Los diferentes ámbitos de conocimiento se unen y complementan, se diluyen las áreas específicas para la consecución de objetivos, el producto-resultado es más eficaz en la comunicación del mensaje. Es lo que denominamos creación o investigación en la frontera: colaboraciones de matemáticos con neurofisiología o neurofisiólogos con físicos cuánticos. Pero no sólo se diluyen las fronteras internas, sino que la relación misma y diálogo entre arte y ciencia, entre el conocimiento intuitivo y el conocimiento científico, cada vez es más habitual.

Por otro lado, el lenguaje, además de distanciarnos del mundo animal, determinará la forma final de expresión de cada individuo. Arte y ciencia surgirán asociados al lenguaje cuando el hombre comienza el largo camino en su evolución prehistórica. Gracias a todo un complejo sistema de códigos y sintaxis, el hombre sienta las bases de la civilización y la cultura. El conocimiento viaja en el espacio, en el tiempo, perpetuando los avances del mismo y propiciando ese bucle de conocimiento en incesante movimiento, gracias a la aparición del lenguaje. El lenguaje nos permite introdu-

When we look at the results, is evident that both are diametrically different. The different areas of knowledge come together and complement each other, specific areas are diluted for the achievement of objectives, the product-result is more effective in communicating the message. It is what we call creation or research at the frontier: mathematical collaborations with neurophysiologists, or neurophysiologists with quantum physicists. But not only the internal borders are diluted, but the same relationship and dialogue between art and science, between intuitive knowledge and scientific knowledge, it is becoming more common.

On the other hand, the language will distance us from the animal world, will determine the final form of expression of each individual. Art and science will emerge associated with the language when man begins the long road to their prehistoric evolution. Thanks to a complex system of codes and syntax, the man sets the mainstays of civilization and culture. The knowledge travels in space, in time, perpetuating the advances of itself and promoting knowledge that loop in constant movement, thanks to the emergence of

circunstancias y especificidades en el modo que contamos la realidad, en la forma de transmitir hechos y de narrar lo que el arte evoca y lo que la ciencia demuestra. Los códigos y la sintaxis utilizados en arte y ciencia son completamente diferentes, sin embargo el ser humano que lo emite y sus objetivos básicos, hacer visible lo invisible, son los mismos.

En el acto comunicativo, el arte explora y juega con la ambigüedad de los signos, con la polisemia de su mensaje tanto en la emisión como en la recepción, con su condición de continuo cambio y redefinición de los límites. La ciencia es más concreta, tiende a ser más eficaz, más práctica, el lenguaje científico se señala por el afán de convencer. Lo científico tiende a la monosemia más estricta, autoriza únicamente su propio significado: es herramienta que abre una sola clave. Tiende a cifrar lo real, no a evocarlo. Citando a Jean Clair, su naturaleza responde más a la exactitud numérica que a la poética lingüística.

“El lenguaje en arte provoca ambigüedades y bebe de ello para representar el mundo infinito de la imaginación; el lenguaje en ciencia no necesita de ningún agente externo, se basta a sí mismo para comunicar al otro su mensaje. En arte, las experiencias propias, ayudan a entender su complejidad. El arte no puede explicarse, se siente, te seduce, te llega o no, siem-

language. Language allows us to introduce nuances and peculiarities in the way we tell reality, how to convey facts and narrate what the art evokes and what the science shows. The codes and syntax used in art and science are completely different, but the human being that emits and his basic objectives make the invisible visible, they are the same.

In the communicative act, art explores and plays with the ambiguity of the signs, with the multiple meanings of its message both in emission and the reception with its status constantly changing and redefining the limits. Science is more specific, tends to be more effective, more practical, scientific language is marked by the desire to convince. The scientific tends to the most stringent monosemy, only authorizes its own meaning; it is a tool that opens a single key. It tends to encrypt the real, not to evoke it. Quoting Jean Clair, its nature responds more to the numerical accuracy than poetic language.

“The language in art causes ambiguities and drink it to represent the infinite world of the imagination; the language of science does not require any external agent, it is sufficient unto itself to communicate its message to the other. In art, own experiences help to understand its complexity. Art can not be explained, it can be felt, seduces you, you can

pre puedes desde tu individualidad captar algo. En ciencia, el mensaje no cabe a interpretaciones, se entiende o no, quizás sólo nos haría falta tiempo para llegar a su comprensión. En arte, ese tiempo no te va ayudar a descifrar el mensaje, porque simplemente no se puede explicar como el resto de realidad que nos rodea. Seductor y seducido deben estar conectados. Comprender la teoría de la relatividad es sólo cuestión de tiempo” 17.

Todo es lo mismo y todo es diferente, por eso no existe una realidad única, sino una multiplicidad cambiante que ayuda a entender la complejidad del ser humano. La diferencia une igual que separa por oposición o complementariedad.

Si pensamos ahora sobre la naturaleza de lo que el arte y ciencia intenta traducir, explicar, transmitir, constatamos que es diferente. Quizás la ciencia intenta traducir la realidad de la manera más fiel posible, de una manera objetiva y universal. Considera la “realidad” algo externo, se sale de la “realidad” para poderla analizar, desmenuzar y explicar. Se aleja de interferencias, casualidades, pasiones humanas inexplicables; es limpia, fría, neutra. Pretende salirse de lo irracional-in-

always catch something since your individuality. In science, the message does not fit to interpretations, it is understood or not, maybe we would just take time to reach understanding. In art, that time will not help you to decipher the message, because it simply cannot be explained as the rest of reality that surrounds us. Seducer and seduced must be connected. Understand the theory of relativity is only a matter of time” 17.

Everything is the same and everything is different, so there is no single reality, but a changing multiplicity that helps to understand the complexity of human beings. The difference joins as well as separate by opposition or complementarity.

If we think now about the nature of what art and science attempts to translate, explain, transmit, we find that is different. Perhaps science attempts to translate the reality as faithfully as possible, in an objective and universal manner. It considers the “reality” something external, it is out of the “reality” so that it can be analysed and explained. It moves away from interference, coincidences, inexplicable human passions; it is clean, cold, neutral. It aims to get

17. WAGENSBERG, Jorge: Ideas sobre la complejidad del mundo. Tusquets Editores. Barcelona. 2003.

17. WAGENSBERG, Jorge: Ideas sobre la complejidad del mundo. Tusquets Editores. Barcelona. 2003.

visible, para no enfrentarse a lo que no puede explicar. Si no es imparcial no es seria, no es considerada como ciencia. El arte por el contrario necesita mezclarse con esa parte subjetiva para ser considerada lo que es. Sus referentes son la combinación inexplicable de realidades interiores y realidades exteriores.

El arte comunica y la ciencia es necesario entenderla. Es lo que Wagensberg ha dado en llamar “*el principio de comunicabilidad del arte frente al principio de inteligibilidad de la ciencia*”. El arte se comparte, sin más, la ciencia está en continuo diálogo y cuestionamiento para explicarse. Lo particular y subjetivo frente a lo universal y objetivo.

Sin embargo, no solo el genio (arte-ciencia) de forma unitaria, entendido como persona que realmente aporta algo en el avance del conocimiento, es ese ser visionario que descubre, crea, inventa, ordena de manera novedosa las realidades existentes. La experiencia colectiva también escribe, de una manera anónima e incesante, en ese gran Atlas de Aby Warburg rutas insospechadas, donde hacer visible lo invisible no depende de la estabilidad de las coordenadas o de la objetividad de la mirada, sino del propio proceso de acción-reacción. Un proceso que tiene que ver con el pulso vital y la interacción.

out of the irrational-unseen, not to face which cannot explain. If it is not impartial is not serious, it is not considered science. The art, on the other hand, needs to be mixed with that subjective part to be considered as it is. Its references are the inexplicable combination of internal and external realities.

Art communicates and science needs to be understood. It's what Wagensberg has called “*the principle of communicability of art in the principle of intelligibility of science*”. Art is shared, science is in constant dialogue and questioning in order to explain. The particular and subjective versus the universal and objective.

However, not only the genius (art-science) as a single unit, understood as a person who really adds something to the advancement of knowledge, is that visionary human being who discovers, creates, invents, orders in new ways the existing realities. The collective experience also writes, from an anonymous and incessantly way, in that great Atlas of Aby Warburg unexpected routes, where makes visible the invisible does not depend on the stability of the coordinates or the objectivity of the look, but rather of the process of action-reaction. A process that has to do with the vital pulse and interaction.



Cerebro menguante, waning brain.
Ana Soler. 2015

Comisaria Chang Chia-Yu. Galería Ip.
Museo Kuang Long. Hualien, Taiwán.

Serie de ocho estampas digitales y video 2'18"

Cerebro menguante, waning brain.
Ana Soler. 2015

Curated by Chang Chia-Yu Galería Ip.
Museo Kuang Long. Hualien, Taiwán.

Series of eight digital prints and video 2'18"

“Al depurar el pasado, exorcizar la complejidad e inventar una autopista donde sólo hay una huella difusa o una red de senderos entrecruzados, se realiza un pase de magia que se hace pasar por ciencia. Fue precisamente Descartes el que inventó el sistema de coordenadas que permiten ubicar dos puntos cualesquiera que representan lugares geográficos y unirlos con una línea recta. Pero esto no implica de ninguna manera que sea posible llegar desde uno al otro punto caminado rectamente. La simplicidad de los mapas no refleja ni representa las complejidades del territorio: es una abstracción geométrica que descarta el relieve concreto, el clima y sus vaivenes, los predadores y sus afanes, los pantanos y sus albuces, los bandidos y sus acechanzas, para privilegiar sólo algún aspecto particular del área considerada. (...) En la actualidad, después de varios siglos bajo el imperio del método, hipnotizados aún por el discurso de la Modernidad, estamos comenzando - aunque todavía tímidamente - a sacudirnos el yugo de este hechizo metódico y a navegar en los mares de la incertidumbre y la creatividad. Pero el precio que tenemos que pagar para ello incluye la renuncia a la ilusión de un saber garantizado y absoluto. Esta no es una tarea sencilla. Por el contrario, requiere de la aceptación de nuestra finitud, de nuestra limitación, de la incompletud radical de toda teoría. Sin embargo, ésa es la única forma de abrir las puertas a la invención, a la creatividad y a la innovación. Por supuesto que por el espacio así generado podrá colarse el error, pero en caso contrario, no tendremos nada más que la eterna repetición de lo

“When debugging the past, exorcise the complexity and invent a highway where there is only a vague trace or a network of intertwined paths, is performed a magic pass which is made to pass by science. Was precisely Descartes who invented the coordinate system that allows to locate two points that represent geographical locations and join them with a straight line. But this does not imply in any way to be possible to get from one point to another walking straight. The simplicity of the maps do not necessarily represent the complexities of the territory: is a geometric abstraction that discards the specific relief, climate and its ups and downs, predators and their desires, the swamps and albuces, bandits and wiles, to privilege only a particular aspect of the area under consideration. (...) Today, after several centuries under the empire of the method, hypnotized even by the discourse of modernity, we are beginning - although still timidly - to shake off the yoke of this methodical charm and navigate the seas of uncertainty and creativity. But the price we have to pay for this includes the renunciation of the illusion of a knowledge guaranteed and all. This is not an easy task. On the contrary, it requires the acceptance of our finitude, of our limitation, of radical incompletud of any theory. However, that is the only way to open the door to the invention, creativity and innovation. Of course, via the generated space can sneak the error but otherwise, we have nothing more than the eternal repetition of the same. ...) Renounce to the idea of a single method that always leads us

mismo. (...) Renunciar a la idea de un método único que nos conduzca siempre a la verdad, y que la garantice, no implica de ninguna manera que estamos dispuestos a desistir de la utilización de instrumentos o dispositivos, técnicas y procedimientos. Sólo implica que no antepondremos el método a la experiencia, que no creemos que haya un sólo camino o un sólo dispositivo adecuado para pensar, explorar, inventar...conocer. Sólo renunciamos al fetiche del método. Podemos todavía desplegar infinidad de dispositivos, construir caminos, sendas y autopistas y elegir entre muy diversos itinerarios: ir a campo traviesa o seguir un sendero, preferir el bosque a la ruta. Renunciar al método no implica caer al abismo del sinsentido, sino abrirse a la multiplicidad de significados” 18.

to the truth, and that guarantee, do not imply in any way that we are prepared to give up the use of tools or devices, techniques and procedures. It only implies do not venture the method to experience, we do not believe that there is only one way or one suitable device to think, explore, invent ... know. Only renounce to the fetish of the method. We can still deploying numerous devices, build roads, trails and highways and choose from many different itineraries: go across country or follow a path, prefer the forest to the route. Renounce the method does not involve falling into the abyss of meaninglessness, but open to multiple meanings” 18.

18. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

18. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.



Planetary. Jose Andrés Santiago. 2015

Impresión digital. 2 unds. 650 x 650 mm.

Planetary. Jose Andrés Santiago. 2015

Digital print. 2 psc. 650 x 650 mm.

Experiencia y proceso

Tiempo de proceso

Lo interesante de la suma de experiencias es reparar en los significados de las metamorfosis que acontecen en el camino. En ese sentido, el propio proceso de creación-montaje de la mayoría de mis instalaciones, es casi más importante que la obra final. En obras como *Flywaterbags* (2014), *Causa-Efecto* (2012), *Starting Point* (2014), *Fonte de oportunidade* (2014) o *Unique Perspective* (2015), donde la obra final está compuesta por miles de elementos repetidos, multiplicados, la complejidad del montaje hace que el tiempo se detenga en una especie de letanía zen que convierte al proceso en uno de los protagonistas principales del proyecto de creación e investigación. El tiempo intermedio creado por el propio proceso, opera en mi obra, como una “máquina de copy art” que transforma la obra final indirecta. La “máquina” es protagonista porque se conforma como parte fundamental del sistema de creación-mutación modificando la forma final de la imagen.

Experience and process

Process time

The interesting thing about the sum of experiences is to repair on the meaning of the metamorphosis taking place along the way. In that sense, the creation-mounting process of the majority of installations, is almost more important than the final work. In works like *Flywaterbags* (2014), *Causa-Efecto* (2012), *Starting Point* (2014), *Fonte de oportunidade* (2014) o *Unique Perspective* (2015), where the final piece is composed of thousands of repeated elements, multiplied, the complexity of the assembly makes time stands still in a sort of zen litany making the process one of the main protagonists of the project of creation and research. The intermediate time created by the process itself, operates in my work as a “copy machine art” that transforms the indirect final work. The “machine” is the protagonist because it is conformed as a fundamental part from the creation-mutation system modifying the final shape of the image.

Flywaterbags, a sight into the water. Ana Soler. 2014. ►

Comisaria María Pereira Otero Torres Hejduk, Cidade da Cultura. Santiago de Compostela.

3 500 bolsas de plástico con agua y video.

Flywaterbags, a sight into the water. Ana Soler. 2014.

Curated by María Pereira Otero Torres Hejduk, Cidade da Cultura. Santiago de Compostela, Spain.

3 500 plastic bags with water and video.





Flywaterbags, a sight into the water. Ana Soler. 2014

Comisaria María Pereira Otero Torres Hejduk, Cidade da Cultura. Santiago de Compostela.

3 500 bolsas de plástico con agua y video.

[Flywaterbags, a sight into the water. Ana Soler. 2014](#)

[Curated by María Pereira Otero Torres Hejduk, Cidade da Cultura. Santiago de Compostela, Spain.](#)

[3 500 plastic bags with water and video.](#)

Tiempo expandido

De este modo, me interesa el tiempo de proceso como parte fundamental de la obra, pero igualmente me interesa representar el tiempo detenido, el tiempo desdoblado, el tiempo multiplicado, el tiempo expandido, desde una perspectiva casi cuántica, como homenaje a ese proceso. En física cuántica, el doble de una partícula puede ir en direcciones contrarias, y estar en dos sitios al mismo tiempo. Entiendo la complejidad como esa suma de percepciones múltiples que enriquece y cuestiona al mismo tiempo la mayoría de las teorías de la física clásica. Todo es falsable. Nada es único; cada unidad hay que considerarla en relación a sus múltiples posibilidades de existencias, desdoblamientos, experiencias e interacción con el contexto. La mecánica cuántica puede explicar matemáticamente la superposición de la existencia en distintos estados cuánticos. Estudia los fenómenos desde el punto de vista de la totalidad de las posibilidades y contempla aquello que no se ve para explicar los fenómenos desde lo invisible. Contempla lo no medible, las tendencias, como por ejemplo la no localidad y el indeterminismo de las partículas. La conciencia está involucrada, el observador no puede ser ignorado para entender que la realidad es un número “ n ” de ondas. El Universo esta todo ocupado por millones de

Expanded time

This way, I am interested in the process' time as a main part of the artwork, but anyway I am interested in representing the stopped time, unfolded time, multiplied time, expanded time from a quantum perspective almost as a tribute to that process. In quantum physics, the double of a particle can go in opposite directions and be in two places at once. I understand the complexity as that sum of multiple perceptions which enriches and questions at the same time most of the theories of classical physics. Everything is falsifiable. Nothing is unique; each unit must be considered in relation to its many possibilities stocks, splits, experiences and interaction with the context. Quantum mechanics can mathematically explain the overlap of the existence at different quantum states. Studies the phenomena from the point of view of all the possibilities and includes that which is not seen to explain phenomena since the invisible. Contemplate what is a non-measurable, trend, for example nonlocality and the indeterminism of the particles. Consciousness is involved; the observer cannot be ignored to understand that the reality is a number “ n ” of waves. The universe is all occupied by

energías y ondas invisibles, vibraciones que se suceden en el espacio y en el tiempo interactuando y transformando la materia.

Los humanos hemos basado toda nuestra existencia en lo *“único”*. Una idea antropocentrista donde lo unitario es la medida con la que se construye todas las teorías que articulan el conocimiento: $1+1=2$. Pero $1+1$, no siempre es 2. El mundo es mucho más complejo. Existe una red de comunicación entre los elementos que forman la materia y, el *“tiempo”* y la interacción con él, puede ser la clave para entender la *“pregunta”*. Todo es lo mismo pero todo es diferente. Lo importante no es la respuesta sino la pregunta y cómo el empleo del tiempo y la experiencia modifica esa misma pregunta. El tiempo es la prueba de la existencia de la materia, sin el tiempo no existiríamos. Y al mismo tiempo, todos somos energía y estamos interconectados: cada uno somos parte del otro. La energía significa ese movimiento perpetuo del que hablaba al inicio del presente artículo, y que para mí representa el propio pulso vital individual y colectivo. Puede estancarse pero nunca saturarse si entendemos la vida como un continuo reciclaje de la materia y la energía. Repetición y transformación.

millions of invisible energies and waves, vibrations that occur in space and time interacting and transforming matter.

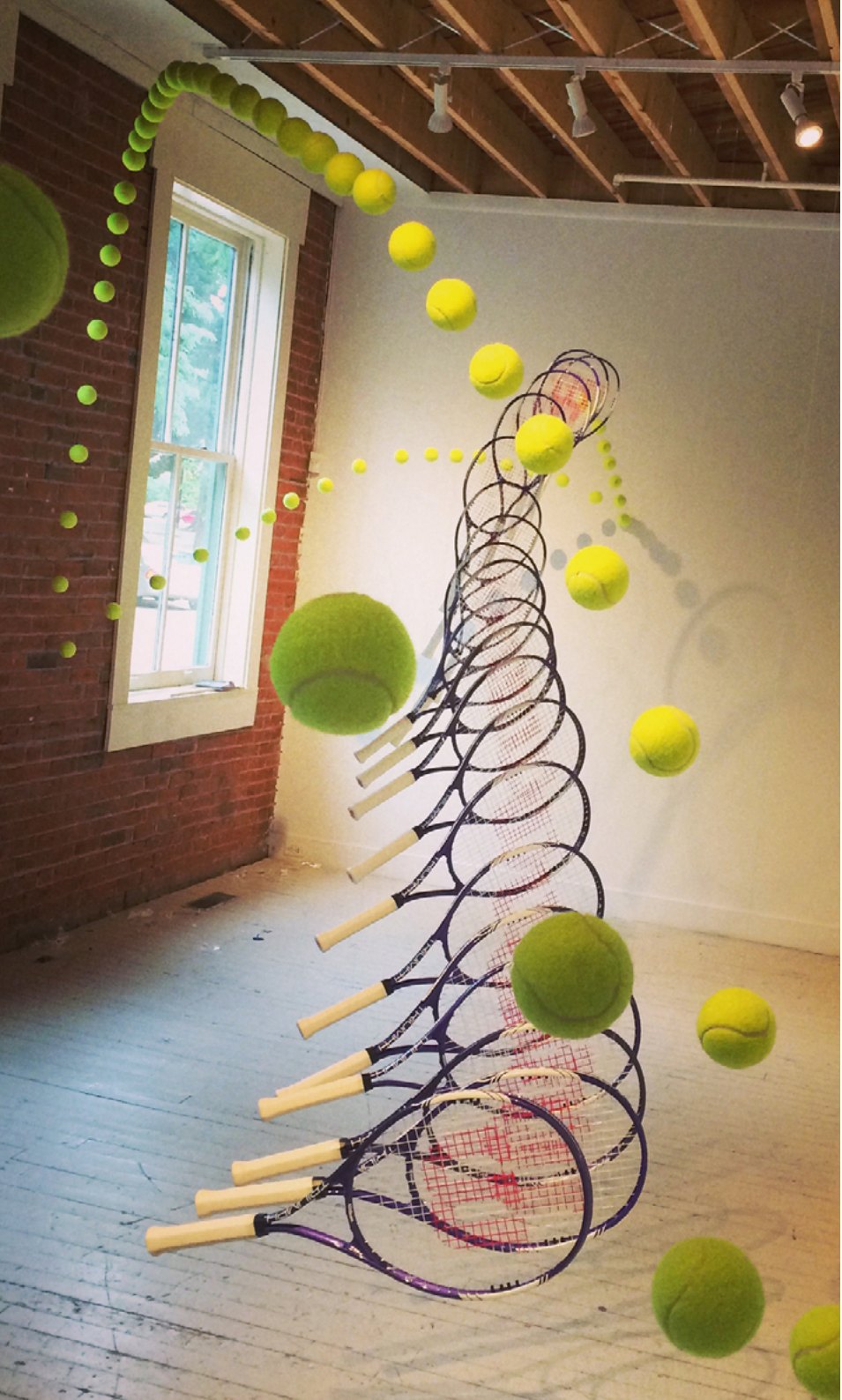
Humans have based our entire existence in *“unique”*. An anthropocentric notion where unit is the measure with which all the theories which articulate knowledge are built: $1 + 1 = 2$. But $1 + 1$ is not always 2. The world is much more complex. There is a network of communication between the elements that make up matter and *“time”* and interaction with it can be the key to understand the *“question”*. Everything is the same but everything is different. What is important is not the answer but rather the question and how the use of time and experience changed that same question. Time is the proof of the existence of matter, without time would not exist. At the same time, we are all energy and are interconnected: each of us is part of the other. The energy means that perpetual motion I was talking about at the beginning of this article, and for me represents individual and collective life pulse itself. It can stagnate but never saturate if we understand life as a continuous recycling of matter and energy. Repetition and transformation.







Causa-Efecto. Ana Soler. Mag, Mustang Art Gallery. Alicante. 2011



Como apuntaba Rafa Doctor en relación a una de estas piezas, “*con esta instalación “Causa-Efecto” Ana Soler, como ya ha sido habitual en otras instalaciones anteriores, invade el espacio con un mismo elemento, pero esta vez se atreve a ir más allá al ser capaz de situar al espectador enfrente de un tiempo procesual pero unitario. (...) , la representación aborda el tiempo desde una visión unitaria, amplia y riquísima en efectos. A partir de las continuas parábolas que estas pelotas de tenis trazan en el espacio, nosotros navegamos por un tiempo expandido en el que el pasado es burlado en una confusión de eterno presente en el que nos vemos obligados a imbuirnos y participar*” 19.

Unicidad en la diversidad

Al mismo tiempo es mi intención, crear una obra donde el concepto Moriniano de “*unicidad en la diversidad*” se ponga en práctica para ofrecer una multipotria de la “*realidad*”. No existe una “*realidad*”, existe múltiples facetas de una “*posible realidad*”. La percepción de estas obras es ofrecida como una manera de recorrer el mundo según puntos de vista heterogéneos, asociados unos con otros a través

As Rafael Doctor pointed out in relation to one of these pieces, “*with this installation “Cause and Effect”, Ana Soler, as been common in previous installations, invades the space with the same element, but this time dares to go further being able to place the viewer in front of a procedural but unit time. (...) , the representation addresses the time from a unitary, broad and rich insight into effects. From the continuous parabolas that these tennis balls drawn in space, we sail through an expanded time in which the past is flouted in a confusion of eternal present in which we are forced to imbue and participate*” 19.

Unicity in the diversity

At the same time, I intend to create a work where the Moriniano concept of “*uniqueness in diversity*” it is put into practice to provide a multipotria of “*reality*”. There is no “*reality*”, there are multiple facets of a “*possible reality*”. The perception of these works is offered as a way to travel the world as points of heterogeneous view, associated with each other through the

19. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

19. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

◀ Starting Point. Ana Soler. BMOCA, Boulder Contemporary Art Museum. EE.UU. 2014

de la complejidad de las relaciones internas y externas entre los elementos que la conforman, y que se expande a través de la experiencia. La objetividad de la percepción única, ya es pasado. Me interesa la suma de las partes y el proceso de “*suma infinita*” en sí mismo, entendido como algo vivo. “*La autora no solo cuestiona la apreciación de los conceptos espacio-tiempo, sino al intentar asumir la concepción de una obra total, una obra capaz de invadir todo el espacio en el que se desarrolla y, en este sentido, plantear unos nuevos límites en su ansia de representación*” 20.

Infinitas resonancias sensibles

Por otro lado, estas obras cuestionan igualmente, donde acaba el mundo finito de la creación (desde el punto de vista objetual) y donde empieza el mundo infinito de la percepción. Aquel universo de resonancias sensibles del que Valery hablaba. La experiencia de la percepción del Arte Múltiple Contemporáneo ha cambiado, si consideramos que, desde lo público y lo privado, desde lo individual y lo colectivo, la producción y la difu-

complexity of the internal and external relationships between the elements that comprise it, and spreads through the experience. The objectivity of unique perception is already past. I want the sum of the parts and the process of “*infinite sum*” itself, understood as a living thing. “*The author not only challenges the appreciation of the concepts space-time, but try to take the concept of a complete work, a work able to invade all the space in which it develops and in this regard, raising new limits on her lust for representation*” 20.

Infinite sensitive resonances

On the other hand, these works also question where the finite world of creation (from the objetual point of view) does end and the infinite world where perception begins. That universe of sensitive resonances that Valery spoke about. The experience of the perception of Multiple Contemporary Art has changed if we consider that, from the public and private, from the individual and the collective, the

20. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

20. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.



sión del mismo ha mutado a otro escenario. Un escenario, que como apuntaba anteriormente, se acelera en una mutación constante on time. El arte puede ser como un virus que está por todas partes sin que nos podamos escapar de ello. *‘Además de lo que el espectador encuentra en el espacio de la galería, la autora, en su afán de realizar una obra total, ha querido romper también la frontera de obra concreta y se ha lanzado a invadir los espacios de trabajo internos, replanteando de este modo los límites no solo espaciotemporales sino también los que marcan lo público y privado a la hora de concebir una obra y a la hora de su apreciación. De esta forma, esta pequeña pelota de tenis se convierte como en una especie de virus informático que pretende invadir todo un sistema en el que opera todo nuestro entendimiento; una pelota lanzada con potencia al espacio que atraviesa fronteras establecidas por nuestra mente y nuestra costumbre para hacer viable nuestra existencia. Podemos entender que más allá de un juego visual o lúdico, lo que reside en ella es un deseo de exploración de un nuevo límite para la representación (base de toda obra artística) y por ende de una nueva mesa de juego en la que poder habitar y conocer nuestro propio mundo’* 21. Un virus que a través de movimientos de acción-reacción, causa-efecto, muta para invadir el máximo espacio y tiempo.

production and dissemination of it has mutated to another stage. A scenario that, as stated above, is accelerated in a constantly changing on time. Art can be like a virus that is everywhere without being able to escape from it. *“In addition to what the viewer found in the gallery space, the author, in its eagerness to make a complete work, has also wanted to break the border of concrete work and has been released to invade internal working spaces, thus redefining the limits not only of time-space but also those which mark the public space and deprived when designing a work and at the time of its assessment. In this way this little tennis ball becomes like a kind of computer virus that intends invade a whole system in which all our understanding operates; a ball thrown with power to space that established crosses boundaries by our mind and our custom to make possible our existence. We can understand that beyond a visual or playful game, what resides in it is a desire to explore a new limit for the representation (foundation of all artistic work) and therefore a new table game in which live and know our own world”* 21. A virus that moves through action-reaction, cause and effect, mutates to invade maximum space and time.

21. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

21. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

Me interesa ese momento intermedio entre el mundo infinito de las ideas, el paso al mundo finito de la formalización y trasvase hacia la interpretación infinita de millones de receptores. Ese bucle que adquiere un protagonismo fundamental en la sombra y que, a veces, es más importante que la obra o el autor en sí. Daniel Canogar, en la entrevista antes citada sobre Complejidad y Sostenibilidad, preguntado a cerca del futuro sostenible del sistema del arte, comentaba: *“Tengo una visión muchísimo más amplia del arte, del arte como algo universal, como algo que está presente en todas las culturas, en todas las civilizaciones, en toda la historia de la Humanidad. El arte va a sobrevivir siempre, el ser humano necesita arte. En este momento, quizás hay dudas sobre esa sostenibilidad del arte o del sector artístico, pero el arte es mucho más importante de lo que pueda estar sucediendo en relación con la mercantilización de la obra de arte. Quién sabe dentro de cien o doscientos años, ¿qué función, qué forma va a tener el arte? Pero el arte va a existir seguro, no tengo ninguna duda. Entonces, creo que tenemos que ser un poco más humildes y entender que somos más pequeños de lo que creemos. Creo que es importante también ver más allá, entender que el arte es una pulsión absolutamente vital del ser humano. Nosotros somos, de alguna manera, simplemente los portadores temporales de esta empresa. Nos ha tocado durante un fragmento de tiempo llevar esa llama de la creación hasta las próximas generaciones y ésta se irá transformando, irá cambiando”* 22.

I am interested in that intermediate moment between the infinite world of ideas, the passing to the finite world of formalization and transfer to infinite interpretation of millions of receivers. That loop that acquires a fundamental role in the shadows and sometimes more important than the work itself or the author. Daniel Canogar, in the interview cited above on Complexity and Sustainability, asked about the sustainable future of the art system, said: *“I have a much broader vision of art, art as something universal, something that is present in all cultures, in all civilizations throughout the history of humanity. The art is always going to survive, the human being needs art. At this point, perhaps there are doubts about the sustainability of the art or the arts sector, but art is more important than what might be happening in relation to the commercialization of artwork. Who knows, in another hundred or two hundred years, what function, how will be art? But art is going to be safe, I have no doubt. Then I think we have to be a little more humble and understand that we are smaller than we believe. I think it is also important to see further, understand that art is an absolutely vital human instinct. We are, somehow, just temporary carriers of this company. We have had to take over that flame of creation to the next generation and it will be transformed, will change”* 22.

Para mí, el potencial que tiene el arte múltiple hoy en día de “*infectar*” como un virus a la sociedad, me parece impresionante. El arte está y estará, como dice Canogar, antes y después de nosotros. Forma parte de nuestra identidad como ser humano. Simplemente es otra manera más de enfrentarse al mundo dentro de esa complejidad de formas de percepción e interpretación que existen hoy para percibir e interpretar la “*realidad invisible*”. Las nuevas tecnologías han propiciado esa invasión y comunicación entre los diferentes elementos, fomentando esa cadena interminable de traducciones, interpretaciones y reescrituras de “*resonancias sensibles*”.

Espacio expositivo

Igualmente, mi obra es una reflexión sobre el espacio expositivo. Quiero salirme del marco, del cuadro, del cubo blanco perfecto, aséptico que a veces son los contenedores “*oficiales*” de arte, museos y galerías. Creo que las paredes y los suelos están demasiado “*ocupados*”, hacia ellos se dirigen la mirada demasiado fácil. Me interesa el aire. El espacio que hay entre los límites físicos de un lugar. Mi

For me, the extraordinary potential of multiple art nowadays “*infect*” like a virus into society. Art is and will be, as Canogar says, before and after us. It is part of our identity as human beings. It’s just another way to face the world within that complex forms of perception and interpretation that exist today to perceive and interpret the “*invisible reality*”. New technologies have led to the invasion and communication between the different elements, encouraging the endless chain of translations, interpretations and rewrites of “*sensitive resonances*”.

Exhibition space

Also, my work is a reflection about the exhibition space. I want to get out of the frame, the picture, of the perfect white cube, aseptic, that sometimes are the “*official*” containers, museums and galleries. I think the walls and floors are too “*busy*”; the gaze is directed too easily to them. I am interested in the air, the space between the physical limits of a place. My intention

22. SOLER, Ana; CASTRO, Kako (Coords): Múltiple(x) complejidad y sostenibilidad en el arte contemporáneo. Ed. Comanegra. Pontevedra. 2015.

22. SOLER, Ana; CASTRO, Kako (Coords): Múltiple(x) complejidad y sostenibilidad en el arte contemporáneo. Ed. Comanegra. Pontevedra. 2015.

intención es dibujar en el aire una constelación cuántica de coordenadas imposibles que reflejen la multiplicidad de tiempos y posibilidades. Trazar, en ese aire que respiramos, formas e universos, que inviten a una mirada múltiple y dinámica, donde la experiencia, tanto de montaje como de percepción hablen de la pregunta. El espectador es invitado a realizar un recorrido no natural del espacio, donde la obra le invade, desde lo grande y lo pequeño. El acercamiento y alejamiento del espectador para percibir las partes y el todo, hace que la experiencia de la percepción se convierta también en protagonista importante de la obra. *“Salirse de las coordenadas aceptadas y pactadas de antemano y lograr definir un nuevo lugar de trabajo concede a esta obra una multiplicidad de lecturas posibles, abiertas siempre al posicionamiento que adopte el propio espectador que se ve inmerso en una obra desde el primer instante. Pero al mismo tiempo, este campo expandido hace que el artista, sin haberlo pretendido de antemano, logre abrir una nueva dimensión en el proceso de su trabajo ya que por primera vez se desprende de lo concreto y se lanza a “dibujar en tres dimensiones”, punto a punto, sobre una idea totalizadora y como tal siempre abstracta”* 23.

is to draw in the air a quantum constellation of impossible coordinates which reflect the multiplicity of times and possibilities.. Draw in the air that we breathe, forms and universes invite a multiple and dynamic view, where the experience, both assembly and perception, talks about the question. The viewer is invited to make an unnatural space travel, where the work invades you, from the big to the small. Zoom in and out of the viewer to perceive the parts and the whole, makes the whole experience of perception also becomes an important protagonist of the play. *“Get out of the accepted coordinates and agree in advance and achieve to define a new place of work, gives this artwork a multiplicity of possible readings, always opened to the positioning that take the viewer who is thrust into the work from the first moment. But at the same time, this expanded field makes the artist, without having tried in advance, manages to open a new dimension in the process of his work, because for the first time it appears from the concrete and launches into “draw three-dimensional” point to point about a totalizing concept, and that is, always abstract.”* 23.

23. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

23. SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.

El espectador percibe que en el espacio expositivo no hay nada (aparentemente), pero al mismo tiempo, esta lleno de elementos (invasión viral del aire). No hay nada concreto hacia donde dirigir la mirada y al mismo tiempo está por todas partes. Modifica la propia circulación de las salas, porque el aire se vuelve pesado, se vuelve materia. Encuentra elementos a la altura de sus ojos, que dirigen la mirada y los pasos de un sujeto deambulante, marcado por la participación e interacción con la pieza.

The viewer perceives that in the exhibition space there is nothing (apparently) but at the same time, it is full of elements (viral invasion of the air). There is nothing concrete where to direct the gaze while is everywhere. Modifies the own circulation of the rooms because the air becomes heavy, it becomes matter. Find items at the level of his eyes, which direct the look and the steps of an individual ambulant, marked by the participation and interaction with the piece.

Todas estas reflexiones, que pueden ser entendidas como algunas características comunes originarias de la estampa más tradicional, hacen que estas piezas se conviertan en un proyecto de investigación-creación en sí mismo, que dirige sus objetivos, metodología y posibles conclusiones, hacia la indagación del significado de la obra múltiple en este inicio del tercer milenio. Conceptos como el proceso como método, lo único y lo múltiple, el factor tiempo expandido, lo público y lo privado, la serie: la repetición y transformación o la transgresión del espacio físico o virtual, hacen que estas piezas estén directamente relacionadas, desde mi punto de vista, con la obra gráfica y el concepto de original múltiple.

All these reflections, which can be understood as some common characteristics originated by the most traditional stamp, make these pieces become a research-creation project itself, which directs its objectives, methodology and possible conclusions to the inquiry of the meaning of multiple artwork in this beginning of the third millennium. Concepts such as the process as a method, the unique and the multiple, expanded time factor, the public and the private, the series: the repetition and transformation, or transgression from the physical to the virtual space, makes these pieces to be directly related, in my point of view, to the graphic artwork and the concept of multiple original.

Mi intención es aportar una humilde “*partícula*” al universo del arte y el conocimiento desde la “*pregunta*”. Nunca más podremos mirar el mundo desde la objetividad, ya que, como apuntaba al principio, deberíamos “*pensar*” en vez de “*juzgar*” o jerarquizar. “*En la práctica, la creencia en la objetividad empobrece a quien la cultiva puesto que no sólo reduce drásticamente su experiencia sino que obstaculiza sus posibilidades de cambio y aprendizaje en tanto lo invisibiliza como sujeto. (...) La historia jerarquizante ordena y categoriza, mete en marcos, sistematiza lo imposible. Habría que cuestionarse “¿por qué un punto de vista humano sería más fiel y, por lo tanto mejor que otros? ¿Qué le permite a un pueblo o cultura cualquiera presuponer que su punto de vista representa al mundo y el de los demás no? Si el punto de vista objetivista representa la “realidad” 24. ¿en qué mundo viven los que no coinciden con sus afirmaciones?. La creencia en la objetividad del conocimiento tiene profundas consecuencias éticas y prácticas. A nivel ético, quien habla desde la objetividad se sitúa en una posición de dominación y desvalorización del otro que le permite arrogarse el derecho de exigirles obediencia a los demás, como sabiamente ha afirmado Humberto Maturana. (...) Los modelos narrativos de la modernidad se caracterizan por substituir la complejidad, variedad, y riqueza de la producción científica reemplazándola por un conjunto de teorías abstractas presentadas en manuales y libros de texto en los que la historia ha sido convenientemente depurada.*”

My intention is to provide a modest “*particle*” to the world of art and knowledge from the “*question*”. We will never again look at the world from the objectivity, because, as I pointed in the beginning, we should “*think*” instead of “*judge*” or hierarchy. “*In practice, the belief in the objectivity impoverishes those who cultivate it since not only drastically reduces their experience but hinders their ability to change and to learn as long as makes invisible as the subject. (...) The history establishes hierarchies, orders and categorizes, gets into frames, systematizes the impossible. It should be questioned, Why a human point of view would be more accurate and, therefore, better than others? What allows to a town or culture either to presuppose that their point of view represents the world and the other do not? If the objectivist point of view represents the ‘reality’ 24. in what world live who do not match their statements?. The belief in the objectivity of knowledge has profound ethical and practical consequences. On an ethical level, who speaks from the objectivity is in a position of dominance and devaluation of the other that allows to claim the right to require obedience to others, as wisely has stated Humberto Maturana. (...) The narrative models of modernity characterized by replacing the complexity, variety and richness of the scientific production for a set of abstract theories presented in manuals and textbooks in which history has been properly purified.*”

Thomas Kuhn ha mostrado que un cambio de este tipo jamás se ha logrado convenciendo a los opositores. Los cambios en las cosmovisiones y paradigmas exigen nuevas estrategias comunicativas y precisan de nuevas instituciones. El éxito depende en buena parte de la capacidad para crear nuevos interlocutores. Este bucle temporal, esta supuesta anterioridad e independencia del método respecto de los contenidos, es clave para entender los modos de proceder de la afabulación. A diferencia del poeta que “hace camino al andar”, los creyentes del método suelen pretender que el camino preexiste hasta a la misma tierra, que es independiente de los problemas a investigar y los territorios existenciales donde surgen. Su camino idealizado elimina la historia viva del pensamiento y con ella las dificultades, los errores, las confusiones y vías muertas. El supuesto método es concebido como una panacea que permite abordar cualquier problema y se adecua a todas las mentalidades. Nos lo presentan como un trazado directo, sin rodeos, que nos conduce en línea recta desde la ignorancia al saber” 24.

Thomas Kuhn has shown that a change of this type has ever been achieved convincing opponents. Changes in cosmovisions and paradigms demand new communicative strategies and require new institutions. Success depends on the capacity to create new partners. This time warp, this supposed prior and independence of the method about the contents, is key to understand the ways to proceed from the affabulation. In contrast to the poet who ‘made path by walking’ the believers on the method often pretend that the way pre-exists until the land, that is independent from research problems and existential territories where they arise. Its idealized way removes living history of the thought and with it the difficulties, mistakes, confusions and dead tracks. The supposed method is designed as a panacea that allows addresses any problem and meets all mentalities. We present it as a direct route, without detours, that leads us straightly from ignorance to knowledge” 24.

24. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

24. NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.

Con este artículo invito al lector a viajar por ese Atlas de Didi Huberman de una manera abierta, a considerar la “*pregunta*” como fin, a disfrutar de la experiencia manteniendo los sentidos libres de prejuicios, a mirar con ojos nuevos lo aprendido, a leer lo no escrito y ver lo invisible. En definitiva, a considerar la complejidad como una posible respuesta a la pequeñez de ese ser humano que habita en un espacio y tiempo tan limitado y finito como bello y excepcional.

With this article I invite the reader to travel through the Atlas of Didi-Huberman in an open way, to consider the “*question*” as end, to enjoy the experience while keeping free senses from prejudices, to look with new eyes to which was learned, to read what is not written and see the invisible. In short, to consider the complexity as a possible answer to the smallness of the human being that lives in such a limited and finite as beautiful and exceptional space and time.

Bibliografía

- ALCALÁ MELLADO, José Ramón: La piel de la imagen. Ed. Sendemá. Valencia. 2011.
- BENJAMIN, Walter: Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. Trad J. Navarro Pérez. Abada ediciones. Madrid. 2009.
- DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿como llevar el mundo a cuestas?. MNCARS. Madrid. 2010.
- ESCRIBANO, Beatriz: Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art. MIDECIant, CAAC. Cuenca. 2015.
- NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. Universidad Nacional de Río Cuarto. Argentina. 2012.
- NAJMANOVICH, Denise: Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2008.
- SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.
- SOLER, Ana; CASTRO, Kako (Coords): Múltiple(x) complejidad y sostenibilidad en el arte contemporáneo. Ed. Comanegra. Pontevedra. 2015.
- WAGENSBERG, Jorge: Ideas sobre la complejidad del mundo. Tusquets Editores. Barcelona. 2003.

References

- ALCALÁ MELLADO, José Ramón: La piel de la imagen. Ed. Sendemá. Valencia. 2011.
- BENJAMIN, Walter: Eduard Fuchs, coleccionista e historiador. Trad J. Navarro Pérez. Abada editions. Madrid. 2009.
- DIDI HUBERMAN, Georges: Atlas, ¿cómo llevar el mundo a cuestras?. MNCARS. Madrid. 2010.
- ESCRIBANO, Beatriz: Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art. MIDEciant, CAAC. Cuenca. 2015.
- NAJMANOVICH, Denise: El mito de la objetividad. National University of Río Cuarto. Argentina. 2012.
- NAJMANOVICH, Denise: Mirar con nuevos ojos: nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo. Ed. Biblos. Buenos Aires. 2008.
- SOLER, Ana: Ana Soler: On-Off, Causa-efecto. Mustang Art Gallery. EEUU. 2012.
- SOLER, Ana; CASTRO, Kako (Coords): Múltiple(x) complejidad y sostenibilidad en el arte contemporáneo. Ed. Comanegra. Pontevedra. 2015.
- WAGENSBERG, Jorge: Ideas sobre la complejidad del mundo. Tusquets Publishers. Barcelona. 2003.

Teatro Horizontal || Horizontal Theatre

Lieve Prins

Lo primero que me llama la atención acerca del Copy Art es el *Teatro Horizontal* en el cristal del escáner o máquina copiadora. Lo que se compone horizontalmente, se presenta verticalmente en el panel de vidrio. Todo parece flotar, toda la gravedad parece haber desaparecido.

Desde el momento en que el niño, mujer adulta u hombre, es “aplanado” en mi copiadora y se oprime su mejilla, nariz, frente, manos, abdomen o piernas contra el panel, todo el mundo deja atrás su vergüenza, su actitud o prejuicio. Todo el mundo se integra en su propio rol en el *Teatro Horizontal* en tamaño A3, que traigo al ojo fotográfico de la copiadora. Detrás del ojo, en lo profundo de la hoja de vidrio no hay nadie. La única que hay, está de pie detrás de usted.

Debido a que la ventana de la fotocopiadora es horizontal, se pueden colocar objetos sobre ella. Las frutas, flores, animales de plástico, perlas, hierbas, animales secos conservados, pero también los hermosos y a veces aterradores peces del mercado, y todos los demás objetos de mi universo de accesorios, se quedan en el lugar donde fueron puestos. No tengo que colocar nada. Esa es la ley de la gravedad. Pero copiados o escaneados desde abajo y presentados verticalmente, altera mis composiciones y los libera de mi uso de mi cámara.

The first thing that appeals to me about Copy Art is the *Horizontal Theatre* on the glass pane of the scanner or copy machine. What is composed horizontally, is presented vertically on the glass pane. Everything seems to float, all gravity seems to be gone.

From the moment a child or grown woman or man, is ‘flattened out’ on my copier and presses his or her cheek, nose, forehead, hands, belly or legs against the pane, everybody lets go of their embarrassment, their pose or prejudice. Everybody blends into their own role in the *Horizontal Theatre* on A3 size, that I bring to the photographic eye of the copier. Behind the eye, deep within the glass pane there is nobody. The only one there, is standing behind you.

Because the window of the copy machine is horizontal, we can place objects on it. The fruit, flowers, plastic animals, beads, herbs, dry conserved animals, but also the beautiful and sometimes scary fish from the market place, and all the other objects from my universe of props, stay in the place where they were put. I do not have to put up anything. That is the law of gravity. But copied or scanned from below and presented vertically, it alters my compositions and liberates them from my use of the camera.

Con una cámara avanzas hacia el sujeto, mientras que aquí, tienes que tomar el objeto en tu mano y llevarlo a la hoja de cristal. Eso lo transforma en un ritual.

Todo el mundo está colaborando, pasa a formar parte del equipo que, con mi dirección realiza la composición. Yo soy el director de una imagen que, en algunos casos, se construye con 40 fragmentos separados. Especialmente para la creación de obras de mayor tamaño, se necesita asistencia: para ayudar con la iluminación adicional, para traer los diversos accesorios, mantener el aluminio de color de fondo en su lugar o ayudar a los modelos a mantener su, a veces, difícil postura.

La segunda cosa que me fascinó en las copias de color que surgieron de la fotocopiadora, fue su directa, reproducción de tamaño natural de la persona u objeto colocado en el cristal de la copiadora o escáner. Colocas el modelo o un objeto en la placa de vidrio y 3 mm por debajo del objeto, la máquina escanea e imprime la imagen a tamaño real. Hay un objetivo, hay luz, hay pigmento y papel pero no negativo. En la fotografía, todo siempre se reduce o amplía. Esa realidad casi palpable era fascinante para mí y es el resultado de la alta calidad de los actuales escáneres y fotocopiadoras. Por lo general, usamos estas máquinas

With a camera you move towards your subject, while here, you have to take the object in your hand and take it to the glass pane. That transforms it into a ritual.

Everybody is cooperating, becomes part of the team which, with my direction performs the composition. I am the director of an image which, in some cases, is built up of 40 separate fragments. Especially for the creation of larger works, assistance is needed: to help with the extra lighting, to bring in various props, hold the coloured background foil in its place or assist the models in keeping their sometimes difficult pose.

The second thing that fascinated me in the coloured copies that came out of the copying machine, was its direct, life size reproduction of the person or object placed on the glass pane of the copier or scanner. You place your model or object on the glass plate and 3 mm below the object, the machine scans and prints the image real size. There is a lenze, there is light, there is pigment and paper, but no negative. In photography, everything is always reduced or enlarged. That almost palpable reality was fascinating to me and is the result of the high quality of the present scanners and copiers. Usually we use

de oficina para un solo propósito limitado; para copiar imagen bidimensional o texto. La capacidad de la máquina para presentar objetos tridimensionales especialmente nítidos, en circunstancias normales no se utiliza.

Mientras trabajaba, adquirí nuevos conocimientos sobre las posibilidades técnicas de las máquinas. De esta forma descubrí que durante los siete segundos que la máquina toca el color del objeto que se copia (amarillo, magenta, cian, luego negro) uno puede hacer manipulaciones. Las expresiones faciales pueden cambiar, los modelos no se encuentran completamente inmóviles, los objetos se pueden mover. Así, los colores reciben un especie de sombra. $4 \times 7 = 28$ segundos se hacen visibles en un continuo. Y, debido a un error - que a menudo es cómo funcionan estas cosas - descubrí que la iluminación adicional que se colocó en el objeto durante la copia, trajo una gama de colores inesperados. Yo llamo a eso: "*Pintura con la luz*".

Por desgracia, no es fácil presentarse a sí mismo con un medio que has, más o menos, inventado y que no es un medio común. Esto tiene la consecuencia que no puedes comprar las herramientas para ese propósito (fotografía) y tienes problemas comprando de la manera que un fotógrafo puede comprar una

these office machines for only one limited purpose; to copy two-dimensional image or text. The capacity of the machine to present especially three-dimensional objects razor sharp, under normal circumstances is never used.

While working, I got new insights into the technical possibilities of the machines. This way I found out that during the seven seconds that the machine touches the color of the object that is copied (yellow, magenta, cyan, then black) one can do manipulations. Facial expressions could change, the models did not lie completely still, objects could be moved. Then, colours receive a kind of shadow. $4 \times 7 = 28$ second are made visible in one still. And, because of a mistake - that is often how these things go - I discovered that extra lighting that was placed on the object during the copying, brought a range of unexpected colours. I call that: "*Painting with light*".

Unfortunately it is not easy to present yourself with a medium that you have more or less invented and which is not a common medium. This has the consequence that you cannot buy your tools for that purpose (photography) and have trouble buying it the way a photographer can buy a camera

cámara o un pintor puede comprar la pintura y los pinceles que desea (una fotocopiadora es todavía una máquina de oficina). Inesperadamente, eso era lo que me desafió a hacer el nuevo trabajo que me fascinó. Dio lugar a nuevas imágenes. Las máquinas son juguetes para el hombre de juego.

Aún así, no quiero pasar todo mi tiempo en el ordenador. La nave y la comunicación física con la gente y mis temas es lo principal. Estoy convencida que un tipo diferente de creatividad fluye de esto. También el trabajo de la parte superior de la mesa (utilizando copiadora y escáner como una cámara) trae un tipo diferente de inspiración. Una emoción surge de los resultados del contacto físico. El proceso en sí es más importante que el resultado. El resultado es un momento congelado, un recuerdo de una intensa cooperación entre el modelo, la máquina y el artista.

or a painter can buy the paint and brushes he or she desires (a copier is still an office machine). Unexpectedly, that was what challenged me to make new work that fascinated me. It resulted in new images. Machines are toys for the playing man.

Still, I do not want to spend all my time at the computer. The craft and the physical communication with people and my subjects is the main thing. I am convinced that a different kind of creativity flows from this. Also the top-table work (using copier and scanner as a camera) brings a different kind of inspiration. An emotion arises that results from physical contact. The process itself is more important than the result. The result is a frozen moment, a souvenir of an intense cooperation between model, machine and the artist.

Sobre los Autores || About the Authors

José R. Alcalá
JoseR.Alcala@uclm.es

José Ramón Alcalá (Valencia, 1960). Catedrático de Procedimientos Gráficos de Expresión y Tecnologías de la Imagen en la Universidad de Castilla-La Mancha. Director del Museo Internacional de Electrografía (MIDECIANT) de Cuenca, desde su creación (1989). Responsable de las “Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo” (CAAC) de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Responsable del grupo de investigación “Interfaces Culturales; Arte y Nuevos Medios” de la UCLM. Premio Nacional de la Calcografía Nacional (al MIDE) “por las innovaciones aportadas al arte gráfico”, Madrid 1999. Es Investigador Principal de proyectos I+D+i de Excelencia nacionales y europeos sobre aplicaciones de las nuevas tecnologías en la creación artística y la museografía virtual. Autor de libros, como: *La piel de la Imagen* (Valencia, 2011); *Ser Digital; Manual para conversos a la cultura electrónica* (Santiago de Chile, 2011); *¿Cómo se cuelga un cuadro Virtual?* (Gijón, 2009); *Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad* (Madrid, 2004); o *Ars & Machina. Electrografía Artística en la colección MIDE* (Santander, 2004).

José R. Alcalá (Valencia, Spain, 1960). Professor of New Media Art at the Fine Arts Faculty, University of Castilla-La Mancha (UCLM). Director of the MIDECIANT (International Museum of Electrographic Artworks-Center for Innovation in New Media Art), Cuenca (Spain), since its creation, in 1989. Head of the “Collections and Archives of Contemporary Art. Fine Arts. UCLM. Cuenca” (CAAC). Principal of the research group “Cultural Interfaces; Art and New Media” of the UCLM, since 2006. National Prize of the Royal National Engraving (to the MIDECIANT) “by the innovations developed in graphic art”, Madrid, 1999. In recent years he has led various international and national Excellent R+D projects related to the New Media Art and the Virtual Museum Studies. Autor of: *La piel de la Imagen* (Valencia, 2011); *Ser Digital* (Santiago de Chile, 2011); *¿Cómo se cuelga un cuadro Virtual?* (Gijón, 2009); *Monstruos, fantasmas y alienígenas. Poéticas de la representación en la cibersociedad* (Madrid, 2004); o *Ars & Machina. Electrografía Artística en la colección MIDE* (Santander, 2004).

Director y comisario de bienales y Premios, como, el Observatorio Internacional de Artes Electrónicas de Gijón (OOH) <http://www.jornadasooh.net>, Digital Art Awards LÚMEN_EX (Universidad de Extremadura) <http://www.lumenex.net>, Festival de Artes Electrónicas de Valencia Digital Media 1.0 <http://www.digitalmediavalencia.es>

Director and curator of Art biannuals and awards like International Observatory of Electronic Arts. Gijón (OOH) <http://www.jornadasooh.net>, Digital Art Awards LÚMEN_EX (University of Extremadura) <http://www.lumenex.net>, Electronic Arts Festival of Valencia Digital Media 1.0 <http://www.digitalmediavalencia.es>

Beatriz Escribano Belmar
Beatriz.escribel@gmail.com

Beatriz Escribano Belmar (Cuenca, España, 1988). Licenciada en Bellas Artes (2011) por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, con matrícula de honor en su proyecto final, está especializada en el campo de los nuevos medios en el arte gracias al Máster de Investigación en Artes Visuales y Multimedia por la Universidad Politécnica de Valencia (2012). Actualmente es estudiante de Doctorado en Artes y Humanidades con un contrato predoctoral por la Junta de Castilla-La Mancha investigando el rol que tuvieron los procesos automáticos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes que surgieron en los años 60, en el Media Art a través de la metodología de *arqueología de los medios*. En relación a ello, está dedicada a la curaduría de exposiciones sobre el tema como “Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art” y ha colaborado con Oliver Grau en su proyecto *ADA; Archive of Digital Art* gracias a una estancia de investigación en la Danube University de Krems an der Donau (Austria). Miembro del Grupo de investigación “Interfaces Culturales; Arte y Nuevos Medios”, liderado por José R. Alcalá, dedicado a la investigación en el arte del New Media Art, arqueología de los medios y museografía.

Beatriz Escribano Belmar (Cuenca, Spain, 1988). Bachelor of Fine Arts (2011) by the Faculty of Cuenca, with honours at her Final Project, is specialized in the field of new media through the Research Master in Visual and Multimedia Arts by the Polytechnic University of Valencia. Currently she is a PhD in Arts and Humanities with a pre-doctoral fellowship by the Council of Castilla La Mancha researching the role of automatic processes of [re]production, transmission and printing of images emerged in the 60s in the historical Media Art by *media archaeology* methodology. Related to this, she is dedicated to curate some exhibitions as: “Processes: The Artist and the Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.”, and she has collaborated with Oliver Grau in his project *ADA, Archive of Digital Art* through a research stay in the Danube University in Krems an der Donau (Austria). Member of Cultural Interfaces, Art & New Media Research Group, led by Jose R. Alcalá, conducting researches about New Media Art, media archaeology and museography.

Sobre esta última área ha estado trabajando e investigando en los Musei Civici de Venecia (Italia) durante un año. Además, actualmente colabora en dos proyectos nacionales de I+D +i en relación con las CAAC de Cuenca y es co-autora de algunos artículos de investigación y publicaciones como *Museos. Del templo al laboratorio. La investigación teórica* y *La enseñanza de la Museografía. Teorías, métodos y programas* coordinados por Juan Carlos Rico.

About this last area, she had been working and researching in the Musei Civici of Venice (Italy) for one year. Moreover, collaborates in two national Excellent R+D projects related to the CAAC of Cuenca and is the co-author of some research articles, and publications, among them: *Museos. Del templo al laboratorio. La investigación teórica* and *La enseñanza de la Museografía. Teorías, métodos y programas* by Juan Carlos Rico.

Rubén Tortosa Cuesta
www.rubentortosa.com
rubentortosa@gmail.com

Doctor en Bellas Artes, es profesor del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Desde 1987 comienza a trabajar con tecnologías digitales y a tomar un compromiso decidido sobre su aplicación en la creación artística, desarrollando una intensa actividad artística e investigadora. Gran parte de su producción incide en el registro digital, la impresión y procesos de transferencia. Su obra ha sido exhibida en exposiciones nacionales e internacionales en España, Francia, Brasil, USA, Bélgica, Alemania, Japón, Escocia, México, Dinamarca e Italia. Imparte, asimismo, seminarios y talleres en otras facultades e instituciones, entendiendo que éstos son necesarios para realizar una labor que legitime la utilización de la tecnología en la creación artística. Es miembro cofundador del grupo Artefactes, investigando sobre la interfaz y las instalaciones interactivas, en el que ha desarrollado una parte de Software artístico y un interfaz/data glow, denominado GEST (Gestor Sistema Tutorial). Los resultados se han visto en exposiciones y certámenes internacionales de arte electrónico como ArtFutura, Barcelona; Ciberart, Bilbao;

Rubén Tortosa Cuesta (Mogente/Moixent, Valencia, 1964). PhD in Fine Arts, is Professor of the Department of Drawing at the Faculty of Fine Arts, Polytechnic University of Valencia. Since 1987 starts working with digital technologies and taking a strong commitment to its implementation in the artistic creation, developing an intense artistic and research activity. Much of his artistic production is interested in digital recording, printing and transfer processes. His works have been exhibited in national and international exhibitions in Spain, France, Brazil, USA, Belgium, Germany, Japan, Scotland, Mexico, Denmark, and Italy. Also he teaches seminars and workshops held at other faculties and institutions, understanding that these are required to perform a task that would legitimize the use of technology in artistic creation. He is a founding member of Artefactes Research Group researching on the interface and interactive installations in which has developed a part of artistic Software and an interface/data glow, called GEST (Tutorial System Manager).

Fornos Centre for the Digital Culture, Atenas, Grecia; Gran Canaria Espacio Digital, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas; ESAD, Oporto, Portugal. A lo largo de estos años y la investigación sobre sistemas de impresión y transferencia aplicados a la creación artística, ha colaborado en proyectos multidisciplinares con restauradores, biólogos, ingenieros informáticos, técnicos y el departamento de HP de I+D+I, EPSON y CANON.

The results have been seen in international exhibitions and events of electronic art as ArtFutura, Barcelona; Ciberart, Bilbao; Fornos Centre for the Digital Culture, Athens, Greece; Gran Canaria Digital Space, Cabildo of Gran Canaria, Las Palmas; ESAD, Oporto, Portugal. Throughout the years and the printing systems research and artistic creation applied to the transfer, has collaborated in multidisciplinary projects with restorers, biologists, computer engineers, technicians and the department R + D + I of HP, EPSON and CANON.

Ana Soler Baena**www.anasoler.es****anasolerbaena@gmail.com**

Licenciada en las especialidades de Diseño y Grabado y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Desde el año 2000 es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Su actividad artística e investigadora se desarrolla en multitud de centros internacionales como Kyoto City University of Art, Tokyo National University of Fine Arts, National Chiayi University (Taiwan), Toronto York University, Ecole de Arts Decoratifs de Estrasburgo, el museo Kupferstichkabinett de Basilea, College of Art de la Heriot-Watt University de Edimburgo, Scuola Internazionale di Gráfica d'Arte de Florencia o el Istituto Nazionale per la Gráfica d'Arte de Roma. Participa en importantes encuentros y espacios artísticos; y su obra está presente en la escena artística contemporánea española dentro de importantes colecciones privadas y públicas. Además, ha recibido numerosos premios, entre los que cabe destacar el Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional (2001), Mención de Honor en la Bienal de Liège y en el XIII Certamen de Artes Plásticas Ángel Andrade de Ciudad Real (2005), 1er Premio Generación 2001 de Caja Madrid, premio de la 10ª Bienal Internacional de Grabado de Seúl o el Primer Premio Lumen-Ex de Arte Digital de Cáceres.

Bachelor in the fields of design and engraving and PhD in Fine Arts by the University of Seville. Since 2000 she teaches at the Faculty of Fine Arts at the University of Vigo. Her artistic and research activity takes place in many international centers such as Kyoto City University of Art, Tokyo National University of Fine Arts, National Chiayi University (Taiwan), Toronto York University, the Ecole des Arts Decoratifs in Strasbourg, the Kupferstichkabinett Museum in Basel, The College of Art Heriot-Watt University in Edinburgh, Scuola di Internazionale d'Art Graphic Florence or the Istituto Nazionale per la Graphic d'Art in Rome. Takes part in important meetings and artistic spaces; and her work is present in the Spanish contemporary art scene in important private and public collections. She has also received numerous awards, most notably the National Prize of Engraving by the Calcografía Nacional (2001), Honorable Mention in the Biennial of Liège and the XIII Ángel Andrade Plastic Arts Competition in Ciudad Real (2005), 1st Generation Prize by Caja Madrid 2001, prize of the 10th International Print Biennial in Seoul or the First Prize Lumen-Ex of Digital Art in Caceres.

Lieve Prins
www.lieveprins.com
lieveprins@mac.com

Lieve Prins (Bélgica, 1948). Finalizada la Academia de Bellas Artes de Breda (Holanda), tomó cursos en comunicación audiovisual en la Academia de Cine de Ámsterdam. Es considerada internacionalmente como uno de los pioneros en el arte del Copy-Scan-Art, descubriendo las posibilidades inesperadas de las fotocopiadoras hace unos doce años. *“Las fotocopiadoras y escáneres son especialmente espontáneos, debido a la necesidad específica de velocidad en una máquina contemporánea. Me parece que esto refleja la rapidez de nuestra época y cultura. Además, la sensación de contacto directo con el tema es muy especial - No creo que la gente de negocios se de cuenta de cómo de especial es esta máquina. Proporciona una gran oportunidad para decir lo que quiero sobre las cosas que son importantes para mí: los niños, el amor, la vida familiar - todo lo que está alejado de los negocios y la tecnología.”* Su vocabulario técnico, señala, fue descubierto a través de la comprensión de sus errores de una manera directa, kinestésica. *“A diferencia de la fotografía, en la que si tomas una foto debes esperar al menos una hora para las impresiones, en esta máquina puede corregir tus errores de inmediato. Este bucle de acción-reacción es adictivo.”*

Lieve Prins (Belgium, 1948). Completed the Academy of Fine Arts in Breda (Holland) and took courses on audio and visual communication at the Film Academia of Amsterdam. She is internationally considered as a pioneer in Copy-Scan-Art, discovering the unexpected possibilities of copiers some twelve years ago. *“[...] Photocopiers and scanners are especially spontaneous, because of the specific need for speed in a contemporary machine. I find this reflects the rapidity of our age and culture. Also, the sense of direct contact with the subject is so special - I don't think business peoples realizes how beautiful its machine is. It provides a great opportunity to say what I want about things that are important to me: children, love, family life - everything that is absent from business and technology.”* Her technical vocabulary, she points out, was discovered through understanding her mistakes in a direct, kinesthetic way. *“Unlike photography, where if you take a photo you must wait at least an hour for prints, you can correct your mistakes immediately. This action-reaction loop is addictive.”*

CAAC

Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo
Bellas Artes. UCLM. Cuenca

facultad de
bellasartes
cuenca

Difundir el patrimonio artístico de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca, no es sólo uno de sus principales objetivos desde su creación en 2012, sino una obligación para aquellos que estudian su valor como raíz, a través de la Arqueología de los Medios, del Media Art. Este libro es el resultado de una serie de investigaciones realizadas principalmente teniendo como base el Museo Internacional de Electrografía (MIDE, CAAC), partiendo de dos exposiciones que se realizaron en la Facultad de BBAA. Con textos de José R. Alcalá, Beatriz Escribano, Rubén Tortosa, Ana Soler y Lieve Prins reflexionando en torno al cambio en el concepto de proceso artístico, fruto del uso de las primeras tecnologías automáticas de la imagen y sus efectos en la práctica artística, así como con las contribuciones de los alumnos del Máster en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales de la Facultad, producto de la implementación de la enseñanza de este patrimonio en las asignaturas de Grado y Postgrado como material de investigación.

Disseminate the artistic heritage of the Collections and Archives of Contemporary Art in Cuenca, is not only one of its main goals since its creation in 2012, but an obligation for those who study its artistic value as root, through the Media Archeology, of Media Art. This book is the result of a set of investigations done mainly on the basis of the International Museum of Electrographic Artworks (MIDE, CAAC), starting from two exhibitions that were held at the Faculty of Fine Arts. With texts by José R. Alcalá, Beatriz Escribano, Rubén Tortosa, Ana Soler and Lieve Prins reflecting on the change in the concept of artistic process, as result of the use of the first automatic image technologies and its implications in the artistic practice, as well as the contributions by the students of the Master in Research in Artistic and Visual Practices of the Faculty, as consequence of the implementation of the teaching of this heritage in undergraduate and postgraduate studies.

ISBN: 978-84-9044-195-4 20 €



9 788490 441954

<http://publicaciones.uclm.es>