

Copy Art Histories:

La aparición de la fotocopidora en el arte del siglo XX y su rol como Media Art histórico.

Tendencias y cartografía temática del Copy Art

Copy Art Histories: The emergence of the photocopier machine in the 20th century art and its role as Historical Media Art. Tendencies and thematic cartography of Copy Art

Beatriz Escribano Belmar



Copy Art Histories:

La aparición de la fotocopidora en el arte del siglo XX y su rol como Media Art histórico.

Tendencias y cartografía temática del Copy Art

**Copy Art Histories: The emergence of the photocopy machine in the 20th century art and its role as Historical Media Art.
Tendencias and thematic cartography of Copy Art**

Beatriz Escribano Belmar

Tesis Doctoral para optar al Grado de Doctor con Mención Internacional

Dirigida por Dr. D. José Ramón Alcalá Mellado

Departamento de Arte · Facultad de Bellas Artes de Cuenca · UCLM · Cuenca · 2017

FSE 2014-2020



UNIÓN EUROPEA

Fondo Social Europeo
El FSE invierte en tu futuro



Castilla-La Mancha



Consideraciones previas

De manera previa a la lectura de la presente Tesis Doctoral, se cree oportuno realizar una serie de aclaraciones sobre diversas decisiones tomadas en consenso entre la doctoranda y el Director de Tesis, y que deben ser tenidas en consideración durante la lectura de esta investigación.

Citas y referencias bibliográficas:

Para las citas y referencias bibliográficas se ha utilizado el estilo Harvard de citación, según el cual las referencias dentro del texto, cuando se cita o parafrasea la información –sin resumir–, se realizan escribiendo el apellido del autor y el año separados por una coma, seguidos del número de la página/s tras dos puntos y, todo ello, escrito entre paréntesis según este formato: (Apellido, año: página/s). En los casos en que se ha obviado parte de la cita literal porque no se ha considerado necesaria para la continuidad del discurso, se ha señalado mediante los tres puntos entre corchetes [...]. Se ha empleado la nota a pie de página para realizar aclaraciones específicas o para ampliar la información.

La cita literal de texto cuya extensión es menor de 40 palabras se ha colocado en el propio párrafo dentro de comillas. Cuando la extensión de una cita literal de texto es mayor de 40 palabras, ésta se ha colocado fuera del texto, después de un espacio en blanco, con márgenes menores que el texto normal y entre comillas. Sabemos que en el estilo Harvard la citación fuera del texto se realiza sin comillas y escribiendo el texto en cursiva. Sin embargo, para evitar posibles confusiones, hemos decidido tomar esta licencia, puesto que en la presente Tesis Doctoral la cursiva se utiliza para los títulos de publicaciones, extranjerismos, barbarismos y vulgarismos, tal y como es definido por la RAE; y los textos originales en sus respectivos idiomas, teniendo en cuenta que gran parte de los textos citados son en inglés, francés y alemán.

Por otro lado, y para mejorar la lectura continua del texto, todas las citas cuyo idioma original es distinto al castellano han sido traducidas y colocadas en el texto continuo, mientras que la cita original, en lengua extranjera, se ha situado en una nota a pie de página para que se pueda acceder a la información original.

Para designar las imágenes introducidas en el texto se ha seguido, siempre que ha sido posible, la siguiente estructura:

Ilustración. Nombre y primer apellido del artista. *Título de la obra.* Año. Técnica. Dimensiones. Fuente bibliográfica o fondos personales / museo / colección de donde procede dicha imagen u obra. Ciudad de los fondos personales / museo / colección, País en el caso que la ciudad pudiera llevar a equívocos.

En el pie de las ilustraciones se ha insertado la procedencia de las obras o imágenes para destacar la propiedad y la gran generosidad de todos aquellos que han permitido el estudio de sus fondos artísticos en su lugar de origen, así como informar de su disposición actual.

El punto de vista narrativo:

También se debe aclarar que hemos tomado la licencia de hablar desde tres puntos de vista narrativo en esta Tesis Doctoral. Para el ámbito general se ha utilizado la tercera persona del singular; para la expresión de ideas, conocimientos, teorías u opiniones de la doctoranda se ha empleado la primera persona del singular; y se ha utilizado la primera persona del plural para expresar ideas o conocimientos que provienen del ámbito de investigación de la doctoranda y su Director de Tesis Doctoral.

Nota:

A lo largo del desarrollo de la presente investigación, el lector se irá encontrando con una serie de códigos QR, numerados independientemente de las ilustraciones, a través de los que se podrán visualizar, mediante cualquier dispositivo móvil, extractos de las entrevistas realizadas a los diversos protagonistas que complementan la información versada en el texto continuo.



Agradecimientos

El desarrollo y la construcción de la investigación que tienen como consecuencia una Tesis Doctoral, es un camino largo, intenso y apasionante que, en su recorrido, encuentra la ayuda, la enseñanza y el apoyo de numerosas personas a las que ahora quisiera agradecer el que sin ellas, esta Tesis no podría ser lo que se despliega en las siguientes líneas.

En primer lugar, quisiera destacar y agradecer que se cruzara en mi camino formativo y de investigación el catedrático José Ramón Alcalá, director y tutor de la presente Tesis Doctoral, algo que no puede ir alejado de su función como director de mi FPI y del Museo Internacional de Electrografía (MIDE) de Cuenca. Hace diez años que el profesor Javier Ariza me puso en las manos de José Ramón Alcalá –con plena confianza en ello– cuando acudí a él como beneficiaria de una Beca de Iniciación a la Investigación por parte de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Desde entonces, mi formación y crecimiento profesional han ido relacionados con él y, de un modo más intenso, con el Museo Internacional de Electrografía.

A José Ramón Alcalá quisiera agradecerle profundamente no sólo el inmenso esfuerzo que ha hecho para ayudarme, tanto en la tutorización a lo largo de este periodo de investigación como en el perfeccionamiento de la presente Tesis Doctoral, sino también sus enseñanzas y revelaciones durante estos años. Él ha sido un apoyo y una base teórica incuestionable –pese a que unas simples líneas no puedan expresarlo con suficiente justicia– y, de manera ineludible, va unido a lo que hoy es, en parte, esta investigación: autocrítica, exigencia, reflexión y confianza. Una confianza plena que me ha proporcionado y demostrado siempre, haciéndome partícipe de todos sus proyectos y actividades, una confianza que me ha brindado para ir hacia delante con las diversas ideas, propósitos y actividades que yo tuviese en mente. Hoy más que nunca debo agradecerle su tesón y su amor hacia la colección del MIDE, puesto que de ahí nació lo que es más que una Tesis Doctoral para mí, es pasión por unas prácticas artísticas y unos artistas que nunca han tenido el lugar que les ha correspondido, y que ahora intento y deseo posicionar.

Amor hacia una colección, la que José Ramón Alcalá ha luchado por conservar y mantener abierta al público –con ayuda de su compañero Fernando Níguez hasta 1995 y de los diversos artistas-compañeros–, y que gracias a su trabajo, esfuerzo y perseverancia durante más de veintisiete años de existencia, con sus más y sus menos, he tenido la posibilidad de estudiar en profundidad. Además, un tesón y una creatividad, las que junto a Fernando Níguez Canales tuvo en consonancia como grupo Alcalacanales, sin las que parte de esta historia no podría contarse.

Gracias, maestro, profesor, director, compañero de pasión por unas prácticas artísticas específicas y un largo etcétera, por toda tu enseñanza y por tu apoyo incondicional. Por permitirme, además, ser parte del Máster Universitario en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales, gracias también a Guillermo Navarro, Sylvia Molina y Ana Navarrete; y de la asignatura “Arte de los Nuevos Medios”, con las que he podido empezar a conocer qué es la docencia. Junto a todo lo anterior va mi agradecimiento al MIDE, que ha sido, es y será siempre –esté donde esté–, mi segunda morada. Un lugar donde en innumerables ocasiones he pasado mucho más tiempo que en mi propia casa, aprendiendo, empapándome de conocimientos, perdida en su archivo, descubriendo obras, descubriendo secretos...

En segundo lugar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a todos los artistas y teóricos que no sólo me han abierto sus casas, sus estudios, sus bibliotecas o sus colecciones privadas, en sus respectivas ciudades y países, para poder analizarlas y estudiarlas, sino que me han mostrado y enseñado todo ello con gran pasión, dedicación e interés, aceptando, además, que los entrevistara para conocer detalladamente todo lo que giraba en torno a la creación con la máquina automática de multirreproducción gráfica y al Copy Art. Agradezco por sus enseñanzas, su sinceridad y sus vivencias personales y particulares –en orden alfabético– a: Amal Abdenour, José Ramón Alcalá, Celeste Baraldi, Vittore Baroni, Thom Barth, Fabio Belletti, Carlo Branzaglia, Philippe Boissonnet, Fouzia Chakour, Giuseppe Denti, James Durand, Pierre Fablet, Jacques Fivel, Jean-Pierre Garrault, Marisa González, Pierre Granoux, Wolfgang Hainke (y Linda), Graf Haufen, Peter Huemer, Ibirico, Maryvonne Jeanne-Garrault, Franz John, Laurie Karp, Jürgen Kierspel, Gabriele Klages, Alain Kleinmann, Jean Mathiaut, Antonio Minerba, Karl-Hermann Möller, Georg Mühleck, Boris Nieslony, Ann Noël, Jürgen O. Olbrich, Jesús Pastor, Lieve Prins, Paco Rangel, Jean-François Robic, Daniele Sasson, Jeffrey Schrier, Sonia Landy Sheridan, Aldo Tambellini, Jake Tilson, Rubén Tortosa, Klaus Urbons, Pierluigi Vannozzi, Yves Yacoël... A muchos de ellos debo agradecer especialmente las extensas y fructíferas jornadas de encuentro y trabajo, y las largas tertulias sobre el tema –muy especialmente a Jürgen O. Olbrich y los dos días de intenso aprendizaje en Kassel; a Jesús Pastor, quien me enseñó a pensar en principios y sistemas en lugar de en disciplinas artísticas; a Lieve Prins y la semana que tuve la oportunidad de compartir con ella y conocer las prácticas artísticas con la fotocopidora desde la visión del norte europeo, a Pierluigi Vannozzi y Giuseppe Denti, quienes me acercaron a otra visión y tendencia del Copy Art–. Así como que me colmaran de obras –incluyendo generosas donaciones al MIDE a través de ello–, libros, catálogos y documentos únicos sobre el ámbito de investigación de esta Tesis Doctoral. Indudablemente, nunca podré estar suficientemente agradecida por toda su/vuestra generosidad.

En tercer lugar, me gustaría decir gracias a todas las personas que muy amablemente han abierto las puertas de los pequeños museos y colecciones que, como el MIDE, han intentado y siguen luchando por sobrevivir, aun cuando algunos de ellos se vieron obligados a cerrar o perduran como colecciones privadas. Entre ellas: Fondazione Vodoz Danese (Milán, Italia); Museo Comunale d'Arte Moderna dell'Informazione e della Fotografia, Musinf (Senigallia, Italia); Museum für Fotokopie (Mülheim an der Ruhr, Alemania), el museo privado de Karin und Uwe Hollweg (Bremen, Alemania), el archivo Archiv-Black Kit de Boris Nieslony (Colonia, Alemania) y la colección privada de Jean-Claude Baudot (París, Francia), quien, tras nuestro encuentro en París, avanzó la digitalización de sus fondos para que pudieran servirme de apoyo conceptual y visual para la presente Tesis Doctoral. Muchas gracias.

Agradecer también a otros profesores, como Stefanie Averbeck-Lietz, Raquel Caerols, Montserrat De Pablo, Andreas Hepp, Erkki Huhtamo, Vicente Jarque, Ana Martínez, Raquel Meyers, Frieder Nake, Jussi Parikka y Everardo Reyes, por su apoyo teórico y por proporcionarme el conocimiento y la información siempre que lo he necesitado. Y, junto a ellos, a mis respectivos directores de las distintas estancias de investigación realizadas durante la consecución de la presente Tesis Doctoral. Por un lado, al Prof. Dr. Oliver Grau, quien me brindó la oportunidad de participar en su proyecto ADA, *Archive of Digital Art*, así como asistir al Master de *Media Art Cultures* en el Departamento de la Imagen de la Danube University en Krems an der Donau (Austria), lo que amplió mi conocimiento acerca del Media Art y la *Media Archaeology*. Por otro lado, al Prof. Dr. Rainer Malaka, por dejarme formar parte del Digital Media Lab de la Universität de Bremen (Alemania), y poder estudiar y analizar de primera mano la labor de un Laboratorio de Nuevas Tecnologías. Y, finalmente, al Prof. Khaldoun Zreik de CITU Laboratoire Paragraphe, en la Université Paris 8 de París (Francia), por permitirme, entre otras cosas, hacer una estancia en la universidad que fue caldo de cultivo del Copy Art en Francia.

A mis compañeros del MIDE, los que fueron y los que son, con los que a lo largo de estos años he compartido el tiempo, el trabajo, las dudas, las ambiciones, las ilusiones; sin cuyo trabajo diario en comunicación, digitalización, inventariado y conservación, tampoco esta Tesis sería lo que hoy es. De manera particular quiero dar las gracias a Héctor Morejón de Girón, quien ha hecho siempre que pensara y examinara cada una de mis actividades, pensar y repensar el porqué de una Tesis Doctoral, ir más allá de lo convencional, y es quien me ha ayudado a darle el aspecto estético a este gran conjunto de palabras escritas. A él que, junto a Fernando Collantes, Silvia Verdú, Vanessa Sánchez y Javier Gamero han sido mucho más que compañeros de un trabajo. Y, con ellos, a los miembros del Grupo de Investigación Interfaces Culturales; Arte y Nuevos Medios, con quienes se ha ido desarrollando una línea de investigación muy específica.

Para terminar, quisiera agradecer a mi familia su fiel apoyo y confianza durante este tiempo –y durante toda mi vida–, sobre todo en los periodos más duros y pesimistas que toda carrera de investigación conlleva. A ellos que han sabido enseñarme e inculcarme los valores más importantes en la vida y son siempre un apoyo sin condiciones. A ellos que, sencillamente, les debo absolutamente todo. Junto al de mi familia, va el agradecimiento a mis amigos, los más próximos y los más lejanos geográficamente, aquellos que han sabido llenarme de fuerza y darme todo su apoyo día tras día.

Gracias a todos por hacer de una gran pasión e ilusión, una realidad.



Acknowledgement

The development and construction of the research which leads to a Doctoral Thesis is a long, intense and exciting journey that, in its course, requires the help, instruction and support of many people to whom I would now like to thank, as without them, this thesis would not be what is unfolded on the following pages.

First of all, I would like to give thanks to and emphasise the relevance of Dr. José Ramón Alcalá, the director and tutor of this Doctoral Thesis, what cannot be separate from his role as Director of my FPI and of the International Museum of Electrography (MIDE) in Cuenca. Ten years ago, upon receiving a Research Initiation Grant by the “Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha”, I approached Professor Javier Ariza who, in full confidence, put me in contact with José Ramón Alcalá. Since then, my training and professional growth has been linked to him and, more profoundly, to the International Museum of Electrography.

I would like to truly thank José Ramón Alcalá, not only the immense effort that he has put into helping me, both in tutoring me throughout this research period and in revising this Doctoral Thesis, but also for his teachings and revelations over the past years, and inevitably, which is connected to what this research is: self-criticism, demand, reflection and trust. I have always been given with a level of trust, which he has shown by constantly allowing me to participate in his projects and activities, and has allowed me to go ahead with the different activities or objectives that I had in mind. Today, more than ever, I must thank him for his perseverance and his love for the MIDE collection, since it gave birth to what is more than a Doctoral Thesis for me, but also a passion for these artistic practices and for these artists who have not received the recognition they have deserved, hence I now want to and try to recognise.

Love for a collection which José Ramón Alcalá has struggled to conserve and has tried to ensure its availability to the public with the help of his colleague Fernando Níguez, until 1995, and his others artists-colleagues. Thanks to his work, effort and steadfastness for over more than twenty-seven years, with its ups and its downs, I have been able to study the treasures of this museum in depth.

In addition, a part of this story could not have been told without both his and Fernando Níguez Canales’ tenacity and creativity, as Alcalacanales group. Thank you, mentor, teacher, director, partner of passion for specific artistic practices and a long etcetera, for all your teaching and for

your unconditional support. I would also like to thank Guillermo Navarro, Sylvia Molina and Ana Navarrete for allowing me to take part in the Master of Research in Artistic and Visual Practices, and in the subject “Art of New Media”, with which I was able to begin to understand what teaching really is. My thanks also go to the MIDE which, no matter where I am, has always been, and will always be, my second home. A place where, on countless occasions, I have spent more time than in my own house, learning, absorbing knowledge, lost in its archive, discovering artworks and discovering secrets...

Secondly, I would like to thank all of the artists and theorists who have not only opened their houses, their studies, their libraries or their private collections, in their respective cities and countries, in order to be analysed and studied, but also showed me and taught all of this with great passion, interest and detail, allowing me to interview them with the aim of gaining a deeper insight into everything that revolved around creation with the photocopy machine and Copy Art. In alphabetical order, I would like to mention and thank for teachings, sincerity and personal experiences to Amal Abdenour, José Ramón Alcalá, Celeste Baraldi, Vittore Baroni, Thom Barth, Fabio Belletti, Carlo Branzaglia, Philippe Boissonnet, Fouzia Chakour, Giuseppe Denti, James Durand, Pierre Fablet, Jacques Fivel, Jean-Pierre Garrault, Marisa González, Pierre Granoux, Wolfgang Hainke (y Linda), Graf Haufen, Peter Huemer, Ibirico, Maryvonne Jeanne-Garrault, Franz John, Laurie Karp, Jürgen Kierspel, Gabriele Klages, Alain Kleinmann, Jean Mathiaut, Antonio Minerba, Karl-Hermann Möller, Georg Mühleck, Boris Nieslony, Ann Noël, Jürgen O. Olbrich, Jesús Pastor, Lieve Prins, Paco Rangel, Jean-François Robic, Daniele Sasson, Jeffrey Schrier, Sonia L. Sheridan, Aldo Tambellini, Jake Tilson, Rubén Tortosa, Klaus Urbons, Pierluigi Vannozzi, Yves Yacoël....

Many of them I must also thank for the long gatherings on the subject, not only interviews. I would particularly like to thank Jürgen O. Olbrich for the two days of intense learning in Kassel; to Jesús Pastor, who taught me to think of principles and systems rather than artistic disciplines; to Lieve Prins for her help and teaching about artistic practices with the copy machine from the north European point of view; and also Pierluigi Vannozzi and Giuseppe Denti, who on top of supporting me, also brought me to a different thought about Copy Art. They also allowed me to complete my research through their generous donations –also to MIDE collection– including artworks, unique books, documents and catalogues on the subject. I could never fully show my gratitude for all your generosity.

Thirdly, I would like to give thanks to the people who have kindly opened the doors of the small museums and collections that, like MIDE, tried, and continue to survive, but were forced to close or survive as private collections. Amongst them: Fondazione Vodoz Danese (Milan, Italy), Museo Comunale d’Arte Moderna dell’Informazione e della Fotografia, Musinf (Senigallia, Italy), Museum für Fotokopie (Mülheim an der Ruhr, Germany), Karin und Uwe Hollweg private museum (Bremen, Germany), and the private collection of the collector Jean-Claude Baudot (Paris, France), who, after our meeting in Paris, digitalized his collection so that his artistic materials and artworks could serve as conceptual and visual support for this thesis. Thank you very much.

I would like to thank other professors such as Stefanie Averbeck-Lietz, Raquel Caerols, Montserrat De Pablo, Andreas Hepp, Erkki Huhtamo, Vicente Jarque, Ana Martínez, Raquel Meyers, Frieder Nake, Jussi Parikka and Everardo Reyes for their theoretical help and for providing knowledge and information, whenever I needed it. Along with them, my respective directors of the different research stays carried out during this Doctoral Thesis. On the one hand, Prof. Dr. Oliver Grau, for allowing me to participate in his ADA project, Archive of Digital Art, as well as attending the Master of Media Art Cultures in the Department for Image Science at Danube University in Krems an der Donau, Austria, which broadened my knowledge on Media Art and Media Archaeology. On the other hand, Prof. Dr. Rainer Malaka, for allowing me to be part of the Digital Media Lab of the University of Bremen, Germany, and to study and analyse the work of a New Media Laboratory, first hand. Finally, Prof. Khaldoun Zreik from CITU Laboratoire Paragraphe at the Université Paris 8 in Paris, France, who allowed me to be in the university which was the breeding ground for Copy Art in France, among other things.

I would also like to extend my thanks to my colleagues at MIDE, those who were, those who have been there over the past years and those who continue to be, with whom I have shared time, work, doubts, ambitions, dreams; and without whose daily work in communication, digitization, inventory and conservation, this thesis would not be what it is today. I would especially like to thank Héctor Morejón de Girón, who has always made me rethink and discuss each of my activities, think and rethink the reason for a thesis, going beyond the conventional, who has helped me to give the aesthetic aspect to these words written. A person who, along with Fernando Collantes, Silvia Verdú, Vanessa Sánchez and Javier Gamero, have been much more than workmates. Lastly, to the members of the Cultural Interfaces; Art and New Media Research Group, with whom I have developed a very specific line of research.

Finally, I would like to thank my family for their faithful support throughout this time and throughout my life, especially in the most difficult and pessimistic periods of any research career. They have known how to teach me and instil the most important life values and are always an unconditional support. To them, I basically owe absolutely everything. Along with them, of course, I am grateful to my friends, the closest and to the most distant geographically, those who have been able to give me all their support and fill me with strength every day.

Thank you everyone, for making a great passion and illusion, a reality.



Resumen

En la cultura actual es difícil imaginar o pensar un contexto sin tecnología que lo inunde todo, sin Internet como red de conexión que aproxime el aquí y ahora a un presente infinito. Un mundo donde la constante información, el desarrollo tecnológico y el despliegue de las comunicaciones de masas emplazan al hombre en un instante infinito de experiencia inmediata. En este contexto, saturado de información y, por ende, de imágenes, parece natural que lo digital se fundamente sobre estrategias como el montaje, la combinación, el *remix* y la transformación. La imagen que habita nuestro hoy es una copia de mala calidad, ambulante, de distribución gratuita, comprimida, descomprimida, reproducida, pegada, transformada, remezclada, fragmentada... Una imagen que ha transformado su calidad en accesibilidad, el valor de culto del museo en valor de exhibición y de difusión en el archivo digital.

En esa misma línea, el arte es dominado por formas artísticas que son producidas, modificadas o transmitidas por medio de tecnologías digitales –originadas desde el contexto militar, científico o industrial–, caracterizadas por lo procesual, la interactividad, lo multimedia o el tiempo real, y por formas creativas relacionadas con estrategias como cortar, pegar, ensamblar, transformar, con el apropiacionismo, el *remix* o el *loop*. El artista es ahora un productor cultural que ha conseguido desactivar los diferentes roles tradicionales instaurados por la institución arte, y que ya no sólo encarna al perfecto “investigador” –experimentador–, sino que es además comisario, coleccionista, activista, teórico o crítico. Muchos son los que creen que se ha llegado a este momento de manera circunstancial y sin correspondencia alguna con ningún otro pasado de naturaleza analógica y material.

El final de la década de los años sesenta es conocida, sobre todo, por el cambio que se produjo bajo la denominada posmodernidad, como una nueva etapa en la que los rasgos principales iban a ser el desencanto tanto en la política y la ciencia, como en la religión y en la sociedad general. Sólo hay que recordar los movimientos contraculturales y las grandes manifestaciones juveniles, abogando por los derechos de la sociedad civil, que se produjeron en ese periodo. Fue así un momento en el que todo era cuestionado, incluido la idea de verdad, considerando que todo cuanto se conocía o se sabía estaba determinado por la cultura en la que se vivía. Un tiempo en el que el consumo y los medios masivos de comunicación comenzaron a ser factores fundamentales en la sociedad, y ello enardeció la tendencia a lo inmediato, al presente, al “aquí y ahora”.

Ese es, precisamente, el período en que un conjunto de artistas pioneros y experimentales comenzaron a sentirse cautivados por una tecnología que encontraron de modo casual (“*found media*”), generalmente en universidades, oficinas o *copy shops*; y que entrañó para ellos una auténtica revolución a nivel artístico especialmente a causa de su instantaneidad, tanto en el proceso funcional, como en su materialización. Esta tecnología es la máquina automática de multirreproducción gráfica, comúnmente conocida como fotocopidora, una tecnología que surgió con el objetivo comercial de facilitar la realización de copias de un modo más fiel, ágil, rápido, barato e instantáneo. Pero no sólo llegó a permitir un registro gráfico de la imagen mediante su proceso automático, sino que era multirreproducción e instantánea, características que eran demandadas con urgencia por esa sociedad que fluía a gran velocidad y en la que todo era –y es– fugaz.

Como tecnología originariamente eléctrica y, posteriormente, digital, la fotocopidora poseía una serie de características técnicas y funcionales que la hicieron única para ser transgredida para un uso creativo, despuntando a través de conceptos tales como inmediatez, instantaneidad, ruido o repetición frente a unicidad, destacando el valor de la copia frente al original, la multiplicidad, la fragmentación, la degeneración, la mezcla, el collage, y donde primaba la difusión y el valor de archivo como reflejo del intercambio de una red artística que ya predecía a Internet. Es por ello que ese momento fue testigo de la germinación de una fecunda producción artística que se prolongó durante más de treinta años, desarrollada en distintos contextos geográficos pero unidos por el interés de intercambio artístico. Esta nueva producción implicaba, desde lo material-físico-objetual, unos parámetros creativos que conectan directamente con aquellos parámetros generales del Media Art, convirtiéndose en parte de las bases conceptuales, estéticas y discursivas de la creación actual.

Sin embargo, y frente a otras tecnologías que surgieron durante la misma década con objetivos militares y domésticos similares, como el caso del *Personal Computer IBM System/360* (1964) o la cámara *Portapak* de video Sony DV-2400 (1967), y que se fueron desarrollando a la par que las creaciones artísticas realizadas mediante su uso, dando lugar a lo que se conoce como una de las bases históricas del Media Art desde la historiografía contemporánea, las prácticas artísticas engendradas del uso de la fotocopidora, que son un claro reflejo de las propuestas enunciadas por las segundas vanguardias y de las reflexiones expuestas por los diferentes teóricos y filósofos del momento, se encuentran todavía hoy relegadas al olvido o a la invisibilidad, sin un contexto histórico que las avale. Sin el valor que les corresponde por su importante influencia en los movimientos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX y en la propia fundamentación del arte actual.

Es por esto que la presente Tesis Doctoral pretende revisar, re-contextualizar y construir algunos de los relatos de esas prácticas artísticas específicas, las que son fruto de los procesos automáticos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes, dentro del contexto que les pertenece por su propia naturaleza, el Media Art histórico, con el que comparten algunos de los principales parámetros artísticos y que dieron lugar a un auténtico movimiento artístico denominado Copy Art. Pero para este estudio, análisis y revalorización, teniendo en cuenta el surgimiento de diversas corrientes de investigación y enfoques metodológicos relacionados con el estudio de la historia del Media Art –dentro del campo de investigación interdisciplinario de las *Media Art Histories*–, se empleará y adoptará el enfoque metodológico de la *Media Archaeology*, que le ofrecerá el posicionamiento adecuado para indagar, estudiar y teorizar sobre ello.

Desde este enfoque, será necesario estudiar exhaustivamente la fotocopidora como tecnología, revisar la evolución de los procesos de reproducción que permitan comprender su indiscutible importancia y revolución dentro de esa línea de desarrollo, las características funcionales a partir de las cuales se generó un lenguaje gráfico propio, identificar sus usos creativos, los parámetros artísticos y culturales de la creación con ésta, además de hacer un estudio profundo y exhaustivo del movimiento artístico en el que la máquina constituyó el centro gravitacional. Para este último, el relato se centrará en sus protagonistas con el propósito de construir las “micro-historias” del movimiento artístico y sus particularidades. Desde la tipología de artista, pasando por el tipo de proceso creativo, las características de la obra, el modo de difusión de las creaciones, hasta una investigación, análisis y descripción pormenorizada de la cartografía de la Tercera Generación de artistas del Copy Art, que en la presente Tesis se ha acotado dentro del ámbito geográfico específico de Alemania, Francia, Italia y España, incluyendo también otras latitudes que han sido asimismo focos importantes de desarrollo y creación durante este periodo estudiado.

Con este fin, se buscará replantear el carácter meramente técnico con el que se han abordado estas prácticas, tratando de considerar el carácter artístico y conceptual que permita valorar su indiscutible importancia. *Copy Art Histories* tiene que ver con la historia, las intersecciones de ésta y la geografía, sus temporalidades y el concepto de futuro. Siendo además conscientes de que no formó parte de los movimientos canónicos de la cultura vigente, sino que se desarrolló en una esfera *underground*. Ahora parece ser el momento adecuado que posibilita su consideración verdaderamente crítica, la revisión de narrativas, de artistas y de obras que han sido previamente marginadas, invisibilizadas o simplemente ignoradas y, por tanto, la posibilidad de construir una reflexión que proceda de los testimonios directos proporcionados por sus verdaderos protagonistas y del estudio de sus materiales originales, así como de los archivos y colecciones de arte donde están representados. Lo que sigue es la historia del uso con fines creativos de una tecnología doméstica, pero sobre todo es una historia artística y social a partir del uso, por parte de artistas muy radicales y avanzados a su época, de una tecnología inventada y comercializada para usos burocráticos y de cómo jugó un importante rol en la constitución de las raíces del Media Art.



Abstract

It is difficult to imagine a context where technology does not control or overwhelm everything in present-day culture, without the Internet as a network connection that brings the here and now to an endless present. A world in which constant information, technological development and the deployment of mass communications situate man in an infinite instant of immediate experience. In this context, being saturated with information and, hence, with images, it seems natural that digital realm is based on strategies such as assembly, mix, remix and transformation. The image that inhabits our today is a poor quality copy, itinerant, freely distributed, compressed, decompressed, reproduced, pasted, transformed, remixed, and fragmented... It is an image which has replaced its quality for accessibility, the cult value of the museum into exhibition and dissemination value in the digital archive.

In the same vein, art is dominated by artistic forms that are produced, modified or transmitted by means of digital technologies –originated from the military, scientific or industrial context–, characterized by processuality, interactivity, multimedia or real-time and by creative forms related to different strategies that include cutting, pasting, assembling, transforming, with appropriationism, remix or loop. These days, the artist is a cultural promoter who has managed to neutralize the different traditional roles which were established by the art institution. He not only embodies the perfect “researcher” –experimenter–, but also is a curator, a collector, an activist, a theoretician or an art critic. There are many who believe that this moment has been reached in a circumstantial way and without any correspondence with any other past in an analogical and material nature.

The end of the sixties is especially known for the change that took place under the so-called postmodernity as a new stage in which the main features were equally the disenchantment in politics and science as well as in religion and in mainstream society. In this regard, one only has to think of the counter-cultural movements and the big youth demonstrations advocating the rights of civil society that took place over that period. It was, hence, a moment in which everything was brought into question, including the notion of truth, considering that everything known was determined by the culture in which it was lived. It was a time in which consumption and mass media began to be fundamental factors in society, and this enriched the tendency to the immediate, to the present, to “the here and now”.

This is precisely the period when a group of pioneer and experimental artists began to feel captivated by a technology they found by chance (“found media”) usually in universities, offices or copy shops. This technology involved for them a genuine revolution at the artistic level, especially because of its instantaneity, both in functional process and in materialization. This technology is the automatic machine of graphic multi-reproduction, commonly known as the photocopy machine, which came up with the commercial purpose of making copies in a more trustworthy, agile, fast, cheap and instantaneous way. However, not only did it allow for a graphic record of the image through its automatic process, but also it was multi-reproduction and instantaneous, characteristics that were urgently in need by a society that flowed at such great speed and in which everything was and is fleeting.

As an originally electric and later digital technology, the photocopier had a number of technical and functional characteristics that made it unique to be contravened for a creative use, standing out for its specific concepts such as immediacy, instantaneity, noise or repetition instead of a singular copy. It emphasised the value of the copy instead of the original, the multiplicity, fragmentation, degeneration, remix, collage, and in which dissemination and archival value prevailed, as a reflection of the exchange of an artistic network that already predicted the Internet. That is why that particular moment was a witness to the germination of a prolific artistic production that lasted for more than thirty years, developed in different geographical contexts but joined under the interest of artistic exchange. From the material-physical-object, this new production implied creative parameters that connect with the general ones of Media Art, becoming part of the conceptual, aesthetic and discursive bases of the current creation.

However and in relation to other technologies which reached the market with similar military and domestic objectives during the same decade, such as the Personal Computer IBM System / 360 (1964) or Sony DV-2400 (1967) Portapak video camera, and were developed parallel to the artistic creations carried out by their use giving rise to what has been known as one of the roosts of Media Art from the contemporary historiography, the artistic practices generated by the use of the photocopy machine are still today relegated to oblivion or invisibility. Even without the historical context that support them, despite being a clear reflection of the proposals set forth by the second avant-gardes and the reflections presented by the different theoreticians and philosophers of the moment. They did not receive the value deserved for their important influence on the avant-garde movements of the second half of the twentieth century and on the foundation of current art.

For this particular reason, this Doctoral Thesis aims to review, re-contextualize and develop some relevant narratives about the specific artistic practices that are the result of the automatic processes of [re]production, transmission and printing of images, within the Historical Media Art as their natural context. They share some of the main artistic parameters and gave rise to a real artistic movement called Copy Art. Therefore, for this study, discussion and reassessment, taking into account the emergence of diverse research streams and methodological approaches related to the study of the history of the Media Art –within the interdisciplinary research field of the *Media Art Histories*–, the methodological approach of *Media Archaeology* will be used and adopted, which will offer a better stance to be able to investigate, study and theorise about it.

From this point of view, it will be necessary to comprehensively study and consider the photocopy machine as a technology, to review the development of reproduction processes that allow to understand its undeniable relevance and revolution within that line, and the functional characteristics from which a graphic language was generated. Furthermore, to identify its creative uses, to establish the artistic and cultural parameters of creation with this technology, as well as to conduct a deep and exhaustive study of the artistic movement in which the machine was the gravitational centre. For the latter goal, the history will focus on its protagonists with the purpose of construct the “micro-stories” of the artistic movement and its particularities. From the type of artist, through the type of creative process, the artwork’s features, the way of dissemination of the creations and a detailed investigation, analysis and description of the cartography of the Third Generation of Copy Art artists. This thematic cartography has been delimited in this dissertation to Germany, France, Italy and Spain, but also includes other latitudes that have also been important focal point of development and creation during this period studied.

To this end, this thesis will seek to rethink the merely technical character with which these practices have previously been approached and try to consider the artistic and conceptual character that allows to evaluate its indisputable importance. Copy Art Histories has to with the history, its intersections and terrain, its temporalities and the concept of the future. However, it is also conscious of the fact that it was not part of the canonical movements of the existing culture, but developed in an underground sphere. Now seems to be the right moment in time to allow for its truly critical consideration, the revision of the narratives, the artists and the artworks that have previously been marginalized, invisibilized or simply ignored. Therefore, the possibility of building a debate that comes directly from the witness testimonies provided by their true protagonists and from the study of their original materials, as well as of the archives and art collections where they are represented. What follows is the story of the creative use of a domestic technology, but mostly it is an artistic and social history based on the use, by very radical and advanced artists who were ahead of their time, of a technology that was invented and marketed for bureaucratic uses and how it played an important role in the constitution of the roots of Media Art.



Índice

Agradecimientos	14
<i>Acknowledgements</i>	18
Resumen	24
<i>Abstract</i>	28
Introducción a la Tesis Doctoral	42-97
Justificación de la temática	44
Estado de la cuestión	52
Objetivos	64
Metodología	68
Estructura y desarrollo	78
Cuestiones terminológicas previas	84
1. INTRODUCCIÓN AL TEMA.	
La aparición de la fotocopidora en la sociedad de mediados del siglo XX	98-149
1.1. El contexto socio-político como vehículo para el cambio	103
1.2. Vanguardias experimentales <i>underground</i>	106
1.2.1. Antecedentes artísticos de ruptura.	
La electricidad y la electrónica a principios del siglo XX	106
1.2.2. Segundas vanguardias experimentales de carácter <i>underground</i>	112
1.2.2.1. La cámara de video portátil. La máquina automática de la memoria	129
1.2.2.1.1. The Kitchen. Creatividad e innovación	133
1.2.2.2. El ordenador personal. La máquina automática de la simulación	135
1.2.2.2.1. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del CCUM. El ordenador y la creatividad	141
1.2.2.3. La fotocopidora. La máquina automática de multirreproducción	144
1.2.2.3.1. El Generative Systems Department. Investigación artística e industria	147

2. MEDIA ARCHAEOLOGY.

Arqueología de los medios para alcanzar una teoría de la prehistoria del Media Art. Procesos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes	150-393
2.1. La búsqueda de una metodología para el estudio y la narración del Media Art histórico	154
2.1.1. Una breve revisión de las metodologías historiográficas. La búsqueda de un nuevo enfoque	155
2.1.2. <i>Media Archaeology</i> (o Arqueología de los Medios) como enfoque metodológico para el análisis del Media Art histórico	163
2.2. Arqueología de los procesos y los medios de reproducción. De la copia manual a la máquina automática de multirreproducción gráfica	175
2.2.1. Procesos mecánicos de reproducción	179
2.2.2. Procesos fotoquímicos de reproducción	193
2.2.2.1. Procesos a las sales de plata	194
2.2.2.2. Procesos sin sales de plata	207
2.2.2.3. Otros procesos	208
2.2.3. Procesos manuales de reproducción	209
2.2.4. Procesos térmicos de reproducción	210
2.2.5. Procesos electrostáticos de reproducción	215
2.2.5.1. Procesos electrostáticos directos	217
2.2.5.2. Procesos electrostáticos indirectos	219
2.3. El pensamiento que fundamentó una revolución tecnológica, social y artística	227
2.4. Las primeras aproximaciones teóricas a unas prácticas artísticas revolucionarias	237
2.4.1. Los primeros contactos con la tecnología xerográfica	237
2.4.2. Del Copy Art norteamericano a la electrografía europea. Francia y España a la cabeza de la revolución tecnológica	251
2.4.3. Las posibilidades gráficas de las nuevas tecnologías digitales	281
2.4.4. Nuevas contribuciones teóricas desde el contexto del Media Art	293
2.5. La mediatización de los participantes en el acto creativo	294
2.6. Cuando la tecnología doméstica de multirreproducción hizo arte	300
2.6.1. <i>Media-specificity</i> de la máquina. Características y restricciones que crean especificidad	303
2.6.1.1. Por qué llamarlo copia, si es original. La copia original o el original múltiple	307
2.6.1.1.1. El original y la copia, o por qué negarse a hablar de ambos conceptos	309
2.6.1.2. El plano horizontal de creación	312
2.6.1.2.1. El cristal como interfaz traductor	317
2.6.1.3. La máquina en su transcripción de lo material al metalenguaje xerográfico analógico o digital	319
2.6.2. Usos artísticos de la máquina fotocopidora	323
2.7. La máquina automática de [re]producción en la creación artística. Derivaciones	327
2.7.1. Técnicas artísticas generadas del uso creativo de la fotocopidora	329
2.7.1.1. Técnicas a partir de tecnología monocromática	331
2.7.1.2. Técnicas a partir de tecnología policromática	340
2.7.1.3. El uso de las técnicas xerográficas fuera del ámbito del Copy Art	349
2.7.1.3.1. Mail Art	353
2.7.2. El lenguaje gráfico de la máquina adoptado como lenguaje artístico	363
2.7.2.1. Fax Art	366
2.7.3. El movimiento artístico del Copy Art. La máquina como musa, medio y objetivo	392

3. MEDIA ART HISTORIES. Historias del Copy Art. Cartografía del movimiento artístico	394-1035
3.1. Copy Art. El arte de la no-copia	398
3.1.1. Generaciones artísticas del Copy Art. De las vanguardias institucionales al Media Art	406
3.1.1.1. Predecesores del movimiento xerográfico	407
3.1.1.2. Primera Generación. La curiosidad hacia lo nuevo	407
3.1.1.3. Segunda Generación. En plena indagación artística	410
3.1.1.4. Tercera Generación. La maduración, teorización y divulgación de resultados	412
3.1.1.5. Cuarta Generación. Nuevas perspectivas tecnológicas y artísticas	413
3.1.1.6. Grupos artísticos generados en el Copy Art	414
3.1.2. Manifiestos y decálogo de artistas	416
3.1.3. La integración del Copy Art en la cultura	423
3.1.3.1. Exposiciones, encuentros, festivales o bienales específicas	424
3.1.3.2. Talleres, seminarios y cursos especializados o participación en conferencias, congresos y otro tipo de presentaciones públicas	431
3.1.3.3. Publicaciones dedicadas monográficamente a estas prácticas artísticas	432
3.1.3.4. La creación de centros especializados para la conservación de obra y la investigación de tecnologías emergentes	438
3.2. Desde los parámetros creativos de la materialidad xerográfica	439
3.2.1. El proceso artístico como paradigma de cambio. Estrategias creativas y de investigación	439
3.2.1.1. El principio de la instantaneidad procesual	446
3.2.1.2. Lo lúdico en el proceso creativo	451
3.2.1.3. El acaso o error durante el proceso creativo. El error casual o el error producido	455
3.2.2. Del artista-genio al artista multidisciplinar. El artista como investigador y su relación con la industria	460
3.2.2.1. La colaboración con el científico y el ingeniero	461
3.2.2.2. El artista como investigador	464
3.2.3. La imagen xerográfica como imagen-proceso o producción procesual	466
3.2.4. Espacios de creación	474
3.2.5. Del valor de culto al valor de difusión y exhibición	476
3.3. Reflexiones en torno a la creación con la máquina automática	482
3.3.1. Reflexiones sobre estrategia generativa	482
3.3.1.1. Sobre la instantaneidad. La poética del objeto	482
3.3.1.2. La relación cuerpo-máquina. La intersección más erótica	489
3.3.1.3. La especulación sobre la máquina mediante la máquina	496
3.3.1.4. La temporalidad del tóner	499
3.3.1.4.1. Como consecuencia del movimiento o desplazamiento procesual	500
3.3.1.4.2. Registro de una acción. Obra-documento	503
3.3.1.4.3. Animaciones	505
3.3.1.5. La espacialidad del tóner	508
3.3.1.5.1. Relación entre planos	508
3.3.1.5.2. Adaptación a otras superficies	512
3.3.2. Reflexiones sobre estrategia reproductiva	514
3.3.2.1. La reproducción múltiple	514
3.3.2.1.1. En busca de la génesis del tóner. La reproducción diferente	514
3.3.2.1.2. Ediciones, fanzines y panfletos publicitarios. El artista como editor independiente	517

3.4. Cartografía del Copy Art europeo durante la Tercera Generación de artistas	522
3.4.1. El Copy Art en el ámbito alemán	525
3.4.1.1. Antecedentes. La influencia del Arte Conceptual y el <i>Aktion</i>	525
3.4.1.2. Desarrollo del Copy Art alemán durante la Tercera Generación	530
3.4.1.2.1. Alemania Central. Kassel y el No-Institute	531
3.4.1.2.1.a. No-Institute	535
3.4.1.2.1.b. En torno al No-Institute	555
3.4.1.2.2. Alemania del Oeste. El Museum für Fotokopie de Mülheim an der Ruhr	582
3.4.1.2.3. Alemania del Sur. Stuttgart. El Copy Art más emancipado	590
3.4.1.2.4. Alemania del Este. Berlín como centro del Copy Art alternativo	603
3.4.1.3. Consecuencias. Del Copy Art alemán hacia el Media Art	607
3.4.2. El Copy Art en el ámbito francés	614
3.4.2.1. Antecedentes. Objeto doméstico y cuerpo	615
3.4.2.2. Desarrollo del Copy Art francés durante la Tercera Generación	625
3.4.2.2.1. París como centro neurálgico del Media Art en Europa. El Copy Art en su pleno apogeo	627
3.4.2.2.1. a. Otras aportaciones al Copy Art en París	651
3.4.2.2.1. b. Centros de difusión y coleccionismo en la ciudad de la luz	653
3.4.2.2.2. El norte de Francia como punto revolucionario. Rennes	662
3.4.2.2.3. El Copy Art en la Borgoña francesa. Dijon y la École Nationale des Beaux-Arts	678
3.4.2.3. Consecuencias. Una visión anticipada del Media Art histórico	691
3.4.3. El Copy Art en el ámbito italiano	692
3.4.3.1. Antecedentes. De Milán a Bolonia: de la Italia futurista de Bruno Munari a la xerografía en publicidad de Gianni Castagnoli	692
3.4.3.2. Desarrollo del Copy Art italiano durante la Tercera Generación	720
3.4.3.2.1. Milán. Xeros Art y la construcción de la imagen xerográfica	723
3.4.3.2.2. Bolonia. PostMachina y la imagen estratificada	740
3.4.3.2.3. Udine. El grupo multimedia TRAX. La influencia <i>New Wave</i>	755
3.4.3.2.4. Siena. Il Prisma, Centro Culturale Multimedia	771
3.4.3.3. Consecuencias. Diseño gráfico, publicidad, ilustración y Media Art	776
3.4.4. El Copy Art en el ámbito español	786
3.4.4.1. Antecedentes. Entre las raíces de una fuerte tradición pictórica y la influencia del Generative Systems Department	786
3.4.4.2. Desarrollo del Copy Art español durante la Tercera Generación	818
3.4.4.2.1. El Levante Español. Primeros pasos en la línea a la tradición del grabado y la pintura	820
3.4.4.2.1.a. Comunidad Valenciana. La consolidación de España como centro mundial del Copy Art	829
3.4.4.2.1.b. Cataluña. La gestación de la mirada y el pensamiento digital alrededor de un proyecto colectivo	874
3.4.4.2.2. España central. Procesos, cultura y nuevas tecnologías	877
3.4.4.2.3. El Museo Internacional de Electrografía de Cuenca, crisol de las diversas experiencias internacionales	885
3.4.4.2.3.a. La creación de un museo único dentro del panorama internacional	886

3.4.4.2.3.b. Pasos para la constitución de las bases de un cambio en la ciudad de Cuenca. Los últimos años de Alcalacanales	896
3.4.4.2.3.c. La colección internacional de Arte Electrográfico del MIDE	918
3.4.4.3. Consecuencias. La conquista de un nuevo período	967
3.4.5. El Copy Art de la Tercera Generación en otras latitudes	979
3.4.5.1. América	979
3.4.5.1.1. Canadá	979
3.4.5.1.2. Estados Unidos	992
3.4.5.1.3. América Latina	998
3.4.5.2. Asia	1007
3.4.5.3. Otras latitudes europeas	1013
3.4.5.3.1. Austria	1013
3.4.5.3.2. Países Bajos	1021
3.4.5.3.3. Gran Bretaña	1030
4. TRASCENDENCIA del Copy Art en el Media Art	1036-1065
4.1. Hitos históricos de las prácticas artísticas con la fotocopidora en el contexto del Media Art	1039
4.2. El Media Art como evolución del concepto electrográfico	1048
4.2.1. Convergencia de los parámetros creativos	1049
4.2.2. Similares búsquedas, intereses o posicionamientos artísticos	1052
4.2.3. Trascendencia de la evolución tecnológica	1063
5. Conclusiones	1066
<i>Conclusions</i>	1082
6. Bibliografía	1096
6.1. Bibliografía citada	1099
6.2. Bibliografía consultada	1129
7. Índice de tablas e imágenes	1138
8. Anexos	1172





INTRODUCCIÓN A LA TESIS DOCTORAL



Justificación de la temática

En un momento como el actual, en el que ciertas corrientes y movimientos teóricos se van interesando cada vez más por el Media Art y su contexto histórico hasta constituirse como uno de sus principales temas de estudio, como es el caso de la *Media Archaeology*¹, parecía necesario y casi urgente realizar arqueología de algunas de las prácticas artísticas desatendidas por la teoría, la estética y la historia del arte, y que conectan con aquellos parámetros creativos generales del Media Art², suponiendo parte de sus bases conceptuales, estéticas y discursivas. Para ello:

“El objetivo es abrir la historia del arte para incluir el media art de las últimas décadas y las formas de arte contemporáneo. Además de fotografía, cine, video y una poco conocida historia del media art de los años 60 hasta los 80, los artistas de los nuevos medios están utilizando amplias áreas digitales (incluyendo net art, arte interactivo, generativo y telemático)”
(Grau, 2007: 1)³.

De este modo, la presente Tesis Doctoral pretende revisar y re-contextualizar unas prácticas artísticas muy específicas, las que son fruto de los procesos automáticos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes, dentro del contexto que les pertenece por naturaleza, el Media Art histórico. Por esta razón, esta investigación supone una reconsideración de dichos procesos, cuyo uso con fines creativos por parte de los artistas dio lugar a una serie de prácticas artísticas y movimientos *underground* que se han desarrollado sin ser considerados dentro de la historiografía oficial del arte. Ya que:

1 Debido a que son muy pocas las publicaciones en lengua castellana que tratan en profundidad este enfoque, se ha preferido mantener el uso de la terminología original anglosajona como un término que se expande para cuestionarse sobre el tiempo, la obsolescencia y las historias alternativas que no se han tenido en cuenta.

2 La terminología actual sobre el Media Art es bastante variada, empleándose frecuentemente también el término *New Media Art* que se traduce como “arte de los nuevos medios”. En esta Tesis Doctoral se utiliza la denominación anglosajona de Media Art por ser más generalizada y porque, como término, engloba de manera más adecuada el concepto al que se refiere.

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).*” (Traducción de la doctoranda)

“Que el tiempo se convierta en ‘maduro’ sugiere que los precursores de un cierto desarrollo están en su lugar –y ampliamente conocido– por lo que es sólo una cuestión de tiempo que alguien cuente ese conocimiento y lo empuje un poco más en la dirección que iba de todos modos” (Dunn, 1994: 28)⁴.

Esas prácticas artísticas, que surgieron en paralelo al uso de otras dos importantes tecnologías en esos mismos años de comienzos de la década de los sesenta por parte de los artistas: el video y el ordenador personal, son las verdaderas raíces arqueológicas, desde las primeras tecnologías automáticas domésticas, de lo que hoy es el arte que utiliza la tecnología mecánica, electrónica, digital o biotecnológica. Esto ha sido teorizado recientemente por el catedrático José Ramón Alcalá (2015)⁵ y ha sido considerado de manera muy similar por otros, como Chris Wahl (2013)⁶. También lo apuntaba en sus publicaciones el artista y crítico francés Christian Rigal (1981)⁷, quien consideraba a estas tres tecnologías, junto a la Polaroid, responsables del gran cambio en la creación artística; y de igual modo fueron defendidas en la gran exposición “*Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XX^e siècle*” (1983) que, dos años después de la publicación de Rigal y también en Francia, supuso la manifestación oficial de la importancia de estas tres tecnologías en el ámbito del arte y las nuevas tecnologías, ya que la exposición se dividió precisamente en tres áreas centrales: la electrografía, el ordenador y el video.

De esta manera, la presente Tesis propone un nuevo punto de vista que pueda explicar ciertos fenómenos o paradigmas del arte actual que ya eran manifiestos desde la materialidad del uso artístico de la máquina fotocopidora analógica y que, posteriormente, se transformaron en digital con su desarrollo tecnológico. Es cierto, tal y como afirma la profesora Kate Eichhorn, que “Aunque la mayoría de los investigadores han pasado una cantidad considerable de tiempo usando y arreglando fotocopadoras en algún momento de su carrera, pocos han considerado los impactos epistemológicos, estéticos, políticos y sociales de la máquina en su investigación” (Eichhorn, 2016: 8)⁸. La entrada de esta tecnología supuso la total “mediatización” del arte y sus respectivos participantes: el artista, el medio, el proceso, la obra, el público y la difusión. No fue tan importante ya el concepto de “automatización” de la máquina, que proviene de la Revolución Industrial, como el de “mediatización” de la creación.

Estas tres tecnologías, soportes técnicos de los lenguajes constituyentes de las vanguardias más experimentales, consiguieron transformar de manera radical los paradigmas del arte tradicional que las primeras vanguardias y, posteriormente con más fuerza, las segundas, trataron de

⁴ “*That the time becomes ‘ripe’ suggests that the precursors for a certain development are in place –and widely known– so it is just a matter of time before someone takes that knowledge and pushes it a bit further in the direction it was going anyway.*” (Traducción de la doctoranda)

⁵ 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 (2015). “El artista y la máquina automática. Un nuevo enfoque para su análisis historiográfico”. *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 9. s/n; y en: Alcalá, José Ramón (2014). “La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (1). Origen y desarrollo”. A: De la Calle, Román (coord.). *En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lecció Investigació&Documents #20. Pp. 128-159.

⁶ Para ampliar, ver (Wahl, 2013)

⁷ Para ampliar, ver (Rigal, 1981)

⁸ “*Although most researchers have spent a substantial amount of time using and fixing copy machines at some point in their career, few have considered the machine’s epistemological, aesthetic, political, and social impacts in their research.*” (Traducción de la doctoranda)

quebrantar de modo paralelo al desarrollo de éstas. Ciertos momentos de la historia parecen el instante oportuno para determinados desarrollos, y aquellos que trabajan en la vanguardia parece que se establezcan de modo simultáneo para hacer que estos acontecimientos sucedan.

Debido a la imposibilidad temporal y espacial para tratar estas tres tecnologías y sus consecuencias específicas, esta investigación se centrará en las prácticas artísticas surgidas del uso de la máquina automática de multirreproducción gráfica con fines artísticos, lo que dio lugar, principalmente, a un movimiento artístico como fue el Copy Art, adquiriendo también un alto protagonismo en el Mail Art y el Fax Art. Será necesario el análisis de su historia y sus diversos contextos que, por un lado, permitan demostrar que lo que se gestó con unas actitudes determinadas por parte de los artistas fue un verdadero movimiento artístico. Por primera vez, este tema se tratará a través de una cartografía temática centrada en Europa (por una cuestión temporal) y en la Tercera Generación de artistas, que va a ser la que ponga fin a este movimiento con la llegada de lo digital. Será preciso, por otro lado, el estudio de unos parámetros creativos que, desde una producción todavía material-física-objetual de la fotocopidora y teniendo en cuenta la “mediatización” de esta tecnología, conduzcan directamente al Media Art.

Toda esta aproximación se hace desde la posición de artista-investigador y dentro del contexto del Media Art, lo que conduce a la revisión del arte y su relación con las técnicas desde la aparición de la máquina automática⁹, ya que los pioneros se aproximaron a esta tecnología con el espíritu y voluntad interdisciplinar de experimentar con ella. Así, se desea replantear la orientación meramente tecnicista con la que estas prácticas han sido tratadas hasta ahora, reconsiderando aquel carácter artístico y conceptual que permita valorar su indiscutible importancia e integrarlas dentro de la Historia “oficial” del Arte mediante los oportunos análisis y reflexiones, tanto historiográficos y metodológicos como artísticos y estéticos.

Para su desarrollo se tomará como material-fuente la colección de arte electrográfico y los materiales atesorados en el Museo Internacional de Electrografía; Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT) de Cuenca, uno de los primeros centros españoles en arte y nuevas tecnologías, fundado en 1990 y dirigido por el catedrático José Ramón Alcalá Mellado. Este centro fue la primera respuesta museística al arte realizado con cualquier tipo de máquinas y procesos relacionados con las nuevas tecnologías de generación, reproducción y estampación de imágenes, como un museo universitario público, abierto y dinámico, más allá de un simple contenedor de obra tradicional. En él se encuentra la obra y la documentación de algunos de los mejores artistas distintivos de estas prácticas, como por ejemplo la de Jürgen O. Olbrich, James Durand, Franz John, Pierluigi Vannozzi, Charles Arnold Jr., Alcalacanales, Jesús Pastor, Rubén Tortosa, Daniele Sasson, Giuseppe Denti, Jacques Fivel, Jean-François Robic o Cejar, entre muchos otros. Pero igualmente se tendrán como base central las obras del Museum für Fotokopie, creado en 1985 por el artista y diseñador gráfico alemán, Klaus Urbons, en Mülheim an der Ruhr (Alemania); la colección del Museo Comunale d'Arte Moderna dell'Informazione e della Fotografia, Musinf, en Senigallia (Italia) donde se encuentran gran parte de los materiales de producción italiana realizados por el grupo Xeros Art durante los años ochenta y principios de los noventa en Milán; la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese de la ciudad de Milán (Italia), el museo privado de Karin und Uwe Hollweg en Bremen

⁹ Para ampliar, ver (Ruiz, 2014)

(Alemania), el archivo Archiv-Black Kit del artista Boris Nieslony en Colonia (Alemania) y la colección privada de Jean-Claude Baudot en París (Francia); a los que se sumarán las diversas colecciones y archivos privados de los propios artistas.

Dado que esta Tesis trata de un género no demasiado estudiado, se tendrán como referencia principal tanto la Tesis Doctoral realizada y defendida en 1989 por el hoy catedrático de Media Art, José Ramón Alcalá Mellado, en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Politécnica de Valencia y titulada “El procedimiento electrofotográfico digital: una alternativa a los procedimientos mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos”; la Tesis Doctoral de su compañero de equipo artístico, Fernando Níguez, defendida en 1992 en el Departamento de Dibujo de la misma universidad y titulada “Nuevas tecnologías de generación e impresión para reproducir y duplicar la imagen con fines expresivos”; así como la Tesis del artista y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Valencia y uno de los primeros alumnos de José Ramón Alcalá y Fernando Níguez, Rubén Tortosa, que fue defendida en el año 2004 en el Departamento de Dibujo de dicha universidad y titulada “Laboratorios de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas”; tres Tesis Doctorales que han teorizado sobre el mismo tema pero en periodos muy distintos. En el caso de Alcalá y Níguez, sus Tesis Doctorales fueron defendidas en un periodo en el que aparecieron otras publicaciones de temática similar y que son de relevancia fundamental para esa investigación, como las teorizaciones de sus compañeros internacionales, Christian Rigal en Francia, Klaus Urbons en Alemania, Daniele Sasson en Italia, Monique Brunet-Weinmann en Canadá, sin olvidar a Patrick Firpo y compañía en Estados Unidos, entre otros. También se tendrán en consideración muchos de los propios materiales originales que se utilizaron para su creación, tanto bibliográficos como artísticos, cedidos al MIDE por los propios autores.

Respecto a la misma problemática de los anteriores, la presente Tesis Doctoral se encuentra ya enmarcada en el contexto del Media Art y, como tal, se sitúa en esas estructuras que se están revisando a través de la *Media Archaeology*, tomando como referente inicial las teorías y publicaciones de los principales teóricos y artistas anteriores.

Pero esta investigación es también la consecuencia de muchas circunstancias y casualidades acontecidas durante mi periodo formativo y de investigación, que comenzó de la mano del profesor Alcalá hace ahora una década.

Es en octubre de 2007 cuando fui beneficiaria de la Beca de Excelencia Académica por parte de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha a la que acompañaba un programa de Iniciación a la Investigación. A través de este programa y gracias a la recomendación del profesor Javier Ariza, entonces director del Departamento de Arte de la UCLM, pasé a ser tutorizada por el catedrático José Ramón Alcalá, quien rápidamente me situó en el espacio del Museo Internacional de Electrografía; Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías de Cuenca. Era segundo año de mi Licenciatura en Bellas Artes y, gracias a la renovación de esta beca hasta el final de la misma, me formé paralelamente durante toda la carrera en un espacio de investigación especializado en nuevas tecnologías, desde las primeras tecnologías automáticas como la fotocopiadora y el fax, a los primeros programas para creación multimedia; y realizando, también, trabajos de investigación en torno a la Museografía Virtual y Patrimonio Cultural y Artístico de Intangibles. Este espacio funcionó así como un catalizador de mi interés por este campo de conocimiento e investigación.

Posteriormente, y finalizada mi Licenciatura en Bellas Artes, decidí trasladarme a la ciudad de Valencia para realizar el Máster Universitario en Artes Visuales y Multimedia en la Universidad Politécnica de Valencia, con el propósito de actualizar mis estudios desde el contexto de mi identidad como “nativa digital”. Es allí donde comencé a adentrarme y profundizar en el arte realizado con las nuevas tecnologías y a ser consciente de las serias analogías y de la conexión histórica que existía con las prácticas artísticas resultantes del uso de la máquina fotocopidora o el fax, y que había podido estudiar de manera previa en el MIDE. Debido a ello, sentí la necesidad de dar a conocer los innumerables antecedentes del Media Art que sitúan a estas prácticas como uno de sus precursores, pero que han sido total o parcialmente olvidadas a pesar de que entre sus actos fundacionales se encuentra la creación del Generative Systems Department, gracias a Sonia Landy Sheridan, dentro del prestigioso Art Institute de Chicago, cuyos trabajos con las fotocopadoras serán los primeros en ser considerados obras artísticas realizadas dentro de la Academia de las Bellas Artes.

Tras la realización de este Máster, decidí involucrarme en la elaboración de una Tesis Doctoral con el objetivo de devolver a la electrografía artística en general y, concretamente, a las prácticas artísticas realizadas con la máquina automática de multirreproducción gráfica, el lugar que le correspondía como Media Art histórico. Durante el primer año de doctorado, mi trabajo en el museo Palazzo Fortuny de Venecia (Italia) me facilitó la visita simultánea a diferentes archivos y colecciones relacionados con el tema y el contacto directo con numerosos artistas protagonistas de ese periodo. Todo ello comenzó a dejar huella y a ir enfocando la Tesis, partiendo de varios referentes fundamentales relacionados con ese ámbito, a su bibliografía esencial, así como al conocimiento de otras Tesis Doctorales que, desde su tiempo y perspectiva, fueron y han ido contextualizando este área de un modo particular y dejando rastro en mi bagaje teórico, permitiendo así un determinado posicionamiento.

Debo hacer especial mención a mi maestro, tutor, profesor y en esta tesis, director. Alguien que ha sabido inculcarme los valores de la investigación y la intensa pasión hacia unas prácticas artísticas y una colección como la que se desgrana en la presente Tesis Doctoral. Las teorías de Fernando Ñ. Canales, Jesús Pastor, Rubén Tortosa, Christian Rigal, Klaus Urbons, Daniele Sasson o Monique Brunet-Weinmann, entre otros, cada uno desde su contexto, tal y como se verá posteriormente, han ido contribuyendo con sus distintas visiones y posicionamientos, y han sido un engranaje elemental para la formación del pensamiento que desarrolla al respecto en la presente Tesis. También debo hacer especial mención al MIDE, donde he realizado una parte importante de la misma gracias, sobre todo en los dos últimos años, a ser beneficiaria de un contrato FPI por parte de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

Más tarde, la estancia de investigación en la Danube University de Krems an der Donau (Austria), desde donde se originó el campo de investigación interdisciplinario del *Media Art Histories* (base de esta Tesis), con el teórico austríaco —y tutor de la estancia— Prof. Dr. Oliver Grau, quien me permitió participar en su proyecto ADA, *Archive of Digital Art* y la asistencia a ciertas clases de su Máster en *Media Art Cultures*, enriquecieron mi conocimiento en torno a estas prácticas y teorías. Esta estancia, junto a las realizadas en el Digital Media Lab de la Universität de Bremen (Alemania) con el Prof. Dr. Rainer Malaka, y en CITU Laboratoire Paragraphe en la Université Paris 8 de París (Francia), tutorizada por el Prof. Khaldoun Zreik, fueron el caldo de cultivo para la realización de la cartografía temática del Copy Art, gracias a

la entrevista de sus diferentes protagonistas y la visita de colecciones y archivos privados en sus respectivos lugares de origen.

Es así como, amparándome en lo aprendido a lo largo de este periplo internacional, trataré de aportar una nueva visión –actualizada y desde la perspectiva del campo de investigación interdisciplinario del *Media Art Histories*– sobre estas prácticas artísticas y diversos movimientos que utilizaron los nuevos procedimientos tecnológicos. Este nuevo enfoque se realizará otorgándome la suficiente y necesaria autoridad que justifique mi posición, mis análisis y razonamientos al poner en valor todos los datos recabados y hacerlo desde una visión distinta, la que me aportan los casi cuarenta años de diferencia transcurridos desde las primeras fundamentaciones teóricas y los cincuenta desde las primeras experiencias con la máquina fotocopidora. Pues, como establece el historiador del arte, Ernst Gombrich: “La historia de los artistas solo puede ser contada cuando, tras un cierto período, se ha hecho patente la influencia de su trabajo sobre otros artistas, procurando verse cuáles han sido contribuciones a la historia del arte como tal” (Gombrich, 1997: 600).

Esta posición es la que hace que me cuestione diversas preguntas que conforman la hipótesis que esta Tesis tratará de ir analizando y dando respuesta: ¿fueron las prácticas artísticas que utilizaron la fotocopidora tan importantes para la Historia del Arte Contemporáneo?, ¿se constituyó un verdadero movimiento artístico durante ese periodo?, ¿pueden ser consideradas parte del Media Art histórico y, por tanto, raíz del Media Art?, ¿poseen parámetros creativos similares a los considerados como integrantes de este campo artístico?

De este modo, la hipótesis principal de la presente Tesis Doctoral afirmaría que las prácticas artísticas que fueron fruto del uso de las tecnologías fundamentadas en los procesos de [re]producción, transmisión e impresión automática de la imagen con un fin artístico, principalmente del uso de la máquina automática de multirreproducción gráfica, desde su surgimiento en los años sesenta, constituyen parte de las raíces históricas del Media Art, compartiendo desde su particular y concreta fisicidad, algunos de sus principales parámetros artísticos y dando lugar a un auténtico movimiento artístico denominado Copy Art.

Con el fin de dar respuesta a esta hipótesis –y a las subsecuentes–, parto del contexto presente que me provee de sus teorías específicas, de ser una nativa digital y de la apropiación de los pensamientos de todos mis referentes para reorganizarlos, recontextualizarlos, revisarlos teórico-críticamente mediante el enfoque metodológico elegido y, todo ello, desde la nueva perspectiva que me otorga el aquí-ahora. Tomaré el trabajo de arqueólogo y cartógrafo para describir ese complejo fenómeno con el objetivo de distinguir las diversas áreas.

El trabajo de arqueólogo y de cartógrafo conducirá a sentar las bases de esta investigación, además de analizar el contexto en el cual surgió esta tecnología. Se realizará una retrospectiva histórica de su evolución como medio de reproducción y como concepto pero, asimismo, será necesario purgar ese contexto analizando lo que posee valor y lo que no, la descripción de las características específicas de esta tecnología adoptada para la creación artística, la creación de una taxonomía de conceptos a partir de las distintas nomenclaturas que ha ido tomando desde su aparición, el estudio de sus diversos usos desde el campo artístico, la aproximación a una identificación precisa de parámetros y actitudes que definen estas prácticas artísticas concretas

y, finalmente, el análisis y la descripción del movimiento Copy Art como tal y la realización de una cartografía temática acotada en la geografía seleccionada con sus diferentes protagonistas y características específicas. Identificaré y describiré los logros artísticos más significativos que iniciaron la conformación de las diferentes tendencias del arte realizado con la fotocopidora y las diversas fuentes que se desarrollaron a partir de ella. Describiré los factores y las propiedades de cada una de estas trayectorias que proporcionan la clave para las matrices de las obras de arte que fueron creadas en su influencia.

Este trabajo de arqueólogo y cartógrafo tiene su centro neurálgico en el Museo Internacional de Electrografía de Cuenca; Centro de Arte e Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT). Posicionarse frente a las obras realizadas con estas máquinas y los movimientos surgidos de su uso, obliga a resolver otro lastre que acarrea desde su origen: la confusión y variabilidad terminológica. En el uso de la máquina automática de multirreproducción gráfica se deben distinguir, por una parte, los artistas que pertenecen específicamente al movimiento Copy Art, y el uso que de ella hacen desde el Mail Art o desde el Fax Art; por otra, los artistas que utilizan la fotocopidora para conseguir un lenguaje gráfico específico, y, por último, aquellos que utilizan la xerografía como recurso tecno-expresivo. A través del propio estudio de la colección, y gracias a la lectura y análisis en profundidad de los libros y publicaciones esenciales ya mencionados y sobre Media Art, las entrevistas a los principales artistas y especialistas y las visitas a los centros-laboratorios que se indicarán posteriormente, se llegará al establecimiento de los paradigmas del arte actual que ya son reflejados en esas obras pioneras. Determinados aspectos requerirán un análisis exhaustivo que necesitará definiciones, clasificaciones y clarificaciones. Siempre que se considera necesario hacer una clarificación determinada, se corre el riesgo de suscitar divergencia de opiniones, pero es totalmente necesario que ello, por fin, se produzca.

La presente Tesis Doctoral trata así de mirar y analizar desde un contexto específico y diferente que se sitúa entre 40 y 20 años después de mis referentes, y que se emplaza dentro de la *Media Archaeology* y dentro del campo de investigación interdisciplinar *Media Art Histories*. Esta estrategia se enmarca en el contexto artístico plenamente invadido por los nuevos medios, donde las principales teorías actuales tratan de volver la mirada al pasado para revalorizar ciertos aspectos de la historia del arte que han sido relegados en el relato oficial. Es desde aquí desde donde se intentará aportar nuevos datos a las ideas y especulaciones desarrolladas en los últimos cincuenta años dentro de este campo específico.



Estado de la cuestión

La presente investigación se fundamenta sobre varias líneas de investigación distanciadas temporalmente, pero que precisamente tratan de aproximarse a través de ella y cuyo estado de la cuestión será, por ello, desarrollado plenamente en sus respectivos capítulos (véanse apartados “2.2. Arqueología de los procesos y los medios de reproducción. De la copia manual a la máquina automática de multirreproducción gráfica” y “2.4. Las primeras aproximaciones teóricas a unas prácticas artísticas revolucionarias”). Así, y como estado de la cuestión general, situamos principalmente dos líneas de fundamentación. Por un lado, el contexto del Media Art, específicamente del Media Art histórico y, dentro de éste, en los estudios realizados a través del campo de investigación interdisciplinar *Media Art Histories* sobre el enfoque metodológico *Media Archaeology* o Arqueología de los Medios, cuyo objetivo es revalorizar aquellas prácticas que han sido olvidadas por la teoría e historia del arte; y que, en este caso, será la metodología de estudio y la contextualización.

Por otro lado, la segunda línea de fundamentación y base principal de la presente Tesis tiene el propósito de establecer qué son las prácticas artísticas fruto del uso creativo por parte de los artistas de los procesos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes que surgieron a partir de los años sesenta, principalmente de la tecnología comúnmente conocida como fotocopidora, y los parámetros creativos a los que dieron fruto como parte de la raíz arqueológica (junto a las otras prácticas epocales que son producto especialmente del uso de la cámara de video portátil y el ordenador gráfico personal) de lo que ahora es el Media Art. Ya que “En nuestra época las innovaciones en el arte no se deben todas al genio único del artista: el progreso de la ciencia y la tecnología contribuyen a abrir nuevas vías para la creación artística [...]” (Rigal, 1981: s/n)¹⁰.

De este modo, la Tesis se fundamenta sobre el hecho de que en los últimos años las teorías encargadas de narrar la historia del arte realizado con las nuevas tecnologías, han desarrollado diversas líneas de investigación, algunas de ellas encargadas de estudiar aquellos recovecos que han sido olvidados por la historiografía general, por tratarse de una metodología de estudio basada en las características del arte tradicional. Media Art, que se traduciría como “Arte de los Nuevos Medios”, se podría calificar como un “género” o “campo” artístico de índole más

¹⁰ “A notre époque les innovations dans l’art ne sont plus toutes dues au seul génie de l’artiste : les progrès de la science et de la technique contribuent à ouvrir de nouvelles voies à la création artistique [...]” (Traducción de la doctoranda)

experimental, que es distinto al resto de prácticas artísticas que se fueron desarrollando dentro de las instituciones oficiales del arte (museos y/o galerías) desde los años sesenta, y han sido valoradas y narradas dentro de la Historia oficial del Arte bajo el gran epígrafe de Segundas Vanguardias.

Media Art, como término-paraguas que engloba las formas artísticas que son producidas, modificadas y/o transmitidas por medio de tecnologías digitales (o, en un sentido más amplio, hacen uso de las “nuevas” y emergentes tecnologías que se originan desde un contexto industrial, científico o militar), apareció hace más de tres décadas. Ya en 1988, en la ciudad de Osnabrück, en Alemania, se organizó el primer European Media Art Festival –que aún hoy continúa celebrándose–, cuyo propósito era mostrar producciones de video, videoinstalación, performance, multimedia, animación u holografía, y ser, a su vez, un foro donde reflexionar sobre las cualidades estéticas y críticas de los nuevos medios con el fin de alcanzar una definición de “una identidad de la cultura de los medios de Europa”¹¹.

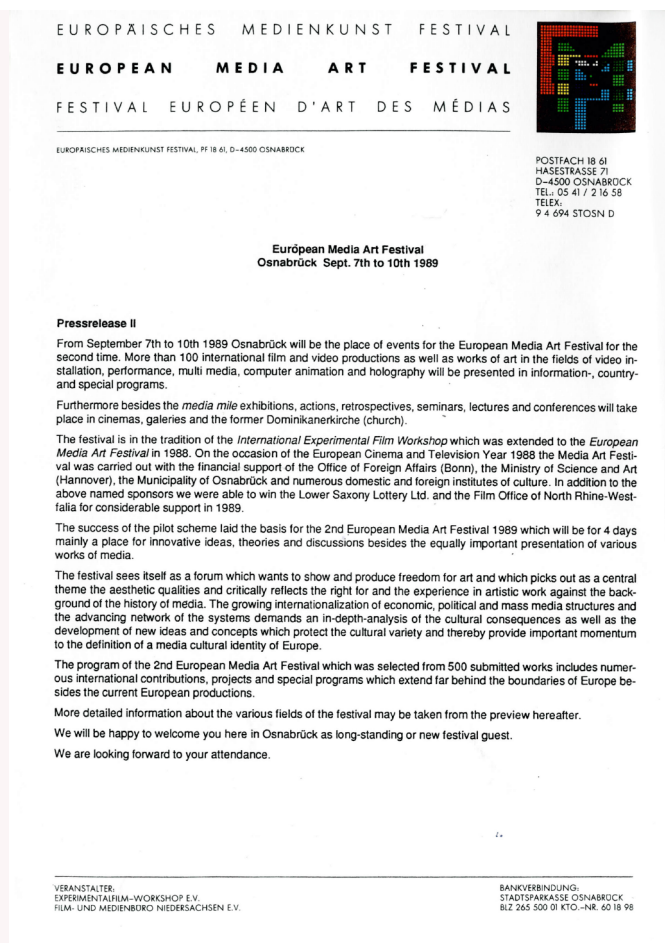


Ilustración 1. Carta de presentación del 2nd European Media Art Festival celebrado en la ciudad de Osnabrück, Alemania. 7-10 de septiembre de 1989. Fondos personales de Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia

¹¹ “a media cultural identity of Europe” (Traducción de la doctoranda) Extracto de la carta de invitación al 2nd European Media Art Festival. Fondos personales de Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia

El Media Art es “[...] un campo diverso y dinámico, en constante evolución a medida que los artistas encuentran nuevos modos de trabajar con las tecnologías de datos, visuales o sonoras” (Donovan et al., 2009: 9)¹². De hecho, se basa en esa inestabilidad provocada por el constante cambio tecnológico y sus aspectos definitorios son, entre otros, lo interactivo, procesual, multimedia y en tiempo real. Es por ello que no se define como movimiento, ya que desde su aparición y, de modo retrospectivo, ha sido aplicado a cada nueva corriente surgida en el arte desde los años sesenta, tal y como afirman diversos autores (Daniels, 2011) (Chun, 2006).

De ello deriva asimismo la diferenciación entre lo que es el arte creado con las tecnologías más actuales o (*New*) Media Art, y lo que ha sido elaborado con tecnologías automáticas primitivas, pudiendo denominarse *Old Media Art*, *historical Media Art* o, incluso, Media Art histórico en su traducción al castellano. La artista y profesora Jennifer Chan afirma que:

“El *New media art* es un género gigantesco que incluye las prácticas artísticas que tienen lugar en las intersecciones de la tecnología que fueron una vez consideradas ‘new’ –desde la radio y el video analógico, a las instalaciones interactivas y al arte de internet” (Chan, 2014: 107)¹³.

Sin embargo, en esta investigación se aboga simplemente por el concepto y la diferenciación entre “Media Art”, en relación a las prácticas artísticas contemporáneas que utilizan los nuevos medios o tecnologías; y “Media Art histórico”, en analogía con las tecnologías pioneras. Puesto que todas las tecnologías fueron alguna vez nuevas (Gitelman y Pingree, 2003), la distinción entre lo nuevo y lo viejo conlleva ciertos problemas como el hecho de cuándo se debe considerar que algo es nuevo o no lo es:

“El término ‘new media’ entró en prominencia a mediados de 1990, usurpando el lugar a ‘multimedia’ en los ámbitos de los negocios y el arte. A diferencia de su predecesor, el término ‘new media’ no era complaciente: retrataba otros medios como viejos o muertos; convergía en lugar de multiplicar; no fue eliminado en aras a alcanzar una feliz aunque redundante pluralidad” (Chun, 2006 :1)¹⁴.

Otra problemática reside en la definición exacta de “media”, ya que hace alusión a la mediación (el empleo de un medio que puede o no ser tecnológico) o a los nuevos medios. Centrados en esta segunda aproximación de los nuevos medios, el teórico y artista Lev Manovich, en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, que publicó originalmente en 2001, puntualiza que los nuevos medios son aquellos que implican las tecnologías informáticas en cualquiera de sus fases de comunicación, captación, manipulación, almacenamiento o distribución, afectando tanto a textos, como imágenes, sonidos, o construcciones espaciales (Manovich, 2005). Por su parte, algunos teóricos prefieren limitarse a simplificar la problemática diciendo:

¹² “[...] a diverse and dynamic field, constantly evolving as artists find new ways of working with visual, audio and data technologies.” (Traducción de la doctoranda)

¹³ “New media art is a larger genre that encompasses art practices taking place at the intersections of technology that were once considered ‘new’ –from radio and analogue video, to interactive installation and internet art.” (Traducción de la doctoranda)

¹⁴ “The term ‘new media’ came into prominence in the mid-1990s, usurping the place of ‘multimedia’ in the fields of business and art. Unlike its predecessor, the term ‘new media’ was not accommodating: it portrayed other media as old or dead; it converged rather than multiplied; it did not efface itself in favour of a happy if redundant plurality.” (Traducción de la doctoranda)

“El hecho de emplear el término ‘media’ es un recurso para diferenciarlo (y no apartarlo) de las manifestaciones artísticas que utilizan otras herramientas que no las basadas en las tecnologías electrónicas y/o digitales. A pesar de optar en este ensayo por emplear en general el término *media art*, reconocemos que otros términos, como arte electrónico, también logran transmitir este carácter más amplio y global de todas las manifestaciones artísticas que utilizan las llamadas nuevas tecnologías (audiovisuales, computerizadas, telemáticas)” (Giannetti, 2002: 8).

No obstante, otros autores, como Antoni Mercader, destacan el término “media” en relación con los medios de comunicación, y consideran que:

“En un sentido amplio, podemos decir que son los fenómenos artísticos de armonización entre los medios de comunicación y la práctica artística. Un desafío expresivo derivado de la actitud experimental en la concepción, las metodologías de trabajo, los métodos de producción y el uso de tecnologías de comunicación audiovisual y/o multimedia para la creación artística” (Mercader, 2009: s/n)¹⁵.

A consecuencia de todo ello, otros autores como el artista Mark Tribe y la crítica Jana Reena han establecido que existen dos tendencias que han culminado en el (*New*) Media Art actual o “arte de los nuevos medios” (Tribe y Reena, 2006: 7), como prefieren denominarlo destacando el adjetivo “nuevo”, y que ellos delimitan iniciándolo en el año 1994. Una de esas corrientes es la ligada específicamente a lo que se define como “arte y tecnología” y que engloba, para estos teóricos, prácticas que aprovechan las nuevas tecnologías no necesariamente aplicables a la comunicación. La otra corriente es la del arte de los medios o Media Art, que comprende el videoarte, el arte de transmisión y el cine experimental, que en los años noventa ya no podían ser consideradas como nuevas tecnologías y, por tanto, que podrían ser considerados como Media Art histórico.

De manera simplificada, esta Tesis Doctoral se fundamenta en considerar que el Media Art aún a un campo más relacionado con los medios de comunicación y otro más cercano al “arte y tecnología” y cuya raíz histórica (Media Art histórico) parte de la II Guerra Mundial, cuando herramientas de origen industrial, científico o militar comenzaron a utilizarse para la producción artística. Es en esta última donde se contextualiza esta investigación, pues “Desde un punto de vista puramente técnico o material el término *media* permitiría aunar tecnologías mecánicas, electrónicas, digitales o hasta biotecnológicas para la comunicación artística” (San Cornelio, 2010: 8).

Por otro lado, otros críticos del arte contemporáneo, como Terry Smith, hacen notar la ausencia de medios digitales en el conjunto de las Bienales, aunque realmente eso puede ser extrapolado al resto de festivales, instituciones y museos de arte contemporáneo (Smith, 2009). Smith, también citado por Sean Cubitt y Paul Thomas en su reciente libro *Relive. Media Art Histories* (Cubitt y Thomas, 2013: 2-3), establece en el Arte Contemporáneo tres movimientos diversos. Por un lado, el retro-sensacionalismo y la tendencia a la remodelación; por otro, el arte de contra-y alter globalización; y, una tercera corriente, compuesta por elementos de los otros dos y de nuevas formas de conectividad y de comunidad.

¹⁵ “In a broad sense we can say it is the artistic phenomena of harmonization between media communication and artistic practice. An expressive challenge derived from an experimental attitude in the conception, work methodologies, production methods and the use of audiovisual and/or multimedia communication technologies for artistic creation.” (Traducción de la doctoranda)

Pero para estudiar el Media Art histórico o parte de éste, que es el objetivo de esta indagación, una de las líneas de investigación es aquella que trata de estudiar su pasado o sus raíces, dentro de los *Media Studies*, en lugares que han sido descuidados por la historia. Con este objetivo ha surgido el campo de investigación del *Media Art Histories*, abordando una línea de estudio interdisciplinario que explora los avances actuales, así como la historia y genealogía del *New Media Art*, *Digital Art* y *Electronic Art*. *Media Art Histories* aborda la interacción contemporánea del arte, la tecnología y la ciencia, y, además, trata de revelar las relaciones históricas y los aspectos del *afterlife* (Aby Warburg) en el (*New*) Media Art por medio de un enfoque histórico comparativo. Las contribuciones a este campo incluyen investigaciones cuya disciplina o enfoque se centra en la Historia de la Ciencia (Lorraine Daston, Timothy Lenoir), Historia del Arte y Ciencia de la Imagen (Oliver Grau, Barbara Stafford, Dieter Daniels, Slavko Kacunko, Edward Shanken, Gunalan Nadarajan, Linda Henderson, Andreas Broeckmann, Jonathan Crary, Horst Bredekamp, Peter Weibel, Hans Belting), Estudio y Arqueología de los Medios (Friedrich Kittler, Erkki Huhtamo, Jussi Parikka, Wolfgang Ernst, Siegfried Zielinski, Stephan Oettermann), Estudios sobre Sonido (Douglas Kahn), Estudios sobre Cine (Sean Cubitt, Ryszard Kluszczycki), así como Informática (Frieder Nake). Uno de los núcleos de este campo tiene como centro el trabajo realizado en los últimos años por el teórico Oliver Grau con sus publicaciones a través de la editorial del MIT, principalmente, como *Media Art Histories*¹⁶, y los diversos congresos internacionales que organiza sobre el tema.

De hecho, otro de los focos importantes son las conferencias bianuales establecidas en 2005 –con el mismo nombre– sobre las “historias” del Media Art, de la Ciencia y la Tecnología, que intentan fomentar el intercambio entre las diferentes disciplinas y sus diferentes actores. Hasta la fecha, las conferencias se han celebrado en seis lugares diferentes: Re-fresh (Banff, 2005), Re-place (Berlín, 2007), Re-live (Melbourne, 2009), Re-wire (Liverpool, 2011), Re-new (Riga, 2013), Re-create (Montreal, 2015) y Re-trace (Krems, 2017). En la edición de 2013, “*Media Art Histories 2013: RENEW. The 5th International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*”, que se celebró en Riga, Letonia, el catedrático José Ramón Alcalá y la autora de la presente Tesis fueron seleccionados con la comunicación: “*Critical review of the movements that come from the use of electrographic processes of generation, reproduction and printing of images during the second half of the XXth Century*”. Asimismo, en su edición de 2017 han sido seleccionados con la comunicación: “*The artistic contribution of the electrographic practices in the archaeology of electronic art*”. Desarrollados a partir de esta serie de conferencias, se han establecido los Máster de *Media Art Histories* y *Media Art Cultures* con sede en la Danube University de Krems (Austria), como un programa de estudios conjunto entre el consorcio de la Universidad del Danubio, la Universidad de Aalborg (Dinamarca), la Universidad de Lodz (Polonia) y la Universidad de Hong Kong (China), centrados en la preparación de profesionales del arte e investigadores mediante la profunda exploración de las diversas historias y prácticas culturales de arte de los medios, la ciencia y la tecnología.

Dentro de ello, esta Tesis se asienta y utiliza como enfoque metodológico lo que se ha denominado *Media Archaeology*, el modo de mirar, la visión del mundo y rechaza para ello las génesis lineales. Se utiliza para revalorizar aquellas prácticas o procesos marginados por el uso de una historiografía lineal y arcaica que no se fundamenta en el arte nuevo sino en el clásico,

¹⁶ Para ampliar, ver (Grau, 2007)

y que, además, sólo cuentan un parte de la historia –a veces incluso la menos importante– o, se han perdido producto de sesgos ideológicos. 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 y rastrear el pasado de los nuevos medios, no genealógicamente, sino pensando con la mentalidad y las necesidades del momento, ya que, como el profesor Jussi Parikka establece, “La Arqueología de los Medios está interesada en lo anómalo, las corrientes que no son principales en *media cultures*” (Parikka, 2012: 88)¹⁷. Este enfoque no es una disciplina académica y parte del presente para comprender la revolución de las prácticas artísticas con la máquina fotocopidora. Pero la elección de este punto de vista tiene que ver sobre todo con la idea de que “La arqueología de los medios intervino para desafiar la amnesia estratégica de la cultura digital” (Parikka, 2012: 13)¹⁸. No debe confundirse esta arqueología de los medios con la arqueología como disciplina, que excava cimientos, sino que esta remueve archivos, colecciones de artefactos y destaca las manifestaciones discursivas de la cultura.

El surgimiento de este enfoque basado en un “conjunto móvil de conceptos” (Parikka, 2012: 15)¹⁹ procede de varias direcciones y centros, así como contribuciones críticas y teóricas que han constituido su base y cuyas semillas (aunque sin pertenecer como tal a este área) provienen de teóricos tan diversos como Michel Foucault, Walter Benjamin, Siegfried Giedion, Ernst Robert Curtius, Dolf Sternberger, Aby Warburg o Marshall McLuhan, que son considerados “*media archaeologists avant la lettre*” (Huhtamo y Parikka, 2011: 2). Los arqueólogos de los medios se refieren normalmente a la noción de “arqueología del saber” de Foucault (1969), ya que no se puede hablar de arqueología sin tener en cuenta la aportación de Michel Foucault sobre las formaciones de conocimiento. Este filósofo francés quiso revelar las diversas condiciones epistemológicas que apuntan a la aparición de los medios de comunicación y, para ello, trató de estudiar las roturas y no continuidades en su historia.

El término fue utilizado por primera vez en el libro del profesor berlinés Siegfried Zielinski, *Deep Time of the Media* (2006), quien lo empleó en su sentido metodológico. Éste es un componente básico pues, por primera vez, establece la necesidad de usar este método como parte de la excavación de una investigación y como ejemplo del modo en que debe explicarse el pasado de los dispositivos de escuchar y ver a través de 2000 años de historia cultural y tecnológica.

Sin embargo, es significativo también el libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital* de Lev Manovich, ya citado, donde realiza una arqueología de los nuevos medios a partir del cine, siendo considerada la primera teoría sistemática de los nuevos medios. Sobre este enfoque, los profesores Erkki Huhtamo y Jussi Parikka han realizado una de las contribuciones más importantes en su libro *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications* (2011), donde logran proveer de cierto orden en el campo y establecen algunos de los teóricos que han contribuido de manera decisiva a su constitución y el por qué. A éste le siguió *What is Media Archaeology?*² (2012), publicado por Jussi Parikka, y en el que diversifica todas las teorías que se han desarrollado hasta ahora con un enfoque similar. Estas dos publicaciones han servido como base bibliográfica fundamental para la construcción de la presente Tesis Doctoral.

¹⁷ “*Media archaeology is interested in the anomalous, the non-main-stream in media cultures.*” (Traducción de la autora)

¹⁸ “*Media archaeology stepped in to challenge the strategic amnesia of digital culture.*” (Traducción de la autora)

¹⁹ “*mobile set of concepts*” (Traducción de la autora)

En este sentido se subrayan también algunos de los libros publicados sobre la relación de los viejos y los nuevos medios tecnológicos, como *Media, New Media, Postmedia* (2010) de Domenico Quaranta, *New Media in Art* (2005) de Michael Rush, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011) de Anna María Guasch; y *New Media, Old Media: A History and Theory Reader* (2006) editado por Wendy Hui Kyong Chun y Thomas Keenan, así como los trabajos de Christiane Paul, comisaria y profesora en Arte Digital y New Media Art, y autora de *New Media in the White Cube and Beyond - Curatorial Models for Digital Art* (2008), y *Digital Art, revised and expanded edition* (2008), entre otros.

Es decir, la búsqueda de las raíces de los nuevos medios artísticos, desde un enfoque metodológico específico, implica investigar el pasado y el presente continuamente, dar saltos cronológicos que permitan el contraste y la comparación en el análisis. Entre los innumerables antecedentes del Media Art histórico, son tres las tecnologías automáticas que, surgidas en los años sesenta, van a constituirse como los soportes técnico-instrumentales de las llamadas Vanguardias artísticas experimentales. Justamente el punto de partida de la investigación de los procesos de reproducción automáticos lo podemos situar históricamente en la invención del procedimiento electrofotográfico indirecto de reproducción el 22 de Octubre de 1938, gracias al químico y abogado neoyorquino especializado en patentes Chester Floyd Carlson (1906-1968), si bien la máquina Xerox 914, como nueva tecnología industrializada y comercializada, no llegó al mercado hasta 1959, coincidiendo con el *Personal Computer IBM System/360* (1964) y la *Portapak* de video Sony DV-2400 (1967)²⁰. La evolución artística de las tres tecnologías es paralela, pues se produce un interés muy similar y provoca el inicio de la evolución y desarrollo de la conjunción Arte y Tecnología.

Son muchos los artistas que se agruparon específicamente para poder experimentar con ellas conjuntamente, como Experiments in Art and Technology (E.A.T.), formado en 1966 por los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman y los ingenieros Fred Waldhauer y Billy Klüver, con el fin de explorar los medios técnicos incluyendo la fotocopidora; Electronic Arts Intermix (E.A.I.), una asociación que fue creada en 1977 por el marchante de arte y promotor de video Howard Wise, para el desarrollo creativo de los nuevos medios, así como la exhibición, distribución y conservación del Media Art. O en Italia, más concretamente en Bolonia, Mauro Trebbi, Michele Sigurtà y Pierluigi Vannozzi fundaron el grupo PostMachina en 1983, con una gran actividad entorno a la fotografía, el video o la fotocopidora. Asimismo, como habrá la oportunidad de estudiar más profundamente en el desarrollo de la presente Tesis Doctoral, durante la década de los años ochenta y noventa son numerosas las exposiciones organizadas en torno a la experimentación con estas tecnologías: “*Cybernetic Serendipity*”, comisariada por Jasia Reichardt en el Institute of Contemporary Art en Londres, en el año 1968, donde se exploraba la relación entre la creatividad y la tecnología pero desde los gráficos, textos y música generados por estas primeras máquinas automáticas; “*The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*”, comisariada por Pontus Hultén en el Museum of Modern Art de Nueva York entre finales de 1968 y 1969; “*Software Information Technology: Its New Meaning for Art*”, comisariada por Jack Burnham en el The Jewish Museum en 1970, con el objetivo de explorar la ruptura epistemológica a través de una serie de experimentos científicos llevados a cabo por equipos de investigación y científicos, “*Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XX^e siècle*”, comisariada por Frank Popper

²⁰ Teoría desarrollada en diferentes contextos y épocas. Para ampliar, ver (Rigal, 1981), (Popper, 1983) y (Alcalá, 2015)

y Marie-Odile Briot para el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, celebrada entre finales 1983 y 1984, y dividida en apartados según el uso artístico de la electrografía, el video o el ordenador. Otras como “Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías”, realizada en Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 1986, donde se mostraban obras realizadas con diversos medios como el video, el ordenador, la televisión, el láser, la electrografía o la música electrónica; la exposición “Variaciones en Gris”, organizada por la Fundación Arte y Tecnología de Telefónica para “Madrid Capital Europea 1992”, en 1992, como una relectura de las obras del artista cubista español Juan Gris a través de las nuevas tecnologías, como la fotocopidora láser, el fax, o el video; o el festival Montage'93, que incluyó una exposición de trabajos realizados utilizando el video, las imágenes por ordenador, las imágenes láser, el fax o la fotocopidora, y fue organizada en Rochester, Nueva York, en 1993.

Las prácticas artísticas surgidas del uso creativo de estas tres tecnologías automáticas podríamos denominarlas bajo el epígrafe de “vanguardias experimentales”, según ha fundamentado recientemente en sendas publicaciones científicas el catedrático José Ramón Alcalá²¹ y ya apuntaban de forma intuitiva, un par de décadas antes, teóricos como Nicholas Zurbrugg afirmando que “[...] el último medio siglo atestigua avances continuos en los emergente campos postmodernos del arte electrónico y la cinética” (Zurbrugg, 1993: 132)²², o estructurándolo curatorialmente tres décadas antes en la citada exposición “*Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XX^e siècle*”, donde establecieron un apartado dedicado exclusivamente a la electrografía artística. Chris Wahls traza también la bases del Media Art en la historia del video, la instalación y la performance desde los años sesenta (Wahls, 2013: 25). De hecho, en el capítulo “*Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art*” (Wahls, 2013: 25), Wahls cartografía el Media Art a través de tres tipos principales de práctica artística: “performance e interacción” (Wahls, 2013: 30), “instalaciones y proyecciones” (Wahls, 2013: 34) y “aparato y deconstrucción” (Wahls, 2013: 38). Además bosqueja tres ejes temáticos constantes desde su surgimiento hasta la actualidad: “cuerpo y voz, lenguaje y escritura”, “identidad del ego y sexualidad” y “vigilancia/control”. Todas estas prácticas son lo que ha dado lugar al género (*New*) Media Art, tal y como Nicholas Zurbrugg establece, indicando que inexorablemente estaban estrechamente ligadas a la experimentación de una sensibilidad vanguardista histórica en curso, aunque establece la emergencia de las prácticas de Media Art un poco más tarde, hacia 1980 (Zurbrugg, 1993: 133). Sin embargo, la valoración artística y la consideración dada a las tres tecnologías que fundamentan históricamente los lenguajes tecno-expresivos del Media Art ha sido muy distinta, ya que, mientras que el video ha tenido un movimiento oficial como es el videoarte y el ordenador alberga su posición específicamente reconocida dentro del Media Art, las prácticas artísticas surgidas del uso de la máquina fotocopidora han quedado relegadas al olvido.

Entre otros de los innumerables ejemplos que sitúan a las prácticas fruto del uso de la máquina fotocopidora como base del Media Art, se puede subrayar el trabajo investigador y didáctico desarrollado por la artista (y anteriormente profesora de serigrafía del Art Institute de Chicago) Sonia Landy Sheridan a comienzos de los setenta, quien, desde su *Generative Systems*

²¹ Para ampliar, ver (Alcalá, 2015) y (Alcalá, 2014)

²² “[...] the last half century witnesses continual breakthroughs in the emerging postmodern fields of electronic and kinetic art.” (Traducción de la doctoranda)

Department, inaugurado en los sótanos del instituto norteamericano en 1970, estableció las bases metodológicas para una experimentación artística con estas tecnologías y sus relaciones con la esfera interdisciplinar Arte / Ciencia / Tecnología:

“Para permitir que los artistas estudiaran el impacto de esta revolución en el arte, establecimos un programa en la Escuela del Instituto de Arte de Chicago que llamamos ‘Sistemas Generativos’. A finales de 1960, en el entorno de la escuela de arte en el que adoptamos el término, no teníamos absolutamente ningún conocimiento de su historia científica. De hecho, inventamos el nombre para satisfacer nuestra necesidad de describir un área que, al tratar con la tecnología contemporánea, haría hincapié en el proceso generativo de la creación y su carácter evolutivo” (Sheridan, 193: 103)²³.

También hay que destacar al diseñador italiano Bruno Munari, quien, a finales de los años sesenta –ya por entonces creador de gran fama y repercusión internacional–, tuvo el primer encuentro creativo “oficial” con la máquina fotocopidora, dando paso a una gran lista de artistas de gran reputación, como Barbara Smith, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Wolf Vostell, o Robert Morris, quienes emplearon de forma puntual estas técnicas para la realización de sus trabajos y proyectos artísticos²⁴. Curiosamente, a estos artistas se les conoce por su pertenencia a otros movimientos vanguardistas como el Arte Conceptual o Fluxus, pero se desconoce en la actualidad el paradero –ni tan siquiera las piezas en concreto– de todo este importante e influyente trabajo artístico experimental realizado con las primeras máquinas automáticas de multirreproducción gráfica.

A pesar de sus tímidas y puntuales apariciones en algunas de estas importantes exposiciones y publicaciones pioneras, el Copy Art fue considerado demasiado excéntrico respecto a las problemáticas medulares y a las aportaciones fundamentales que los artistas proporcionaron al discurso general de las vanguardias artísticas del siglo XX. Algunas de sus características atentaban contra los paradigmas tradicionales del arte, ya que la obra fue conducida a la pérdida del aura por la reproductibilidad y de la unicidad semántica de la obra, el alejamiento del artista como genio creador (modelo del mito romántico), la automatización e inmediatez del proceso y el paso al inmaterialismo de la obra. Pero tal vez, una de sus aportaciones más significativas será el hecho de que, desde una producción todavía material-física-objetual, se van a establecer algunos de los nuevos parámetros creativos que se convertirán en las bases conceptuales, estéticas, discursivas y metodológicas de la creación actual.

Como consecuencia, tales prácticas artísticas no fueron valoradas por sus nuevos imaginarios, sus actualizadas problemáticas o por los revolucionarios conceptos paradigmáticos que estaban desarrollando. Hacerlo ahora exige necesariamente partir de aquel carácter artístico y conceptual específico –aunque tal vez, ciertamente excéntrico– que permita juzgar su indiscutible importancia de manera metodológicamente crítica e historiográfica en relación con su propio contexto espacio-temporal. Estos procesos han sido ya estudiados por un

²³ “To enable artists to study the impact of this revolution upon art, we established a program at the School of the Art Institute of Chicago which we called ‘Generative Systems’. In the late 1960s, in the insular art school environment in which we adopted the term, we had absolutely no knowledge of its scientific history. 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.” (Traducción de la doctoranda)

²⁴ Para ampliar, ver la publicación *The Xerox Book*, editada en Nueva York en 1968.

reducido número de personas que han estado ligadas directamente –y desde el ámbito de la práctica artística– a las producciones que fueron desarrolladas durante esas décadas pioneras, y que eran plenamente conscientes de la necesidad de teorizar sobre el tema.

Entre los escasos estudios realizados aquellos más significativos al respecto cabe mencionar la Tesis Doctoral, elaborada y defendida en 1989, por el entonces artista de Copy Art (dentro del grupo Alcalacanales), José Ramón Alcalá Mellado y titulada: “El procedimiento electrofotográfico digital: una alternativa a los procedimientos mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos” (1989); la Tesis Doctoral de su compañero de equipo artístico, Fernando Níguez Canales, titulada: “Nuevas tecnologías de generación e impresión para reproducir y duplicar la imagen con fines expresivos” (1992), también la Tesis Doctoral del profesor de la UPV, Rubén Tortosa Cuesta, titulada “Laboratorios de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas” (Tortosa, 2004), como puede apreciarse, Tesis realizadas en épocas muy distintas. Las dos primeras tesis en un momento en el que apenas se conocen escritos sobre el tema de la electrografía –pese a que a nivel internacional ya estaban apareciendo diversos estudios y publicaciones– y acaban de celebrarse las dos Bienales internacionales de Copy Art. La de Rubén Tortosa defendida trece años más tarde, con una perspectiva mayor hacia este movimiento, pero basándose todavía en la parte más técnica de la práctica artística. En cambio, la propuesta de la presente Tesis Doctoral se encuentra ya ubicada –con respecto a la misma problemática– dentro del contexto del Media Art, y, como tal, se sitúa en esas nuevas estructuras que se están revisando en la actualidad –veinticinco años más tarde– a través de la *Media Archaeology*.

Tampoco hay que olvidar otras publicaciones históricas fundamentales como *Copy art: The first complete guide to the copy machine* (1978), editada por los artistas del Copy Art y del Pop Art, Patrick Firpo, Alexander Lester y Claudia Katayanagi en Nueva York y en la que participaron la mayoría de artistas de dichos movimientos artísticos en el contexto estadounidense; el libro-catálogo *L'artiste et la photocopie* (1981) escrito por el artista y teórico francés Christian Rigal que representaban las diferentes tendencias de este contexto artístico en los ochenta; *Copy Art. La Fotocopia como soporte expresivo* (1986) y *Los Seminarios de Electrografía* (1987), editados por el grupo de artistas y teóricos José Ramón Alcalá y Fernando Níguez Canales en el contexto español; el catálogo *Medium: Photocopy* (1987) escrito por Monique Brunet-Weinmann y Georg Mühleck mostrando un amplio rango de trabajos realizados con la fotocopidora por artistas principalmente canadienses y alemanes; *L'Arte Schiacciabottone* (1989) publicado por el artista Daniele Sasson en el contexto italiano, y donde intentó exponer el Copy Art para hacer comprender cómo este fenómeno se desarrolló y afirmó a nivel creativo interactuando con los varios sectores visuales como son la gráfica, la publicidad, la moda, el video, el ordenador o las técnicas mixtas; o *Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer* (1991) y *Elektrografie: Analoge und digitale Bilder* (1994), publicados por el artista y teórico Klaus Urbons y mucho más centrados en los diferentes tipos de máquinas y su evolución.

Algunas publicaciones más recientes se han centrado en la persona del excéntrico Chester F. Carlson, o la Haloid Company y Xerox Corporation, como la publicación *Copies in Seconds. Chester Carlson and the birth of the Xerox Machine* (2005), escrita por David Owen; o algunos estudios culturales sobre el tema de copiar o el doble, pero siguen siendo muy escasos aquellos que toman el tema de la máquina fotocopidora como un todo. Otras publicaciones se centralizan

en el rol activista de la fotocopidora y en la estética xerográfica relacionada con lo marginal, ejemplo de ello es la publicación *Adjusted Margin. Xerography. Art and Activism in the late twentieth century* (2016) escrita por la profesora Kate Eichhorn, *In Praise of Copying* (2010) del profesor Marcus Boon, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos* (1996) del historiador Hillel Schwartz, o el capítulo “*Xerographers of the Mind*”, en el libro *Paper Knowledge: Towards a Media History of Documents* (2014) de la historiadora de los medios Lisa Gitelman.

Asimismo, es fundamental destacar la labor del Museo Internacional de Electrografía (Cuenca, España), el Museum für Fotokopie (Mülheim, Alemania) y el Centre Copie-Art (Montreal, Canadá) durante todos estos años de desarrollo, en su función como centros institucionales para la creación, experimentación, investigación y difusión de estas prácticas artísticas.

Sobre todo lo expuesto, la presente Tesis se autoexige una arqueología profunda que se fundamente en una consideración crítica y un estudio historiográfico en torno a sus principales publicaciones, sus artistas, sus obras, sus producciones y las narrativas que hasta la actualidad han sido marginadas en los relatos oficiales, tomando en consideración y como base material para dicho estudio algunas de las colecciones donde están ampliamente representadas todas estas prácticas artísticas y la documentación de y sobre sus autores.



Objetivos

Objetivo general

El objetivo general de la presente Tesis Doctoral es contextualizar las prácticas artísticas que son fruto del uso de la máquina fotocopidora dentro del Media Art histórico y, para ello, dar respuesta a las tres cuestiones principales alrededor de las que gira la investigación: ¿fue el Copy Art un verdadero movimiento artístico? ¿comparten estas prácticas parámetros creativos con el Media Art? ¿podemos considerar las prácticas resultantes del uso artístico de la máquina fotocopidora como Media Art histórico?

Por tanto, será necesario estudiar exhaustivamente la fotocopidora como tecnología, revisar la evolución de los procesos de reproducción que permitan comprender su importancia y revolución dentro de esa línea de desarrollo, sus características funcionales de las que se generará un lenguaje gráfico, identificar sus usos creativos, los parámetros artísticos y culturales de la creación con ésta, las actitudes o posicionamientos desarrollados por los artistas en torno a ella y la cartografía temática del Copy Art centrada principalmente en el contexto Europeo. Con este fin, se buscará replantear el carácter meramente técnico con el que se han abordado estas prácticas, tratando de considerar aquel carácter artístico y conceptual que permita valorar su importancia e instaurarlos en la línea oficial que marca la Historia del Arte dentro del Media Art, para lo que se fundamentará en el uso de un nuevo enfoque metodológico de estudio, la *Media Archaeology*, pues:

“Si algo nos enseña la historia de los cambios sociales es el hecho de que el descubrimiento de nuevas herramientas, de nuevas máquinas, no sólo obliga al hombre a un reciclaje en su manejo sino que su uso comporta, por ende, de una concepción del mundo, una nueva visión de las cosas y por tanto, un cambio en la estructura social, política, económica y cultural”
(Alcalá y Níguez, 1988: 15).

Esta revisión conducirá al objetivo de analizar las metodologías historiográficas utilizadas para el estudio de la Historia “oficial” del Arte que analiza los movimientos o prácticas acaecidas a lo largo de la segunda década del siglo XX. El arte, como el modo de ver el mundo ha cambiado, por lo que la metodología que lo estudie no puede ser la misma, ni estar basada en parámetros tradicionales. Será necesario, por tanto, utilizar un enfoque metodológico que se adecue a esta investigación, partiendo del presente y de sus características para examinar esas prácticas artísticas, teniendo en cuenta que han sido ignoradas por los relatos canónicos.

Además, antes de iniciar una investigación en dirección a desarrollar concretamente la hipótesis y con el propósito de que sirva de base, será preciso analizar y concretar los paradigmas del Media Art, así como sus parámetros creativos, de tal modo que permitan esclarecer si existen relaciones entre el arte actual que es realizado con las nuevas tecnologías y el pionero que fue realizado con las primeras máquinas automáticas de multirreproducción gráfica, para poder contextualizarlo como Media Art histórico.

De este modo, se estudiarán en profundidad las prácticas artísticas que resultaron del uso de las tecnologías automáticas de la imagen basadas en los procesos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes, particularmente y de un modo mucho más profundo y específico, las de la máquina fotocopidora. Y partiendo de ello, se examinará Copy Art, sus características, los artistas y los grupos artísticos, la existencia de diversas generaciones artísticas así como su método de inclusión en la cultura.

A partir de ello, se examinarán e identificarán una serie de actitudes o posicionamientos creativos presentes en las obras de las colecciones permanentes del MIDE de Cuenca y visibles también en el resto de colecciones y archivos públicos y privados visitados, analizados y estudiados en profundidad, que evidencien cómo los propios paradigmas en los que se sustenta hoy el arte realizado con nuevas tecnologías, empiezan ya a manifestarse con el uso creativo que los artistas van a hacer de las primeras tres grandes máquinas tecnológicas aparecidas en el mercado en esa primera mitad de la década de los sesenta del siglo pasado.

Para completar la descripción de este movimiento, se hará una investigación, análisis y descripción en profundidad de la Tercera Generación de artistas del Copy Art, limitado principalmente –y por cuestiones temporales– a Alemania, Francia, Italia y España, así como a otros países y ciudades que fueron focos esenciales durante esta generación.

Con independencia de las aportaciones ya existentes, la necesidad de acercarse al pasado, presente, e incluso al “supuesto” futuro, en este caso, está fundamentado en el hecho de querer alcanzar una serie de objetivos específicos que se detallan a continuación.

Objetivos específicos

Como objetivos específicos de esta investigación se encuentran:

- Describir las metodologías historiográficas empleadas hasta la fecha por los historiadores y los problemas surgidos a partir de su uso.
- Estudiar e identificar sus elementos de estudios o fundamentación para la construcción histórica-narrativa del arte. Principales características y parámetros que analizan para ello. Análisis comparativo con aquellos parámetros post-aparición de las tecnologías automáticas de la imagen.
- Identificar las ventajas del enfoque metodológico de la *Media Archaeology* y contrastarla con las anteriores metodologías.
- Implementar como enfoque de estudio preciso para esta Tesis la *Media Archaeology*. Identificar sus características y método.
- Establecer el contexto social, político, cultural en el que surgieron estas tecnologías. Características específicas.
- Contrastar el surgimiento del video, el ordenador y la fotocopidora.
- Advertir similitudes y diferencias en su origen, así como sus respectivos parámetros creativos.
- Estudiar y describir una arqueología de los procesos de reproducción, desde la copia manual hasta la aparición de la máquina automática de multirreproducción gráfica. Determinar sus ventajas.
- Establecer el contexto de pensamiento filosófico que fue el caldo de cultivo de la aparición de la fotocopidora y su uso como herramienta artística.
- Realizar un análisis pormenorizado de la literatura especializada sobre las prácticas artísticas con la fotocopidora. Principales publicaciones y sus hitos conceptuales.
- Estudiar y detallar el verdadero efecto en la creación de la aparición de esta tecnología. Establecer y describir principales características técnicas y funcionales que afectaron la creación.
- Determinar el uso de esta máquina en diversas prácticas y movimientos artísticos por parte de los artistas (Mail Art, Fax Art y Copy Art), reflexionando teórico-críticamente y distinguiendo entre movimiento, lenguaje o técnica.
- Detallar las características del movimiento Copy Art. Generaciones. Antecedentes. Áreas geográficas de actuación e influencia.
- Categorización de los parámetros creativos del Copy Art.
- Clasificación de actitudes del artista del Copy Art respecto al uso de la máquina.
- Cartografiar el movimiento del Copy Art en Europa, y otros focos principales, limitándose específicamente a la Tercera Generación de artistas.
- Recontextualizar los artistas, las obras y las narrativas que previamente han sido marginadas mediante una metodología y crítica específicas dentro del contexto del Media Art y tres décadas después de su desarrollo.
- Analizar y estudiar profundamente el Media Art actual. Características. Tecnologías utilizadas. Paradigmas de la creación.
- Detallar y demostrar las relaciones existentes entre los parámetros creativos, actitudes y posicionamientos, de la máquina fotocopidora y el Media Art.



Metodología

Con el fin de cumplir con cada uno de los objetivos establecidos para desarrollar la presente línea de investigación, la metodología empleada ha sido teórico-práctica, además de cualitativa, ya que se incluyen entrevistas. En un primer estadio, y partiendo de un índice de contenidos inicial (que ha evolucionado hasta convertirse en cada uno de los puntos que actualmente componen esta estructura), se propuso una cronología generativa en la que se desarrollaran cada uno de los puntos preestablecidos y éstos, a su vez, afianzaran las bases para los posteriores objetivos. Esto implica insistir en la recogida de datos directa y en las observaciones con la ayuda de notas, de la creación de fichas, de tablas y de bases de datos especializadas.

La teoría es descriptiva-deductiva debido a que se ha partido de conceptos generales que han ido conduciendo a la profundización de cada una de las secciones y ello se ha fundamentado, principalmente, sobre dos tipos de fuentes primarias. Por un lado, y para conformar la base de estudio, sobre las fuentes de información y documentación primarias como libros, tesis, monografías, artículos de revistas, catálogos de exposiciones y manuscritos, entre otros. Estas fuentes de información fueron escritas por los especialistas que estaban estudiando o directamente implicados en las prácticas artísticas que atañen a esta investigación, por lo que ofrecen un punto de vista desde el interior del tema que resulta diferente del que se propone ahora. Por otro lado, se han utilizado fuentes directas gracias a la realización de diversas entrevistas a los protagonistas de la investigación.

De modo general, los métodos empleados para la recogida de datos han sido los siguientes:

- Fichas con los principales conceptos a investigar.
- Tablas con los diversos conceptos y sus relaciones.
- Base de datos de libros y citas de referentes.
- Base de datos sobre los archivos documentales y obras audiovisuales analizadas.
- Bases de datos sobre los artistas en relación a su presencia en las principales publicaciones.
- Listas con los principales artistas, grupos artísticos, museos, centros y exposiciones realizadas respecto al video, el ordenador y la fotocopiadora.
- Fichas con los distintos paradigmas investigados.
- Base de datos sobre las obras estudiadas y analizadas. Determinación de diferentes características en ellas.

- Tabla diseñadas con las distintas técnicas y procesos generados y citados en las distintas fuentes de información y documentación primarias.
- Tabla con los eventos de especial relevancia –como exposiciones colectivas– para el estudio del movimiento Copy Art.
- Entrevistas a los principales artistas y teóricos seleccionados en cada país, registradas en video y/o audio.

Para comenzar la investigación fue necesario un estudio teórico especializado de las metodologías historiográficas empleadas hasta el día de hoy por la Historia del Arte, y que han sido culpables de que ciertas prácticas, géneros o movimientos artísticos hayan quedado confinados a la oscuridad. Para ello, la fuente primaria manejada ha sido la bibliografía específica sobre Historia del Arte e Historiografía del Arte. Con tal objetivo, se han realizado fichas de libros y citas de referentes que han permitido estudiar las principales corrientes históricas y las problemáticas que podría conllevar el hecho de examinar las prácticas pioneras del arte con nuevas tecnologías con ese tipo de métodos. Debido al desarrollo que se ha alcanzado y a la importancia de su teorización, este análisis se ha introducido en el Capítulo 2 de la presente Tesis Doctoral, el cual se inicia precisamente haciendo alusión a esta problemática.

Una vez establecidos estos análisis y conociendo cómo se construyen las distintas metodologías historiográficas que, en este caso, han sido fallidas para la valoración de la gran producción que germinó en torno a la máquina automática de multirreproducción gráfica, se realizó un primer análisis de los paradigmas y características del arte desde la aparición de las tecnologías automáticas de la imagen en los años sesenta, para contrastarlos con aquellos que utilizan las metodologías historiográficas clásicas. Este estudio, a través de tablas de conceptos y principales paradigmas, precisó la investigación de un nuevo enfoque metodológico a utilizar, en este caso, la *Media Archaeology*, su relación con los conceptos de *Media Art Histories* y de *Media Art*. Para ese fin fue necesario la lectura y estudio de la bibliografía específica sobre el tema, el análisis de ejemplos que hacen uso de ese enfoque y, asimismo, el contacto con algunos de los principales teóricos en este campo, como Oliver Grau, y de este enfoque metodológico, como Jussi Parikka, Erkki Huhtamo y Wolfgang Ernst, con el fin de dilucidar sobre las contradicciones que todavía persisten. Además, se profundizó y complementó la información gracias a la estancia de investigación en la Danube University of Krems an der Donau (Austria), donde se gestaron parte de estas teorías. Para su estudio, se utilizaron fichas de lectura y fichas de conceptos en torno al *Media Art*, *Media Studies*, *Media Art Histories* y *Media Archaeology*.

Tras clarificar el enfoque metodológico, sus formas de estudio y el modo en que se aplicaría en la presente Tesis Doctoral, fue necesario el análisis del contexto o marco teórico y cultural donde surgieron tanto la fotocopidora, como la cámara de video portátil y el ordenador doméstico, y sus características; dado que esto aportaría las claves de esa revolución. Como fuentes primarias, fue necesario el análisis de bibliografía que diera contexto a los años sesenta en el ámbito histórico, social, cultural, político y filosófico. Entre algunos de los conceptos centrales de estudio se pueden señalar: sociedad de masas, mediatización, velocidad, inmediatez, instantaneidad, obra abierta, reproductibilidad, usar y tirar, obsolescencia, DIY, etc., con una literatura basada, además, en autores imprescindibles del campo del pensamiento, como son Walter Benjamin, Bruno Munari, Umberto Eco, Marshall McLuhan, Paul Virilio, Jean Baudrillard, Roland Barthes o Gilles Deleuze, entre otros. El fin principal de este estudio

residía en conocer cuál era la situación política, económica, social y cultural del contexto en el que aparecieron estas tecnologías, y que se refiere a una sociedad ligada a la cultura de masas, la contracultura y los movimientos *underground*.

Una vez determinado este contexto, el siguiente paso fue estudiar el surgimiento de las tres tecnologías y conocer el impacto que tuvo en el arte y en los artistas. Para ello, como fuente primaria se ha utilizado la bibliografía y videografía específica sobre las primeras experiencias con las tres tecnologías. Este estudio se profundizó y enriqueció gracias a la entrevista de algunos especialistas del tema, como Laura Baigorri en el campo del videoarte, y el pionero en *Computer Art* y profesor Frieder Nake, a quien se pudo entrevistar gracias a una estancia de investigación en la Universität de Bremen (Alemania). Sumando a ello las diferentes entrevistas realizadas al catedrático de Media Art, especialista en Electrografía Artística (y Director de esta Tesis) José Ramón Alcalá. Este estudio breve fue fundamental para sentar las bases conceptuales de donde partiría la reconexión de las prácticas con la fotocopiadora.

Antes de comenzar a penetrar en el análisis de la práctica artística, fue necesario realizar, como buena “Arqueología de los Medios”, una arqueología de los medios que anticiparon la máquina automática de multirreproducción gráfica, desde la copia manual hasta la aparición de esta tecnología, mediante la estructuración de los diversos desarrollos en procesos de naturaleza mecánica, fotoquímica, manual, térmica y electrostática. Es indudable que la fotocopiadora es la evolución de otros sistemas de reproducción utilizados también de modo artístico, los cuales han conducido a su gestación y cuyo estudio en profundidad determinará asimismo su relevancia respecto a las técnicas o procesos anteriores. Para tal propósito, se tuvo como base las pequeñas arqueologías –aunque no fueron construidas con esa consciencia de “hacer arqueología”– que existen sobre el tema en las publicaciones *Copy art: The first complete guide to the copy machine* (1978) y el catálogo *Electroworks* (1979), en el artículo “*L’électrographie*” (1980) de Christian Rigal, así como en la Tesis de Licenciatura de Fernando Níguez: “La fotocopiadora: evolución, descripción y utilización de la electrofotografía con fines expresivos” (1986), la Tesis Doctoral de José Ramón Alcalá “El procedimiento electrofotográfico digital: una alternativa a los procedimientos mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos” (1989) y la de Rubén Tortosa: “Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas” (2004).

Fue entonces el momento de adentrarse en el estudio detallado de las prácticas artísticas con la máquina automática de multirreproducción gráfica (de las que ya se poseía cierto conocimiento gracias a los años de investigación en el Museo Internacional de Electrografía durante los estudios de la Licenciatura y a las enseñanzas previas de José Ramón Alcalá), a través de la revisión completa de la bibliografía especializada, con autores como el propio José Ramón Alcalá, Fernando Níguez, Jesús Pastor, Rubén Tortosa, Klaus Urbons, Bruno Munari, Sonia L. Sheridan, Christian Rigal, Monique Brunet-Weinmann o Daniele Sasson. El acceso a esta bibliografía se ha producido gracias a los recursos de diversas bibliotecas, centros y museos, como es el caso de la Biblioteca especializada del MIDE de Cuenca, así como a la generosidad de diversos autores que me hicieron llegar sus publicaciones, algunas de ellas ya descatalogadas. Hay que puntualizar que durante el desarrollo teórico de la presente Tesis Doctoral, a aquellos artistas que también se encargaron de teorizar sobre este ámbito se les denominará con el seudónimo artístico cuando se hable de sus trabajos artísticos y con su nombre cuando se hable de sus teorizaciones. Ejemplo de ello es Fernando Níguez Canales, a

quien se hace alusión como Fernando Níguez cuando se reflexiona sobre las publicaciones y Fernando Ñ. Canales cuando se habla sobre su obra.

Dado que una parte fundamental de esta investigación ha sido precisamente la revisión y el estudio de toda la literatura específica que existe sobre el tema, se diseñó una base de datos en el software *FileMaker Pro* para ir organizando las ideas y conceptos principales. Los distintos apartados de dicha base de datos conducían a entender el modo en que este tema había ido enfocándose con el paso del tiempo, así como los conceptos o preocupaciones específicas que traspasaron geografías, como es el caso de la relevancia del automatismo, la instantaneidad de la máquina, la experimentación, el instinto del juego y el artista como investigador, entre otros. La selección de materiales no ha sido sólo de libros sobre el tema, bastante escasos, sino de catálogos de exposiciones, tesis doctorales, artículos, manuscritos, prensa y todo tipo de documentos que versan sobre ello.

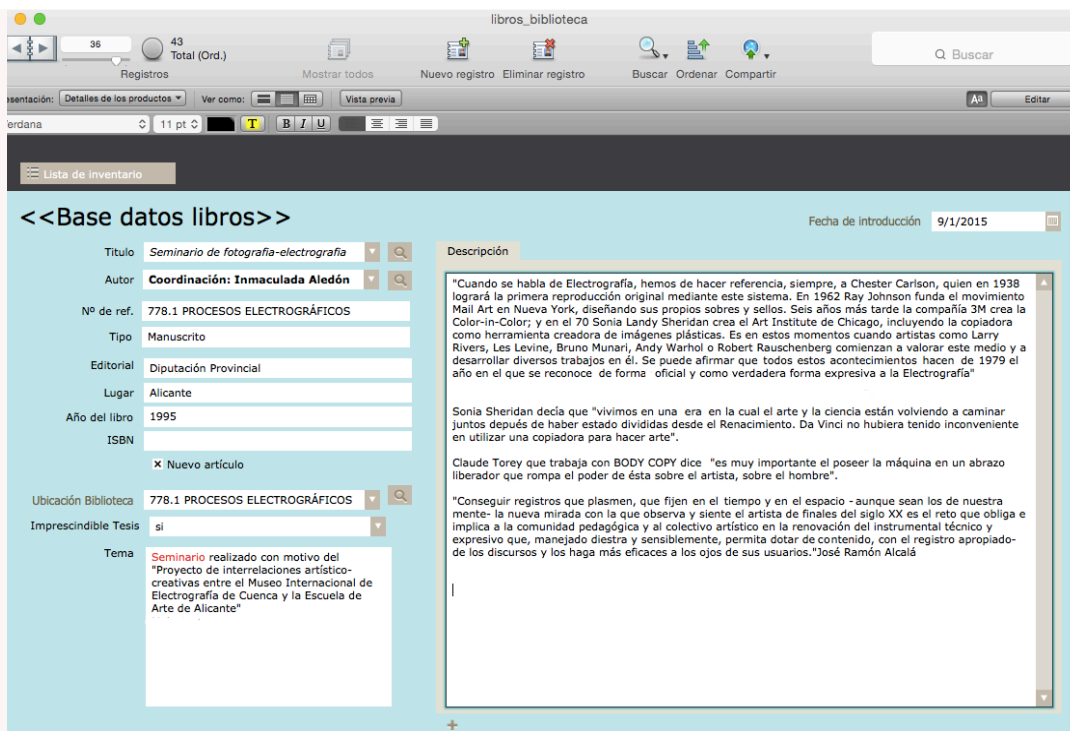


Ilustración 2. Captura de pantalla de la base de datos de fuentes de información y documentación

Se utilizaron, asimismo, los materiales documentales generados por los propios artistas, videografía o artículos periodísticos a los que se pudo acceder visitando físicamente la mediateca del Museo Internacional de Electrografía de Cuenca y sus archivos documentales y periodísticos, los archivos de la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese de la ciudad de Milán, el museo privado de Karin und Uwe Hollweg en Bremen (Alemania), el Museum für Fotokopie in Mülheim/Ruhr (Alemania), el archivo Archiv-Black Kit de Boris Nieslony en Colonia (Alemania) y la colección privada de Jean-Claude Baudot en París, así como los archivos documentales de los diferentes artistas. Para tal fin, y con el objetivo de conservar

la información que se iba obteniendo lo más estructurada y controlada posible, se diseñaron tanto una carpeta con prensa organizada por años, como un base de datos de la videografía con el software *FileMaker Pro*.

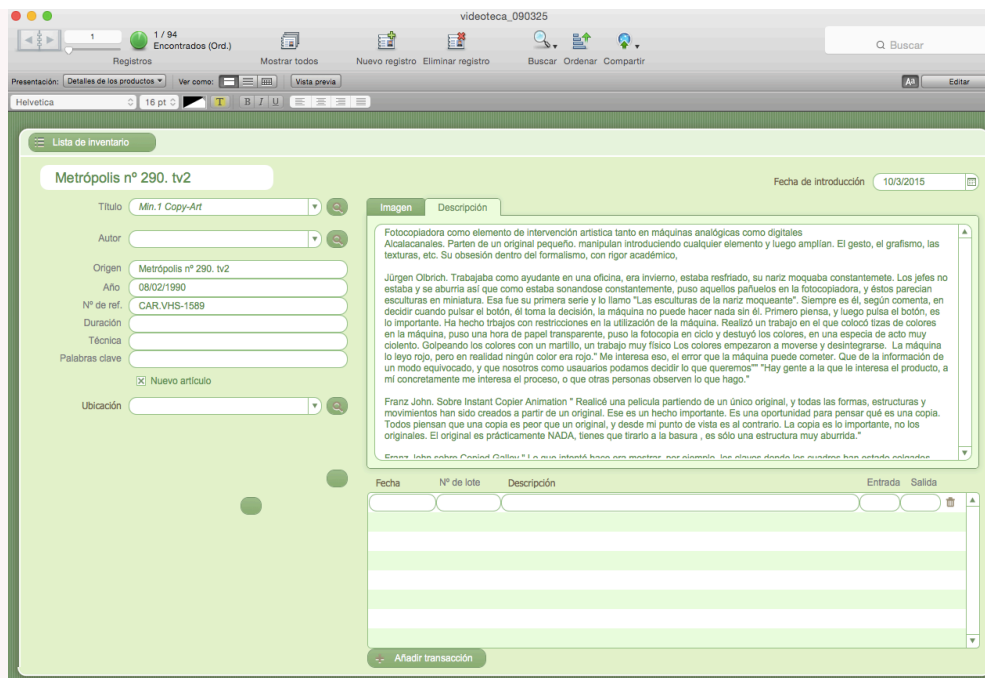


Ilustración 3. Captura de pantalla de la base de datos de videografía específica

Concluida la revisión de literatura y teniendo los hechos clarificados, las teorías ya establecidas, los conceptos e ideas principales, el propósito era ahora distinguir las diversas prácticas y usos artísticos que se le dieron a la máquina fotocopidora, así como centrar el estudio en el Copy Art. Para tal finalidad, y debido a que una de las fuentes primarias y más importantes para conseguir información es la entrevista, se accedió a los artistas como modo de conocer más profundamente y de primera mano estas prácticas, sus protagonistas y los principales contactos geográficos. Por ese motivo y para delimitar y seleccionar a los artistas más importantes de la Tercera Generación y de la geografía previamente establecida a los que se entrevistaría, durante el ejercicio de revisión de la literatura sobre el tema se fue desarrollando una base de datos sobre los artistas principales, es decir, aquellos que destacaban o se trataban en cada publicación. Junto al estudio de los distintos eventos que se organizaron y sus protagonistas en ese periodo, se obtuvo una selección de artistas que serían consultados, estando siempre abierta la posibilidad de introducir otros que se consideraran vitales por las relaciones con los entrevistados. Es importante puntualizar que no están todos los artistas que durante la Tercera Generación participaron y formaron parte del Copy Art, ya que este movimiento tuvo muchas entradas y salidas de creadores, sin embargo, se han seleccionado aquellos que más peso tuvieron en su desarrollo, los que con sus aportaciones permanentes hicieron del Copy Art un movimiento. Estos creadores fueron agrupados por países y regiones para formalizar la base para la propia cartografía temática. Las entrevistas se realizaron principalmente durante un periodo laboral en Venecia (Italia) y durante las

estancias de investigación en Krems an der Donau (Austria), en Bremen (Alemania) y en París (Francia), así como en España (país actual de residencia) y visitando, en cada uno de los países, los lugares que fueron protagonistas del Copy Art de la Tercera Generación, ya fuera por el artista o por el museo / colección / archivo público o privado.

Firpo, Patrick; Lester, Alexander y Katayanagi, Claudia (1978). Copy art: The first complete guide to the copy machine. Nueva York: Richard Marek Publishers.	Brunet-Weinmann, Monique (1993). La Copigraphie et ses connexions. Canadá: Ville de Hull, Galerie Montcalm et CRITIQ. S.C.C.	Alcalá, José Ramón y Ríguez, Fernando (1986). Copy Art. La Fotocopia como soporte expresivo. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual.	Urbons, Klaus (ed.) (1991). Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer. Colonia: DuMont.	Alcalá, José Ramón (1985). El "Copy Art" o Arte de la Copia, la Copiadora como Instrumento para la Producción de Imágenes Plásticas Contemporáneas. Tesina de Licenciatura. Director: Facundo Tomás Ferré. Valencia: Facultad de Bellas Artes de Valencia.
LEVINE, Les		LEVINE, Les		
VANDERBEEK, Stan		VANDERBEEK, Stan		VANDERBEEK, Stan
SWARTZ, Joel				
SHERIDAN, Sonia		SHERIDAN, Sonia	SHERIDAN, Sonia	SHERIDAN, Sonia
BRUSCKY, Paulo		BRUSCKY, Paulo (Mail Art)	BRUSCKY, Paulo p. 188	BRUSCKY, Paulo (Mail Art)
HOARE, Tyler James		HOARE, Tyler James		
GODDOWN, Linton		GODDOWN, Linton		
THOMPSON, Peter		THOMPSON, Peter		
WASSERBACK, Sidney				
WYNNE, Rob Noah				
KNOWLTON, Leslie				
BURCH, Charlton				
MENDELSON, Steven		MENDELSON, Steven	MENDELSON, Steve p.230	MENDELSON, Steven
SLINGER, Penny		SLINGER, Penny		
WEIL, Susan				
BARBER, Daniel				
TAMBELLINI, Aldo		TAMBELLINI, Aldo		TAMBELLINI, Aldo
GOLDWYN, Craig				
SCHRIER, Jeffrey				
RIVERS, Larry		RIVERS, Larry		
FIRPO, Patrick		FIRPO, Patrick		
ASTMAN, Barbara	ASTMAN, Barbara			
KAMINSKY, Jack				
GOVE, Geoffrey				
KASOUNDRA				
DAR, Dina			DAR, Dina p.141	
KROHN, Kris				
HARRIS, William Gray				
SANTINO, Richard		SANTINO, Richard		SANTINO, Richard
ABBOTT, Patricia S.				
VANDERBEEK, Johanna				

Ilustración 4. Captura de pantalla de la base de datos correspondiente a la relación de publicaciones y artistas similares citados en ellas

Las entrevistas fueron registradas en video en la mayor parte de los casos, exceptuando aquellas en las que, por motivos del artista, se decidió registrar únicamente el audio. Para dicha tarea se han realizado tres tipos de entrevistas. En el caso de teóricos o artistas de los cuales ya se había recabado información suficiente y se conocía su trayectoria, se utilizó una entrevista de estructura guiada y adaptada a cada persona, con una serie de puntos de interés y preguntas, y con la inclusión de otras posibles cuestiones. Un segundo tipo de entrevista es aquella en la que se conocía a los artistas por su biografía pero no su obra. Para tal caso se empleó una entrevista estructurada con la posibilidad de ir ampliando información respecto al tema que se trabajaba. Finalmente, en el caso de artistas de los cuales se desconocía tanto la biografía como sus obras, por falta de referencias al respecto o porque se había contactado con ellos a través de otros artistas, se partió de una entrevista no estructurada pero focalizada en el tema de la fotocopidora como herramienta creativa. En el apartado “8. Anexos” de la presente Tesis Doctoral se puede ver el tipo de preguntas que se han utilizado en la entrevista estructurada, así como la relación completa de entrevistados. La entrevista directa ha sido una herramienta fundamental para esta investigación como fuente viva principal de conocimiento.



Ilustración 5. Pierluigi Vannozi. 24/04/14. Bolonia, Italia



Ilustración 6. Daniele Sasson. 13/05/14. Siena, Italia



Ilustración 7. Lieve Prins. 08/06/16. Ámsterdam, Holanda



Ilustración 8. Jürgen O. Olbrich. 19/08/16. Kassel, Alemania



Ilustración 9. Ann Noël. 23/08/16. Berlín, Alemania



Ilustración 10. Jean-François Robic. 09/10/16. Ruan, Francia

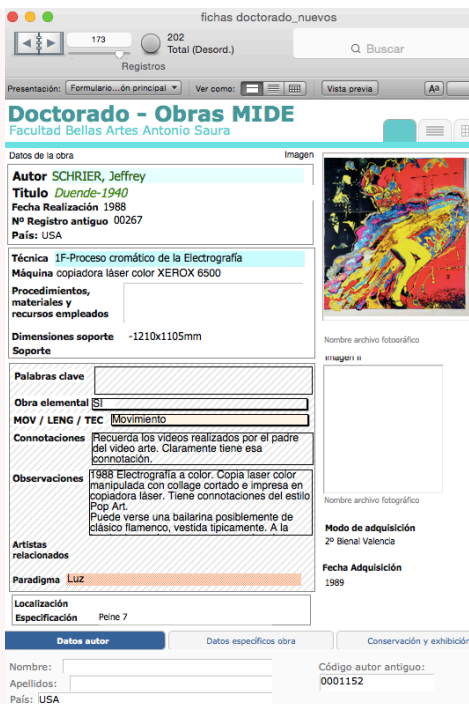


Ilustración 11. Captura de pantalla de la base de datos correspondiente a la colección del Museo Internacional de Electrografía (MIDE)

Por otro lado, y paralelamente a la entrevista de los artistas, se fue realizando un análisis de las obras presentes en los diferentes museos, colecciones y archivos, tanto públicos como privados, así como en las propias colecciones privadas de los artistas que se tuvo la oportunidad de visitar. De hecho, para destacar la procedencia de las obras por el posible interés del lector, la propiedad, la generosidad de aquellos que han permitido utilizar sus fondos – privados o públicos– y para subrayar el alcance internacional de esta investigación, durante todo el desarrollo escrito de esta Tesis cada una de las ilustraciones incluirá la información referida a los fondos y la ciudad de origen.

Con las obras como materiales, fue necesario la distinción de tres conceptos principales que parecían estar relacionados con el uso de la máquina por parte de los artistas. Por un lado, el surgimiento de un movimiento artístico principal, el Copy Art, y otros relacionados como el Mail Art o el Fax Art. Por otro lado, la búsqueda y el uso de la máquina por su lenguaje gráfico y, por otro, para aplicar alguna de sus

técnicas. De nuevo, la información de todas las obras a las que se tuvo acceso en los distintos países, fue estructurada a través de una base de datos diseñada para tal propósito. En suma, se creó una tabla de relaciones entre las publicaciones y las técnicas citadas en ellas para delimitar las principales técnicas surgidas.

Alcalá, José Ramón y Níguez Fernando (1986). Copy Art. La fotocopiadora como soporte expresivo	Firpo et al. (1978). Copyart. The first complete guide to the copy machine.	Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello; Denti, Giuseppe (1991). Copy Art.
Toma Directa	Toma Directa - Flatwork p.86	Toma Directa- Presa diretta p.66
Toma Directa- Efectos con papeles		
Toma Directa- Efectos con telas		
Toma Directa- Objetos transportables		
Toma Directa- Modelos corporales		
Toma Directa- Retratos		
Toma Directa- Intervenciones directas sobre la pantalla de exposición		
Toma Directa- Efectos fotográfico		
Toma Directa- Bicromía		
Toma Directa- La pintura con luz		Pintura luminosa- Pittura luminosa p.66
Movido	Movido - Copy Motion p.104	Movido-Mosso p.66
Movido- Efecto arco iris		Movido-efecto arco Iris-Decomposizione p.66
Movido- Deformaciones		
Proceso Degenerativo	Proceso degenerativo - Degenerative Process p.106	Degeneración-Sgranazione p.66
Proceso Degenerativo-Ampliación		Proceso Degenerativo-Ampliación - Ingrandimento reiterato p.66
Proceso Degenerativo-Reducción		
Proceso Degenerativo-Reducción-Ampliación		
Reentintado	Reentintado- Superimpositions and Overlays p.94	Reentintado- Sovrapposizione p.66
Reentintado-Repeticiones		
Reentintado-Superposiciones		
Reentintado-Fotocopias al vaciado		
Pintura al Dedo		Pintura al Dedo- Pittura a dito-Xerosfumato p.66
El Collage	El Collage p.116	
El Collage-Collage mixto		
El Collage-Aplicaciones sobre otros soportes		
El Collage-Técnica del Transfer		
	Diapositivas-Slides p.92	Retinatura-el uso de pantallas o ventanas transparentes p..66
	Converting Black and White slides to Color p.88	Xeropintura-Xeropittura p.66
	Transparencies p.96	Xerobajorelieve p.66
	Heat Transfers p.97	Xerografito p.66
	Some additional Business Uses p.98	
	Troubleshooting p.99	

Ilustración 12. Captura de pantalla de la tabla con las técnicas establecidas por las distintas publicaciones

La revisión de literatura, las entrevistas directas con los artistas y la propia visualización de obras en las distintas colecciones a las que se tuvo acceso en los diferentes países sobre los que versa esta investigación, fueron básicas para la categorización de los diversos parámetros creativos que destacan en la creación con la fotocopiadora. Fue de gran refuerzo la teorización que efectuó la autora de esta disertación para el comisariado de la exposición “Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art” (2014). En esta exposición 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 pertenecientes a sus colecciones de Arte Electrográfico. Unos audiovisuales que permiten reflexionar sobre el concepto de proceso que revolucionó la creación artística con la aparición de la máquina automática de multirreproducción gráfica en los años sesenta, al permitir que el proceso dejara de ser una camino irremediable hacia un objeto final, para convertirse en *research-creation*. Es decir, en la metodología de la práctica creativa que el artista iba a utilizar para conocer la máquina y sus límites primero, subvirtiendo las normas de un aparato creado con fines ofimáticos y no artísticos. Y, posteriormente, para aprender y evaluar, anticipando acciones que posibilitaran nuevos caminos a seguir en el proceso artístico y propiciando un ambiente de reflexión teórica que en aquel momento iba a preconizar las características y los nuevos paradigmas introducidos por el Media Art. Fue muy significativa la experiencia y las opiniones que los alumnos de los últimos cursos de Grado de Bellas Artes y del Máster

Universitario en Investigación en Prácticas Artísticas y Visuales aportaron sobre esta exposición durante sus prácticas docentes.

Para determinar si el Copy Art fue un movimiento artístico y cuáles fueron sus características definitorias, se hizo ineludible la revisión de la bibliografía, el estudio de los catálogos de exposiciones, prensa, revistas de arte y de técnica, así como la propia información proveniente de las entrevistas con los artistas y de sus materiales. Se estudiaron las publicaciones de muchos de los catálogos de exposición que fueron verdaderos manifiestos artísticos, como es el caso del que escribió el artista alemán Jürgen O. Olbrich en el Centro Internationale Multimedia de Salerno (Italia), en 1986, y titulado “*Touching the material – Some thoughts about my copy-art activities*”. Y, respecto a ello, fue lógico el paso a determinar distintas generaciones de artistas diferenciados por periodos y por objetivos.

Posteriormente y teniendo como material principal las obras del Museo Internacional de Electrografía (Cuenca, España), las obras del Museum für Fotokopie en Mülheim an der Ruhr (Alemania), el Museo Comunale d’Arte Moderna dell’Informazione e della Fotografia, Musinf (Senigallia, Italia), la Fondazione Vodoz Danese (Milán, Italia), el museo privado de Karin und Uwe Hollweg (Bremen, Alemania), el archivo Archiv-Black Kit de Boris Nieslony (Colonia, Alemania) y la colección privada de Jean-Claude Baudot, en París (Francia); así como las colecciones privadas de cada uno de los artistas visitados, se clasificaron las obras en cuanto a actitudes, reflexiones o posicionamientos similares de los artistas respecto al uso de la máquina. Fue también de gran ayuda la teorización que se realizó para el comisariado de la exposición “Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art” (2014) y que quedó registrada como una publicación de investigación editada por el Servicio de Publicaciones de la UCLM y financiada por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y el MIDE (Escribano, 2016), así como la realizada junto al director de la presente Tesis Doctoral, José Ramón Alcalá, para la presentación del último catálogo actualizado del MIDE, titulado “El Museo Internacional de Electrografía, Centro de Investigación en Arte y Nuevas Tecnologías” (Alcalá y Escribano, 2016) y contenido en el catálogo general de las CAAC de Cuenca.

Todo estos materiales preliminares permitieron la creación de una cartografía temática del movimiento Copy Art en Europa, circunscrita específicamente a la Tercera Generación de artistas que es la que puso fin al movimiento con la llegada de lo digital. Esta cartografía fue analizada y perfilada durante las diversas estancias de trabajo e investigación en Italia, Austria, Alemania y Francia, lo que permitió conocer y entrevistar a los diversos artistas y acceder a materiales de ese periodo de cada país, como pudieron ser publicaciones, catálogos, artículos, prensa y documentos varios. Fue necesario también el análisis de los principales movimientos artísticos que se desarrollaron en cada uno de esos países para determinar sus posibles influencias. Esto ha permitido re-contextualizar los artistas, las obras y las narrativas que previamente habían sido marginadas mediante la propia metodología y crítica.

En paralelo a los análisis y estudios de las características del Copy Art, se comenzó a indagar y estudiar profundamente el Media Art mediante publicaciones actuales y otras de mayor envergadura. Así se establecieron analogías entre los parámetros creativos de las primeras tecnologías y los actuales, conducentes a detallar y demostrar las relaciones entre los parámetros creativos de ambos y determinar una conclusión. De esta manera se ha llegado a la teoría que ahora se presenta en este trabajo de investigación.

Estructura y desarrollo

La presente Tesis Doctoral está organizada en cuatro capítulos, a los que se añade específicamente la Introducción con sus respectivos subapartados, las Conclusiones, la Bibliografía, el Índice de imágenes, así como los Anexos en formato digital. Los cuatro capítulos dotan de contenido a la misma y desarrollan la hipótesis de partida, siendo el capítulo tercero donde se despliega el contenido más amplio y notable de la investigación.

Este trabajo se inicia con una “Justificación terminológica” dentro del apartado de la Introducción, ya que, siendo una investigación que se fundamenta sobre un tema cuya literatura especializada es muy escasa, la terminología existente es bastante imprecisa, heterogénea y confusa. Por ello, antes de comenzar a estudiar y analizar qué ocurrió desde la aparición de la máquina automática de multirreproducción gráfica, es necesario situar al lector ante toda la ambigua terminología que ha rodeado este campo de estudio. A partir de esta recopilación de términos existentes tras rigurosos estudios tanto de las fuentes directas como indirectas de investigación y su debate con el director de la presente Tesis y con los diferentes especialistas con lo que se ha tenido contacto directo a lo largo de su elaboración, se proporcionan ahora las definiciones específicas y se determinan los términos más significativos que explican todo lo relacionado con esta área de experimentación artística y que atenderán a los diversos conceptos y campos de actuación o significación utilizados durante el desarrollo del trabajo.

El primer capítulo de la presente Tesis Doctoral se constituye como una introducción específica a la problemática y una contextualización de la década en que tuvieron su aparición tanto la fotocopidora, como la cámara de video portátil y el ordenador personal. Para ello, este capítulo está dividido en dos puntos principales. Por un lado, se hace una breve descripción de la década de los años sesenta a través de un recorrido por los principales hechos sociales, políticos y culturales, ya que la aparición de estas tecnologías acarreó nuevas necesidades e intenciones en lo creativo que reflejaron los cambios y necesidades que en el campo social se estaban produciendo. Por otro lado, se examina el conjunto de cambios artísticos producidos por esas tres tecnologías bajo el epígrafe de “vanguardias experimentales *underground*”, siguiendo las teorías del catedrático José Ramón Alcalá (2014). Para dicho estudio se establecen, en primer lugar, aquellos antecedentes artísticos de ruptura que condujeron a ese punto, mediante el cambio de cánones estéticos y la quiebra de parámetros artístico tradicionales, como el cambio en la importancia y relevancia de la intención o de

las ideas, de hacer la propia obra un lugar de reflexión, la importancia de la ironía o de la aparición de lo que será la futura tecnología a través del interés por la electricidad, entre otros. En segundo lugar, y ya en el propio análisis de esas vanguardias experimentales, se examinan los comienzos del uso del video con objetivos creativos y la instauración del centro-laboratorio de creación The Kitchen gracias a Steina y Woody Vasulka; los comienzos del uso del ordenador y la creación del “Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas” del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid; y la adopción de la máquina fotocopidora como herramienta creativa y la instauración del Generative Systems Department en el Art Institute de Chicago de la mano de Sonia Landy Sheridan. Asimismo, se examinan aquellas características similares en la creación con estas tres tecnologías, así como las propias diferencias y la desigual estimación dentro del ámbito del relato canónico de las prácticas artísticas acontecidas durante la segunda mitad del siglo XX que aparecieron con el uso de cada una de ellas.

El segundo capítulo se fundamenta en la *Media Archaeology* y tiene como objetivo hacer arqueología de la fotocopidora y de todo lo que ello conlleva. Es imprescindible, por un lado, determinar por qué este enfoque metodológico es el más apropiado o se adapta mejor a esta investigación, teniendo en cuenta que no es una disciplina académica. Y, por otro lado, realizar una arqueología siguiendo la línea de procedimientos de reproducción múltiple, puesto que no se podría entender el efecto estético y el interés de los artistas hacia esta tecnología sin comprender los distintos desarrollos que fueron surgiendo a lo largo del tiempo en el estricto ámbito técnico de la reproducción. Al final, la historia del Copy Art se divide en diversas fases definidas por y dependientes de lo que era técnicamente posible.

Este segundo capítulo está dividido en siete puntos diferentes pero unidos bajo la estructura impuesta por la aplicación y desarrollo de la *Media Archaeology*. El primero de ellos es una breve revisión de las principales metodologías historiográficas utilizadas para el estudio del arte debido a que, como el objetivo de esta investigación es revalorizar un periodo del arte parcialmente olvidado o marginado, el análisis más profundo hace inevitable utilizar una metodología de estudio de acuerdo a las nuevas características artísticas y lejos de las narrativas y discursos hegemónicos sobre la cultura y la historia del arte. La segunda parte de este primer capítulo se centra en analizar la *Media Archaeology*, sus posibles orígenes y empleos, como el enfoque metodológico más adecuado para la consecución de la hipótesis de estudio de la presente Tesis.

El segundo subcapítulo es la propia arqueología de los medios de reproducción, haciendo un recorrido y estudio desde la copia manual hasta la aparición de la máquina automática de multirreproducción gráfica, mediante la realización de una exhaustiva arqueología de los procesos mecánicos, los fotoquímicos, los manuales, los térmicos y los electrostáticos de reproducción. Este estudio permite comprender de un modo más exacto la auténtica revolución que aconteció con la aparición de la fotocopidora respecto a los anteriores medios de reproducción y los propios procesos constitutivos. A ello le sigue el tercer subcapítulo, un estudio completo del pensamiento filosófico del período sobre el que se cimentó la aparición de esta tecnología y su adopción como herramienta creativa. Es impensable hablar de medios automáticos de multirreproducción gráfica y haber realizado una arqueología de los medios de reproducción en el anterior punto de la presente Tesis y no citar, por ejemplo, la importancia del filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) y su *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*

Reproduzierbarkeit (La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica), escrita en 1936. Al igual que es imposible hablar de la máquina automática de multirreproducción gráfica sin hacer alusión al *Manifiesto del Macchinismo*, escrito dos años más tarde por el diseñador y teórico italiano Bruno Munari (1907-1998). Se trata de exponer algunas de las ideas y propuestas más significativas que fueron decisivas para el surgimiento y desarrollo de estas prácticas artísticas. El cuarto punto dentro de este segundo capítulo, y tras la descripción de la evolución de los procesos de reproducción y del pensamiento filosófico, consiste en un recorrido y revisión teórica pormenorizada de las publicaciones especializadas que existen sobre este campo de estudio, de difícil localización y acceso, en muchos casos como libros, catálogos de exposiciones, tesinas de licenciatura y tesis doctorales, programas para oposiciones a titularidades y cátedras de universidad de áreas de conocimiento relacionadas con este tema, y ciertos artículos científicos, de divulgación y periodísticos, que han tratado de analizar o simplemente poner en conocimiento del público –especializado y general– las innovaciones de la máquina y sus características, así como las propias prácticas artísticas desarrolladas mediante su uso. Con la base de toda esta literatura, la presente investigación será una aportación renovada a las anteriores perspectivas y posicionamientos, centrada ahora en el aspecto más artístico, una clarificación de conceptos que se han ido ampliando y diversificando con cada nueva publicación y una contextualización de estas prácticas en el lugar que le corresponde, el del Media Art histórico.

Dentro de este segundo capítulo, en su quinto apartado, se hace un recorrido por los cambios que la entrada de esta tecnología provocó a nivel de la “mediatización” de la creación. Este concepto se puede adaptar para definir y describir la influencia que la máquina automática de multirreproducción gráfica tuvo inmediatamente en todos los elementos integrantes de la creación cuando comenzó a utilizarse con un fin artístico. La influencia que provocó en el artista, en el medio, en el proceso creativo, en la obra, en el contexto de creación y en el contexto de exhibición y difusión de la obra modificándolos paradigmáticamente. Por otro lado, y como consecuencia del punto anterior, el sexto subcapítulo es un estudio detallado de las características y restricciones de la fotocopidora ya que, subvertida como una herramienta para crear arte, el desarrollo de muchos de sus presupuestos de forma artística estuvo condicionado por las posibilidades del proceso y de la propia estructura física de la máquina y, por tanto, por su evolución tecnológica. A través de éste, se delimitan las especificidades de la fotocopidora, aquellas características y restricciones que son propias y únicas de esta tecnología, y que dan lugar a un lenguaje gráfico y una iconografía distintiva y notable. Asimismo, se determinan los diversos usos que los artistas han dado a la máquina, ya fuera como matriz reproductora, como una gran caja-cámara, como una tecnología para la construcción de imágenes intermediarias o como máquina [re]productora.

Para terminar con este segundo capítulo, se examinan y describen los diferentes acercamientos o usos de la máquina por parte de los artistas, ya que, a grandes rasgos, se distinguen: varios grupos de artistas, en diversos países y verdaderamente comprometidos con la creación a partir de esta tecnología en lo que es un movimiento artístico como tal; artistas que utilizan la máquina interesados únicamente en el lenguaje gráfico; y, finalmente, se diferencia un acercamiento a esta tecnología con el objetivo de aplicar sus más variadas técnicas. Es necesario, por tanto, el análisis, estudio y determinación de sus diferencias, características y objetivos independientes, y ello, permite, a su vez, la descripción y contextualización de los diversos movimientos artísticos o conjunto de artistas que se sitúan alrededor o en relación con esta tecnología: el Copy Art, el Mail Art y el Fax Art.

Completado este capítulo dedicado a la arqueología profunda de la máquina automática de multirreproducción gráfica, sus características y limitaciones, sus diferentes usos y los acercamientos de los diversos creadores, el tercer capítulo se dedica al *Media Art Histories* o a redactar la historia de las prácticas artísticas más representativas en relación con el uso o contemplación por parte de los artistas de esta tecnología, es decir, aquellas que dieron lugar a un movimiento artístico denominado Copy Art. Es el momento de concentrar la investigación en “construir las historias” del Copy Art, de aplicar el conocimiento anterior para centralizar el relato en sus protagonistas y sus particularidades. Los análisis desarrollados en los anteriores capítulos y el uso de la *Media Archaeology* como herramienta de estudio, conducen ahora a examinar las peculiaridades del Copy Art como movimiento, desarrollando así la hipótesis de partida, construyendo el relato de este movimiento y de la época que marca su plenitud gracias a la estrategia de la construcción cartográfica. Este tercer capítulo se divide asimismo en cuatro apartados principales que constituyen el *grosso* de la presente Tesis Doctoral:

- En primer lugar, se hace un recorrido detallado y una descripción minuciosa del Copy Art como movimiento artístico, sus características, el establecimiento de las diversas generaciones que se desarrollaron y que es posible discernir. Asimismo, se analizan los manifiestos y el decálogo artístico del movimiento, así como su modo de integración en la cultura gracias a las diversas exposiciones, encuentros, talleres, seminarios, publicaciones especializadas y la creación de centros o museos, entre otros, que se llevaron a cabo.

- En segundo lugar, se analizan las peculiaridades que lo hacen conectar directamente con el Media Art actual, aquellas que permiten su concepción como parte del Media Art histórico a través de diversos parámetros creativos desde la específica y característica materialidad xerográfica. Por un lado, se estudia el proceso artístico como paradigma de cambio, caracterizado por el principio de la instantaneidad procesual, lo lúdico y el acaso o error durante el proceso. Por otro lado, se analiza la tipología de artista dentro del Copy Art, aquel cuya figura es cercana a la del investigador y colabora interdisciplinariamente con el científico y el ingeniero. Por otro, se estudia el tipo de imagen característica de estas producciones o lo que es la imagen xerográfica como imagen-proceso o producción procesual. Se estudian, además, los diversos espacios dedicados –o quebrantados– para la creación con esta tecnología, como lo fueron los *copy shops*, y, finalmente, el parámetro que constituye el paso del valor de culto al valor de difusión y exhibición en la obra de arte gracias a la naturaleza múltiple de estas creaciones.

- En tercer lugar, se establece el análisis de la gran extensión del ámbito de estas prácticas artísticas, advirtiendo una serie de reflexiones o posicionamientos comunes de los artistas ante la aparición y creación con la máquina automática de multirreproducción gráfica y que se han estructurado de acuerdo a dos tipos de estrategias. La primera está conformada por todas aquellas reflexiones que parten de una estrategia creativa de generación o producción, es decir, de transgredir la naturaleza de reproducción múltiple de la máquina y utilizarla para la creación de obras que no se basen en un trabajo de mera copia. En este caso, se examinan los posicionamientos en busca de la instantaneidad o la poética del objeto, la relación cuerpo-máquina, la especulación

sobre la máquina mediante la máquina, la temporalidad y la espacialidad del tóner. La segunda está constituida precisamente por todas aquellas creaciones artísticas que utilizan la máquina para la reproducción de un mismo original de partida, sea para obtener una reproducción diferente o un múltiple. En este último caso, se estudian aquellas reflexiones que hicieron algunos artistas en pos de la reproducción diferente y la creación de ediciones y fanzines situando a éste como editor independiente.

- En cuarto lugar, se ha desarrollado la construcción pormenorizada de una cartografía temática del Copy Art, que se ha acotado al ámbito alemán, francés, italiano y español de la Tercera Generación de artistas. Estos contextos geográficos y sus diferentes artistas son aquellos que desarrollaron su creación con la fotocopidora durante ese periodo o que, habiendo iniciado la creación en la generación anterior, constituye éste su periodo pletórico. Será importante, asimismo, hacer algunas puntualizaciones respecto a otras latitudes geográficas del Copy Art, como Holanda, Austria o Gran Bretaña; y más allá del ámbito europeo: EE.UU., Canadá, algunos países asiáticos y sudamericanos. Se desarrolla así una descripción profunda de sus principales focos, sus principales artistas, las relaciones establecidas entre ellos y con otros países, así como las tendencias artísticas y la heterogeneidad en los discursos de este movimiento en cada país, determinando así las influencias artísticas de cada uno. Esto supone la memoria de cada geografía, establecer el porqué de esa heterogeneidad y también las características propias de cada contexto.

El cuarto capítulo, tras recopilar y estudiar las aportaciones de los artistas que utilizaron la máquina fotocopidora, se centra en destacar, por un lado, cómo todas esas aportaciones artísticas estuvieron dentro del contexto del Media Art histórico y ante los ojos de los especialistas desde su aparición a principios de los años sesenta, junto a las otras tecnologías ya citadas en el primer capítulo de la presente Tesis; y el modo en el que éstas se presentaron y manifestaron. Y, finalmente, se estudian y describen aquellas creaciones que, actualmente y dentro del Media Art, mantienen una línea de unión con aquellas primeras creaciones de los artistas del Copy Art y, por tanto, donde hay una trascendencia a través de los parámetros creativos, de la existencia de similares reflexiones o posicionamientos artísticos y mediante la evolución de la propia tecnología.

Para concluir, el capítulo cinco se corresponde con las conclusiones extraídas a partir de toda la investigación; y el capítulo seis es la Bibliografía y otros materiales documentales que han servido para la construcción de la presente Tesis Doctoral o han servido de apoyo para conducir a ello.

Cuestiones terminológicas previas

“Si cada instrumento tecnológico, del pincel al ordenador, denominan su propio arte, ¿qué nombre se puede dar al arte de la fotocopidora?”
(Branzaglia, 1987: 42)²⁵

El ser humano tiene la necesidad constante de definir todo lo que le rodea con el objetivo de delimitar lo que es propio o cercano para hacerlo totalmente suyo. Sin embargo, en muchas ocasiones, este tratar de definir algo hasta hacerlo único y adecuado, acaba confundiendo el contenido de aquello que en un primer momento se deseaba diferenciar. Copy Art, Copigrafía, Xerox Art, Xerografía, Xerocopia, *Electrostatic Art*, Electrografía, Electro copia...podrían parecer conceptos referidos a diferentes movimientos, lenguajes o técnicas artísticas, pero, realmente, son diferentes términos que han ido surgiendo en la escena internacional para definir el mismo conjunto de propuestas artísticas, lenguaje o técnica, de carácter *underground* y perteneciente a las vanguardias experimentales de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

Como ocurre con toda investigación llevada a cabo sobre un tema cuya literatura especializada y de carácter artístico es casi inexistente, la terminología suele ser bastante difusa y difícil de clarificar. Es por esto que, antes de tratar de definir qué ocurrió artísticamente en torno a esta máquina automática, es inexcusable poner en antecedentes al lector sobre toda la terminología equívoca y tratar de seleccionar aquella que expresa y limita adecuadamente los distintos elementos de esta investigación.

La diferente nomenclatura y los diferentes términos que estas prácticas –y sus productos artísticos– han ido tomando y dejando a lo largo de los años, han permitido observar el cambio que se fue produciendo y cuáles fueron las verdaderas características por las que se deseaba que se conocieran en cada periodo de su evolución. De hecho, una de las problemáticas mayores en torno a la creación con la máquina automática de multirreproducción gráfica ha sido su denominación, ya que en su consideración han sido enredados y confundidos tanto los términos que hacen alusión a la tecnología como tal, los términos que hace alusión a la técnica y a los procedimientos artísticos de esa máquina, así como los términos que aluden al movimiento artístico originado en torno a su uso.

²⁵ “Se ogni strumento tecnologico, dal pennello al computer denomina la sua propria arte, che nome si può dare all’arte della fotocopiatrice?” (Traducción de la doctoranda)

Fue precisamente el uso experimental y radical que se originó el que dio lugar a uno los principales movimientos artísticos surgidos y conocidos, sobre todo en América, como Copy Art, aunque también ha sido distinguido con la denominación *Throw-away Art*, *Instant Art*, *Electrostatic Art*, *Copy Machine Art*, *Electrographic Art*, *Xerox Art*, *Photocopy Art* o *Copier Art*, sin que ningún término haya conseguido expresar todo su potencial innovador y artístico. Como apuntaba el artista Jesús Pastor en una entrevista para el periódico *El Correo Gallego* con motivo de una de las exposiciones itinerantes por parte de la colección del Museo Internacional de Electrografía (MIDE) en la ciudad de Pontevedra:

“Es arte como producto de artistas, no como producto de la fotocopidora. 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” (Fariña, 1993: 4)²⁶.

Este último ha sido definido sobre todo haciendo alusión al objetivo comercial que trataban de alcanzar los creadores de esta tecnología. Una máquina que se creó para reproducir imágenes planas mediante estímulos luminosos, acabará siendo capaz de reproducir y producir nuevas imágenes a partir de lo bidimensional o tridimensional mediante código alfanumérico. Algunos artistas, como la pionera Sonia Landy Sheridan, quisieron destacar su potencial diciendo:

“[...] entonces debemos aclarar por qué no estamos tratando con el arte de la fotocopidora sino con el arte hecho por las herramientas que nos están conduciendo a la orilla de los nuevos avances en el arte y la democratización. Lo que cada vez más estamos presenciando es una explosión de información, que es una continuación de las revoluciones fotográfica y de impresión” (Sheridan, 1983: 103)²⁷.

Se podrían distinguir, de manera general, dos bloques de términos: los que definen un conjunto de propuestas artísticas con similares características –en algunos casos movimiento artístico como tal–, y los que definen la técnica procedente de esta tecnología. Se ha respetado el idioma natural de origen para una mayor exactitud con el concepto original del término.

Conjunto de propuestas artísticas	Técnica
<i>Throw-away Art</i>	Electrografía
<i>Instant Art</i>	Electrofotografía
<i>Electrostatic Art</i>	Electrocopia
<i>Electrographic Art</i>	<i>Copigraphie</i>
<i>Electro-Image Art</i>	Reprografía / <i>Reprographie</i>
<i>Copy Machine Art</i>	Xerografía técnica / <i>Xerografia Originale</i>
<i>Copier Art</i>	Xerocopia
<i>Photocopy Art</i>	
Copy Art	
Xerox Art	
<i>Electroworks</i>	

Tabla 1. Términos empleados

²⁶ Entrevista realizada a Jesús Pastor en *El Correo Gallego*. Para ampliar, ver (Fariña, 1993)

²⁷ “[...] then we must clarify why we are not dealing with copier art but with art made by tools which are leading us to the edge of new breakthroughs in art and democratization. What ever are witnessing is an information explosion which is a continuation of the printing and photographic revolutions.” (Traducción de la doctoranda)

Para comenzar hay que hablar del término general “fotocopiadora” y su producto “fotocopia”. El término fotocopiadora procede del griego *phōs* “luz” y *copia* que en latín es “abundancia”, “riqueza”. Este instrumento hace uso del proceso electrofotográfico para reproducir una imagen sobre papel procedente del original que se deposita sobre la pantalla. Según los artistas y profesores José Ramón Alcalá y Fernando Ñ. Canales:

“Este término deriva de la supresión de letras en la palabra electrofotocopiadora, término que recoge con precisión toda la exposición del proceso que origina, ya que por un lado utiliza la electricidad estática y por otro utiliza la luz como excitante” (Alcalá y Ñíguez, 1986: 239).

Durante mucho tiempo, los artistas y teóricos evitaron hacer alusión a este término por su relación con el vocablo “fotografía”. Se consideró perjudicial si se deseaba valorizar estas prácticas de modo autónomo, ya que se desarrollaron en total contraposición a la fotografía. Así, el término “fotocopia” es utilizado para definir el producto de la fotocopiadora y, de igual modo, se evitó emplear en el contexto artístico porque su significado estaba mucho más ligado a la función primaria de la máquina: la de hacer copias de un primer original.

- *Throw-away Art* – Este concepto generalista, cuya traducción en castellano sería “Arte de usar y tirar”, se ha utilizado con el propósito de expresar el bajo coste de realización de las obras creadas con la fotocopiadora, y su relación con la noción de tiempo en el sentido de la “naturaleza efímera” de los trabajos (Warren, 2006: 1714). Algunos críticos y teóricos, como John A. Walker, lo han utilizado en su discurso del siguiente modo:

“Las fotocopiadoras pueden hacer los trabajos de los artistas profesionales asequibles por bajo precio –de ahí la propuesta “arte de usar-tirar”– a pesar de que cuando esto sucede, se opone al valor del arte y a la base financiera del sistema de galerías” (Walker, 2006: 23)²⁸.

- *Instant Art* – Este término, que en castellano se traduce como “Arte Instantáneo”, hace alusión a una de las características principales de la máquina automática de multirreproducción gráfica como es su “instantaneidad” (Ñíguez, 1992: 9) (Firpo et al., 1978: 46), e “inmediatez” (Ñíguez, 1992: 9) (Alcalá, 1989: 50), tanto en el proceso de realización como en el resultado. Tiene la fortaleza y el valor de resaltar una de las características básicas por las que el artista se acercó a la máquina, sin embargo, es un término muy general puesto que bajo ese paraguas conceptual puede asociarse el producto artístico de otras tecnologías automáticas e instantáneas como la cámara Polaroid. Apareció por primera vez en el libro *Copy art: The first complete guide to the copy machine*, publicado por los artistas Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi y Steve Ditlea en 1978, donde escribieron:

“Coloca tu material hacia abajo y, treinta segundos más tarde, surge acabado. El Arte Instantáneo ha nacido. Más rápido, incluso, que Polaroid eres capaz de ver y evaluar tu trabajo, hacer los ajustes necesarios a la máquina, y comenzar de nuevo” (Firpo et al., 1978: 87)²⁹.

²⁸ “Photocopiers can also make works of art by professional artists available to large numbers of people at low prices – hence the proposal for “throw-away art”– even though when this happens it challenges the rarity value of art and the financial basis of the gallery-dealer system.” (Traducción de la doctoranda)

²⁹ “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.” (Traducción de la doctoranda)

Otras publicaciones posteriores también hicieron alusión al término, como *Instant Graphics: Getting Creative with Copy Machines* (1984) de Susan Edeen y Carol Flatt, o *Fucked Up + Photocopied: Instant Art of the Punk Rock Movement* (1999) de Bryan Ray Turcotte y Christopher T. Miller.

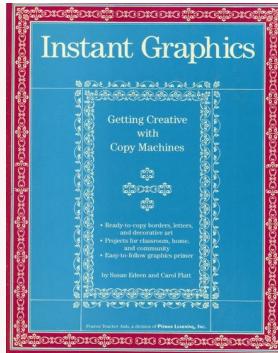


Ilustración 13. Publicación: *Instant Graphics: Getting Creative with Copy Machines*. Susan Edeen y Carol Flatt. 1984. Belmont. Portada

- **Electrostatic Art** – Este calificativo, “Arte Electrostático”, ha sido establecido aludiendo a una de las propiedades del proceso de la fotocopiadora, la electrostática, que es la rama de la física que estudia las interacciones entre los cuerpos cargados eléctricamente que se encuentran en reposo. En las máquinas electrostáticas el proceso puede ser directo o indirecto. En el caso del proceso directo, la imagen a reproducir se proyecta directamente sobre el papel, cuya superficie queda sensibilizada con cargas eléctricas. El papel se somete luego a un baño de tóner y las partículas se fijan en las zonas que han sido electrizadas dando lugar a la copia definitiva (Firpo et al., 1978: 29) (Ñíguez, 1986: 30).

En los procesos indirectos se utiliza una superficie fotoconductora intermedia, tal como puede ser un tambor de selenio o una cinta fotoconductora. La superficie fotoconductora recibe la luz reflejada por el original y pierde carga donde ha sido golpeada por la luz, creando una imagen latente que atrae partículas de tóner. La imagen de tóner resultante se transfiere entonces sobre papel y se funde con calor y/o presión. Sin embargo, no es una designación totalmente correcta debido a que no todas las máquinas fotocopiadoras utilizan un sistema electrostático. Por ejemplo, el proceso de la tecnología 3M Color-in-Color, con la que Sonia L. Sheridan pudo experimentar por primera vez, no es un proceso electrostático, sino activado por calor, en el que la radiación infrarroja provoca que los tintes sean transferidos sobre un soporte de papel (Nicholson, 1989). Además, es un concepto demasiado general pues la electrostática se utiliza con otros objetivos, como en los aceleradores de partículas para el estudio del átomo, la pintura electrostática o en generadores electrostáticos, entre otros.

- **Electrographic Art** – En su versión al castellano “Arte Electrográfico”, este término se refiere al conjunto de obras realizadas de manera electrográfica (ver “Electrografía”) y, por tanto, no alude únicamente a la producción artística realizada con la fotocopiadora, sino también con el video o el ordenador, entre otros medios. Artistas, como Joseph Kadar, consideraban que

con el desarrollo tecnológico este término se había vuelto demasiado estrecho para definir adecuadamente muchas de las obras y que parecía necesario un cambio de nombre (Kadar, 1992). Algunas publicaciones como la revista *Árnyékkötők*, realizada en Budapest por el grupo del mismo nombre, cuya temática eran las prácticas artísticas con la fotocopiadora, utilizaban este término para subtítular dicha revista. En el mismo país se encuentra la asociación Electrographic Association, cuyos miembros trabajan en una línea artística similar.



Ilustración 14. Revista *Árnyékkötők. Electrographic Art*. Portada. Colección MIDE

- **Electro-Image Art** – Este término es la designación que fue creada por el grupo Groupe A-Z, dirigido por Joseph Kadar, a principio de los años noventa, y que estaba formado por 40 artistas de Europa, Sudamérica, Canadá y Estados Unidos. Esta denominación destaca el hecho de ser obras creadas mecánicamente (electro) en lugar de manualmente. Entre otros objetivos, este grupo deseaba: “Popularizar y hacer *Electro-Image Art* una forma de expresión aceptada. Atraer la atención de los museos, coleccionistas, críticos de arte, editores y conseguir reconocimiento y simpatía por parte del amplio público” (Kadar, 1992: s/n)³⁰. Además, pretendían dar cohesión teórica al contexto artístico.



Ilustración 15. Catálogo de la exposición “*Elektrografikák*”. Xántus János Múzeum. Győr, Hungría. 1992. Portada

³⁰ “To popularize and make *Electro-Image Art* and accepted form of expression. To attract the attention of museums, collectors, art critics, editors and to gain the recognition and sympathy of a wide public.” (Traducción de la doctoranda).

- *Copy Machine Art / Photocopy Art / Copier Art / Copy Art* – Estos términos podrían resumirse todos en el concepto de Copy Art o Arte de la Copia, en su versión en castellano, que fue acuñado por la prensa en los años setenta como un término simple de clara comprensión, pues “Las personas que utilizan máquinas de copiar para propósitos artísticos hacen Copy Art naturalmente. ¿Qué podría ser más obvio?”(Sheridan, 1983: 103)³¹, se preguntaba Sonia L. Sheridan. Pero el uso de esta denominación revela una incompreensión básica del desarrollo histórico del campo y “conceptos erróneos” acerca de la naturaleza de la fotocopidora (Sheridan, 1983: 103)³². Una de las primeras divulgaciones oficiales donde pudo verse el uso de este término es el libro ya mencionado *Copy art: The first complete guide to the copy machine*.



Ilustración 16. Publicación: *Copy art: The first complete guide to the copy machine*. Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi y Steve Ditlea. 1978. EE.UU. Portada

Pese a que en ese momento surgió para denominar el conjunto de prácticas que se estaba generando en torno al uso artístico de la fotocopidora, finalmente es el término con el que se ha denominado al movimiento artístico que tuvo su aparición, principalmente en Estados Unidos en los años sesenta, pero que consiguió extenderse mundialmente y desarrollarse intensamente hasta bien entrados los años noventa, llevando consigo la creación de exposiciones, festivales, bienales, y otros encuentros independientes con el fin de difundir sus creaciones.

Copy Art es un término muy difuso por su analogía con el concepto de copia. Ha sido el contexto americano el que ha hecho un mayor uso de éste, frente a los franceses que han preferido su propia denominación “*reprographie*”, mientras los italianos se han decantado por denominarlo “*xerografia originale*”, haciendo alusión, por un lado, a la técnica y, por otro, aclarando que es única. Otros como el crítico de arte francés Christian Rigal, prefirieron la palabra “electrografía” y desaprobaron el término “Copy Art” porque significa “el arte de hacer copias”. En definitiva, los norteamericanos sostienen que ellos hacen Copy Art, mientras que los europeos eligen electrografía, entendiendo que este término se asocia a un uso auténticamente creativo del medio, aunque como se está analizando en este apartado, no son términos que se refieran a lo mismo. Dice Rubén Tortosa acerca de lo anterior:

³¹ “People who use copy machines for art purposes do Copy Art naturally. What could be more obvious?” (Traducción de la doctoranda)

³² “misconceptions” (Traducción de la doctoranda)

“Los términos Copy-Art y Copygrafia los considero, por una parte desafortunados por la confusión que han generado a lo largo de la historia, perjudicando, incluso, la creación surgida de estas máquinas y sus procesos, y por otra erróneos puesto que en ningún momento, ningún artista ha querido realizar un arte de la copia” (Tortosa, 2004: 26).

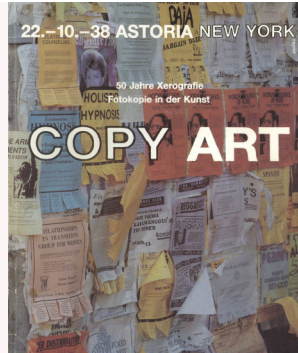


Ilustración 17. *Copy Art, 50 Jahre Xerografie, Fotokopien in der Kunst*, (22-10-38 Astoria, New York). Martin Klotz, Angelika Rudin y M Vánci Stirnemann. Éd. Copy-Left. 1988. Zürich. Portada

- **Xerox Art** – Esta denominación apareció muy poco después de que surgiera la primera máquina con el mismo nombre y a partir del término “xerografía”, que en griego quiere decir “gesto en seco”. Antes de que la compañía Xerox introdujera sus productos xerográficos y se convirtieran en un verdadero éxito, la empresa se llamaba Haloid y manufacturaba papel y equipos fotográficos. Con el desarrollo y expansión de las fotocopadoras japonesas, el nombre Xerox se volvió obsoleto, por lo que una obra realizada con una máquina Canon o Ricoh no debería ser llamada “Xerox” (Kadar, 1992). (Ver término “xerografía”).

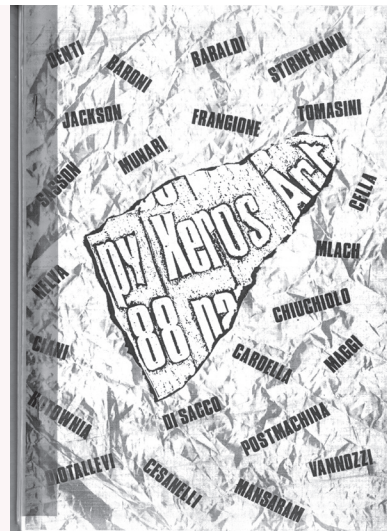


Ilustración 18. Portada del catálogo de la exposición “Xeros Art”. Bolonia. Del 21 al 28 de mayo de 1988. Archivo documental del MIDE

- **Electroworks** – Esta expresión, que en su traducción al castellano sería “Trabajos eléctricos, electrónicos o electrostáticos”, comenzó a utilizarse tras la gran exposición realizada en 1979 y titulada precisamente “*Electroworks*”. Esta exposición fue la primera organizada por un museo, el George Eastman House de Rochester, sobre el arte realizado con la fotocopiadora. Comisariada por Marilyn McCray, contó con la participación de 79 artistas norteamericanos y la del italiano Bruno Munari, incluyendo un total de 250 trabajos. Con el significativo hecho de su ubicación en un museo sobre historia de la imagen fotográfica, es el “punto cero de la oficialidad” (Ñíguez, 1992: 205) del uso de estas máquinas fotocopiadoras con fines artísticos. Pero como en los anteriores términos, es una palabra demasiado general pues incluye “[...] otras acepciones como electrografías, electrorradiografías, procedimientos mixtos con videos, ordenadores, copadoras, etc.” (Alcalá y Ñíguez, 1986: 238).

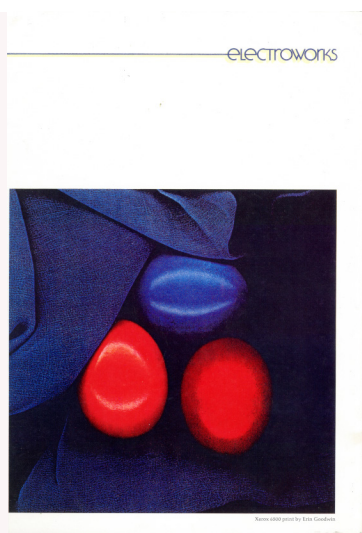


Ilustración 19. Catálogo de la exposición “*Electroworks*”. George Eastman House. Rochester, Nueva York. 1979. Portada. Archivo documental del MIDE

- **Electrografía** – Este término proviene del latín *electrum* y éste del griego ἤλεκτρον, “ámbar”, por la facilidad con que genera electricidad estática al frotarlo, y *grafos*, que significa (tras la versión revisada del propio Alcalá) “gesto que deja rastro o huella”. Es un término que fue propuesto por el francés Christian Rigal en 1980, y que define la electricidad como herramienta para elaborar *grafías*, gestos visuales, imágenes. El primer antecedente de la palabra *electrografía* data del año 1905, cuando el inventor Augusto Righi definió como “electrorradiografías” a las imágenes impresas que obtuvo con uno de sus inventos. Seguidamente, en el año 1920, Paul Selenyi, descubridor del selenio amorfo como material fotoconductor, realizó una serie de imágenes reveladas y fijadas a las que llama “electrografías”.

Paralelo al descubrimiento de Carlson, fue desarrollado el antecesor del fax por el inventor Francis Ronalds y denominado “*electrograph*”, en 1916. Ronalds construyó dos marcos en su jardín para dar cabida a ocho millas de alambre para su nuevo invento de un telégrafo electrostático basado en discos que giraban de forma sincronizada. Durante los últimos tres o cuatro años, alentado por el meteorólogo suizo octogenario, Jean-André Deluc, Ronalds había estado experimentando con otros dispositivos mecánicos electrostáticas. En 1940, se realizó la primera demostración enviando una imagen desde Chicago a Nueva York.



QR 1. Extracto de la entrevista realizada a Klaus Urbons: Sobre la terminología apropiada

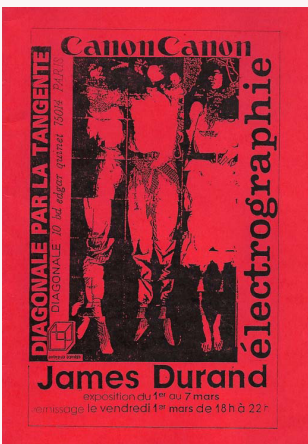


Ilustración 20. Cartel de la exposición “Électrographie” realizada por James Durand en París. 1985

En el campo del arte, el grabador alemán Rupert Rosenkranz utilizó por primera vez la palabra electrografía en 1967. Rosenkranz tituló con ese nombre un grabado calcográfico en el que había utilizado las propiedades termoplásticas del tóner para trasladar una imagen de origen fotográfico, preservando la acción del ácido en la mordida.

El alemán Klaus Urbons fue uno de los artistas y teóricos que también planteó utilizar el término “electrografía” puesto que entendía que los artistas necesitaban una denominación que dejara claro que ellos no copiaban simplemente, sino que creaban obras que eran auténticas obras únicas (Urbons, 1991). Sin embargo, durante la entrevista que se le realizó para la presente Tesis Doctoral en el Museum für Fotokopie de Mülheim an der Ruhr, afirmaba que ahora, visto con distancia temporal, no consideraba que fuera un término apropiado debido a su gran amplitud.

Tanto Rubén Tortosa (2004: 26) como Fernando Níguez (1992: 205), lo consideraban el más apropiado, puesto que en un primer momento fue un término neutral que no estaba relacionado con ninguna otra tecnología. A partir de los años noventa con la llegada de las herramientas digitales, quedó claro que la creación no estaba relacionada únicamente con una máquina. Hoy en día ese término incluye también las obras gráficas producidas por el ordenador y sus periféricos e, incluso, imágenes originadas por el video digital y los nuevos procedimientos multimedia (Alcalá y Níguez, 1986: 237), por lo que no es un término tan correcto para determinar esta clase de prácticas artísticas.

- Electrofotografía – El término “electrofotografía” hace alusión al proceso de reproducción electrofotográfico indirecto que fue inventado por el americano Chester F. Carlson el 22 de octubre de 1938. La primera copia era un pequeño texto con la fecha y el lugar “10/22/38 Astoria” en escala de grises para el que se empleó cargas electrostáticas y tóner seco, y que:

“Se basa en la formación de una imagen latente del objeto a reproducir sobre una capa de material sensibilizada expuesto a la luz reflejada del original que es revelada con ayuda de radiación electromagnética para ser posteriormente transferida a la superficie donde se va a realizar dicha reproducción” (Alcalá y Níguez, 1986: 237).

A finales de los años sesenta, el término comenzó a abarcar un mayor número de técnicas de adquisición y producción de imágenes, como la electrorradiografía, la fotoconductividad, el electrofax, los fotorreceptores, la fotografía electrónica y algunos procesos electrónicos de impresión. Por tanto, hace alusión a los procedimientos en los que la imagen se produce por los cambios en las propiedades eléctricas del material expuesto a la luz. Es similar al procedimiento fotográfico, pero en la electrofotografía hay un material que experimenta cambios en su

resistencia eléctrica mediante la luz que hace que se forma una imagen latente. El revelado se produce mediante un proceso electrostático en el que el tóner, cargado eléctricamente, se adhiere al material o soporte sensibilizado. Las zonas cargadas eléctricamente son las sombras, mientras que las que carecen de ellas son las luces. La fase de fijación se produce mediante calor.

- **Electrocopia** – En el contexto de esas prácticas artísticas, se utilizó para denominar la reproducción o copia. Actualmente ha acabado utilizándose para definir el almacenamiento digital de una reproducción reprográfica o copias de facsímiles tangibles.

- **Copigraphie** – Este término fue acuñado por la historiadora y crítica del arte Monique Brunet-Weinmann en diversas publicaciones (Brunet-Weinmann y Mühleck, 1987) (Brunet-Weinmann, 1993) para referirse a la técnica de reproducción que utiliza el procedimiento electrofotográfico indirecto sobre papel normal. Para esta autora, las denominaciones de “xerox” y “xerografía” no eran válidas por ser marcas registradas por una multinacional, al tiempo que su acepción especificaba un sistema de reproducción muy concreto (reproducción en seco), que no seguían todas las reproductoras electrostáticas. Sin embargo, el término “copigrafía” sigue poseyendo el prefijo “copi-”, que tanto daño hizo en su establecimiento a estas creaciones.

- **Reprografía** – Esta es la denominación utilizada para hacer alusión al proceso que permite reproducir documentos mediante el traspaso de tinta a un soporte a través de la presión y su objetivo es la reproducción gráfica de un determinado número de copias. El término fue muy empleado en el contexto francés como sinónimo de electrografía, xerografía, termografía o incluso –y de manera errónea– de Copy Art o Xeros Art.

- **Xerografía técnica** – Atendiendo al término “xerografía”, con la inclusión de la palabra “técnica”, es el nombre que se dio al proceso de impresión que emplea electrostática en seco para la reproducción gráfica y que fue inventado el 22 de octubre de 1938 por Chester F. Carlson. La empresa que lo comercializó se llamaba The Haloid Company y, en el año 1959, lanzó al mercado la Xerox 914 que creaba copias en blanco y negro en papel común, de forma simple y rápida. El procedimiento en las fotocopiadoras xerográficas consiste en que el documento original es barrido por la luz que se proyecta sobre el tambor giratorio, con la superficie fotosensible cargada electrostáticamente según la imagen original. Sobre las zonas electrizadas se adhiere el tóner, después se transfiere al papel y finalmente se calienta para fijar el pigmento.

A comienzos de los años ochenta, con la aparición de otras compañías internacionales en el desarrollo industrial y comercial de las fotocopiadoras (que habían tenido que esperar hasta entonces para poder desarrollar productos afines a la patente original de Chester F. Carlson, monopolizada por la empresa norteamericana Xerox), muchos consideraron que esta denominación ya no era recomendable porque hacía referencia –y, por tanto, publicidad– a la compañía competidora dentro del mercado mundial:

“[...] si ‘xerografía’ es demasiado reductivo, a continuación, a la inversa ‘electrografía’ y ‘reprografía’ son de un uso demasiado amplio, abierta a técnicas que no tienen nada que ver

con la fotocopia. ‘Electrofotografía’, un término usado por el inventor Chester Carlson, no era práctico, debido a su longitud” (Brunet-Weinmann y Mühleck, 1987: 33)³³.

Desde una perspectiva más artística, y teniendo en cuenta la aparición posterior de los modelos digitales, se puede definir “xerografía” como la técnica empleada por aquellas prácticas artísticas que utilizan las técnicas y procesos devenidos del uso de la máquina automática de multirreproducción gráfica. Puede ser de tipo analógico atendiendo al empleo de la electrostática en seco para la reproducción gráfica o digital, en el que el registro es transcrito a información numérica del tipo básico binario 0 y 1, susceptible de ser editada antes de ser devuelta a la materia del tóner a través del láser semiconductor.

Debido a su relación con el concepto de copia, los artistas italianos envueltos en estas prácticas artísticas, empezando por Bruno Munari, prefirieron añadirle el apellido “xerografía original”, en italiano “*xerografia originale*” (Munari, 1977: 3), destacando así que no era una simple copia, sino un verdadero original. El uso de este término, además de por los artistas del contexto italiano, fue defendido por la comisaria Marilyn McCray (1979), Antonio J. Guzman en la gran exposición “*Ars + Machina I: Infographismes, Photographismes, Reprographismes*” (1980), el prestigioso crítico de arte francés Jean-Louis Boissier y el historiador Frank Popper en la exposición (1983) y el catálogo con el mismo nombre, *Electra* (1985), como se podrá ver más adelante.

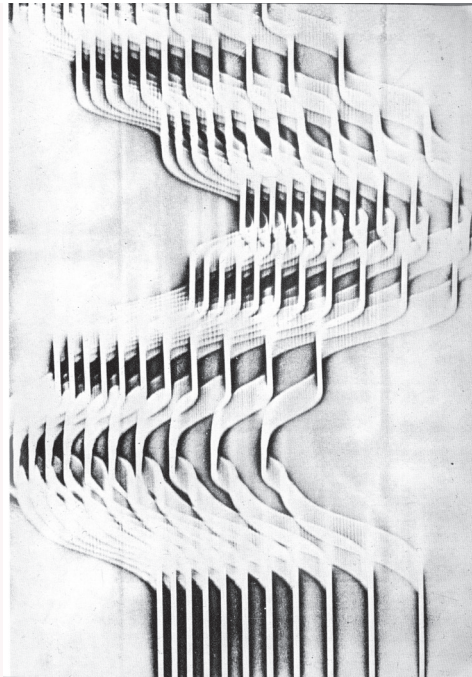


Ilustración 21. Bruno Munari. *Xerografía originale*. ca.1970. Xerografía monocromática sobre papel normal. Fuente: *Xerografie Originale*. 1977

³³ “[...] if ‘xerography’ is too reducing, then inversely ‘electrography’ and ‘reprography’ are of a use much too wide, open to techniques that have nothing to do with photocopy. ‘Electrofotography’, a term used by inventor Chester F. Carlson, was not practical, due to its length.” (Traducción de la doctoranda)

- Xerocopia – La xerocopia se refiere a la copia obtenida mediante el proceso de reproducción basado en el fenómeno electrostático

Se debe indicar que también aparecieron otros términos específicos y completamente puntuales, pues no se extendieron ni fueron utilizados fuera del ámbito en el que se generaron. Es el caso de *Electrophoto Art* (Popper, 1983: 59), que apareció en el catálogo de la exposición “*Electra. L’électricité et l’électronique dans l’art au XX^e siècle*”, celebrada en Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, o del término “*xerochromes*” (Ricci, 1979: s/n), que fue citado por el crítico de arte Franco Maria Ricci en el catálogo titulado *80’s: Xerochromes by Gianni Castagnoli* (1979), que contenía los trabajos xerográficos del artista italiano Gianni Castagnoli.

Tras esta exposición de términos y sus correspondientes acepciones, durante el desarrollo de la presente Tesis Doctoral se empleará la denominación “Copy Art” cuando se hable específicamente del movimiento artístico que, como tal, utilizó la máquina fotocopidora con fines artísticos. Pese a que el término haya tenido un carácter negativo, ha sido el vocablo más ampliamente conocido por parte del público y utilizado para hablar del movimiento artístico, aunque a veces no se fuera consciente de ello por la falta de una visión de conjunto debido a la cercanía temporal. Se utilizará “xerografía” (analógica o digital) para referirse al producto de la máquina fotocopidora, pese a que hay sistemas de reproducción que funcionan con tóner líquido (*wet copiers*) o que reproducen por medio de calor (termografía), aunque este último también es un proceso en seco (véase el punto “2.1.4. Procesos térmicos de reproducción” de la presente Tesis Doctoral). En cualquier caso, cuando sea un procedimiento especial, o que no sea “en seco”, se especificará siempre que sea posible. Finalmente, se utilizará “electrografía” para hablar de las obras realizadas con tecnologías digitales en las que, gracias a la posibilidad de los sistemas digitales, existe el empleo de más de una tecnología para el fin creativo –compatibilidad general– y estos dispositivos se convierten en *input* y *output* informacionales del ordenador.







.6

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

6.1. Bibliografía citada

Libros

AA.VV. (2007). *Sintopía(s). De la relación entre arte, ciencia y tecnología*. Extremadura: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

AA.VV. (2002). *El número y la Mirada. Barbadillo y el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*. Córdoba: Caja San Fernando.

Alberich, Jordi (2007). *Grafismo multimedia: comunicación, diseño, estética*. Barcelona: Editorial UOC.

Alcalá, José Ramón y Jarque, Vicente (eds.) (2016). *CAAC Cuenca. Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Caleidoscopio, #12.

Alcalá, José Ramón y Níguez, Fernando (1988). *Los Seminarios de Electrografía*. Valencia: Ed. Universidad Politécnica de Valencia.

Alcalá, José Ramón y Níguez, Fernando (1986). *Copy Art. La Fotocopia como soporte expresivo*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual.

Alegre, Esther; Tusell, Genoveva y López, Jesús (2010). *Técnicas y medios artísticos*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Alexanco, José Luis y Castaños, Enrique (2002). *El número y la mirada*. Sevilla: Caja San Fernando.

Altheide, David L. y Snow, Robert P. (1979). *Media logic*. California: Sage Publication.

Appadurai, Arjun (ed.) (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Editorial Grijalbo. 1991.

Argan, Giulio Carlo (1991). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

6. Bibliografía

- Argan, Giulio Carlo (1965). *Progetto e destino*. Milán: Casa editrice Il Saggiatore.
- Baigorri, Laura (1997). *El Vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona: Universitat de Barcelona, Textos docents; 95.
- Baj, Enrico (1985). *Impariamo la pittura*. Milán: Rizzoli.
- Balzola, Andrea y Monteverdi, Anna Maria (2004). *Le arti multimediali digitali: storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*. Milán: Garzanti.
- Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello y Denti, Giuseppe (1991). *Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice*. Bologna: Ulissedizioni.
- Baroni, Vittore; Ciani, Piermario y Massimo Giacon (eds.) (1987). *Resoconto finale del progetto Trax*. Udine: Trax.
- Barrett, Estelle y Bolt, Barbara (2010). *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*. Londres: I.B.Taurus&Co.
- Baudry, Georges y Marange, Robert (1971). *Comment on imprime*. París: Dunod.
- Baudrillard, Jean (1998). *La ilusión y la desilusión*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Baudrillard, Jean (1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Baudrillard, Jean (1991). *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos* Barcelona: Editorial Anagrama [La edición original fue publicada con el título *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes* en 1990 en París].
- Baudrillard, Jean (1989). *De la Seducción*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. Madrid: Fondo de cultura económica.
- Beniger, James R. (1986). *The control revolution. Technological and economic origins of the information society*. Cambridge: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1999). *The Arcades Project*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Editorial Taurus [Originalmente publicado en alemán como "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technisch" en la revista *Zeitschrift für Sozialforschung*. 1936].
- Bermejo, Diego (2005). *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Bolter, Jay David y Grusin, Richard (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Boon, Marcus (2010). *In Praise of Copying*. Cambridge / Londres: Harvard University Press.
- Botey Esteve, Francisco (1935). *Historia del Grabado*. Barcelona: Labor.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial.
- Bozal, Valeriano (1995). *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid: Espasa Calpe.

- Brea, José Luis (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca), Colección Argumentos.
- Briggs, Asa y Burke, Peter (2002). *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus historia.
- Burden, John W. (1975). *La Fotorreproducción en las Artes Gráficas*. Barcelona: Ed. Don Bosco.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burnham, Jack (1968). *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. Nueva York: George Braziller.
- Caillois, Roger (1967). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.
- Castellanos, Paloma (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Castillo, José María (2012). *La composición de la imagen. Del renacimiento al 3D*. España: Ediciones Paraninfo.
- Casullo, Nicolás; Forster, Ricardo y Kaufman, Alejandro (1999). *Itinerarios de la modernidad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Clair, Colin (2014). *Historia de la Imprenta en Europa*. Madrid: Ollero & Ramos.
- Chilvers, Ian (2001). *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- Cirlot Lourdes (ed.) (2007). *Arte, arquitectura y sociedad digital*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona.
- Cochet, Gustavo (1947). *El grabado. Historia y Técnica*. Buenos Aires: Poseidón.
- Cole, David J.; Browning, Eve y Schroeder, Fred E. D. (2003). *Encyclopedia of Modern. Everyday Inventions*. Estados Unidos: Greenwood Press.
- Collins, Judith; Welchman, John; Chandler, David y Anfam, David A. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen Hermann Blume.
- Costa, Joan y López, Fernando (2007). *Interacción electromagnética. Teoría Clásica*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Cubitt, Sean y Thomas, Paul (2013). *Relive. Media Art Histories*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Cueva, José (2010). *Fotografía y conocimiento. La imagen científica en la era electrónica (Desde los inicios hasta 1975)*. Madrid: UCLM Editorial Complutense.
- Dahl, Svend (1988). *Historia del libro*. Madrid: Alianza Universidad.
- Danesi, Marcel (2000). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*. Toronto: University of Toronto Press.
- Daniels, Dieter y Gunther Reisinger (eds.) (2010). *Netpioneers 1.0. Contextualizing Early Net-based Art*. Berlín: Sternberg Pess.

6. Bibliografía

- Debord, Guy (1967). *Society of Spectacle, The Situationist International Text Library*, (trans. 1977). [online] Disponible en: http://library.nothingness.org/articles/SI/en/pub_contents/4 [Última consulta: 01/11/2016]
- Deleuze, Gilles (1969). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1989.
- Derrida, Jacques (1972). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra. 1989.
- Dorfles, Gillo (1966). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Editorial Labor. 1976.
- Dubois, Philippe (1983). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós. 1994.
- Durozoi, Gérard (1997). *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal. 2007.
- Eco, Umberto (2013). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milán: Bompiani [Texto original publicado en 1962].
- Edeen, Susan y Flatt, Carol (1984). *Instant Graphics: Getting Creative with Copy Machines*. Belmont: Pitman Learning.
- Eichhorn, Kate (2016). *Adjusted Margin. Xerography, Art and Activism in the late twentieth century*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Escribano, Beatriz (coord.) (2016). *Procesos: El Artista y la Máquina. Reflexiones en torno al Media Art histórico*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Firpo, Patrick; Lester, Alexander y Katayanagi, Claudia (1978). *Copy art: The first complete guide to the copy machine*. Nueva York: Richard Marek Publishers.
- Flusser, Vilém (1983). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas: Sigma. 1990 [Originalmente publicado en alemán como *Für eine Philosophie der Photographie*].
- Francastel, Pierre (1990). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Debate. Serie ARTE.
- Foster, Hal; Krauss, Rosalind E.; Bois, Yve-Alain y Buchloh, Benjamin H.D (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*. España: Siglo XXI Editores. 1979 [Originalmente publicado en francés como *L'archéologie du savoir*, en 1969].
- Franke, Herbert W. (1971). *Computer Graphics-Computer Art*. Londres: Phaidon Press.
- Freund, Gisèle (1976). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gallego, Antonio (1968). *Historia del Grabado en España*. Madrid: Cátedra.
- García, Rafael (2008). *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Gernsheim, Helmut (1981). *Storia della fotografia. Le origini*. Milán: Electa.
- Giannachi, Gabriella (2016). *Archive Everything. Mapping the Everyday*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Giannetti, Claudia (2002). *Estética Digital. Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología*. Barcelona: L'Angelot.

- Gitelman, Lisa (2014). *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Gitelman, Lisa y Pingree, Geoffrey (2003). *New Media, 1740-1915*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Glynn, Gale Lynn (2007). *Fotografía. Manual de procesos alternativos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Goffman, Ken (2005). *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*. Barcelona: Anagrama.
- Gombrich, Ernst H. (1950). *La Historia del Arte*. Nueva York: Phaidon. 1997.
- Gombrich, Ernst H. (1950). *La Historia del Arte*. Madrid: Phaidon Press Limited. 2008.
- Gómez, José (2013). *Cuestión de imagen. Aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gompertz, Will (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Madrid: Taurus.
- Grau, Oliver (ed.) (2007). *Media Art Histories*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Gross, Daniel (2011). *Historias de Forbes*. Barcelona: Profit Editorial.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra [Título original: *In the flow*].
- Gualdoni, Flaminio (2008). *ART. Todos los movimientos del siglo XX desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. Milán: Skira editore.
- Guasch, Anna María (2011). *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal. Arte Contemporáneo.
- Guasch, Anna María (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Editorial Alianza.
- Gubern, Román (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Anagrama: Barcelona: Colección Argumentos.
- Hainke, Wolfgang (1979). *Serigrafía. Técnica. Práctica. Historia*. Buenos Aires: Ediciones La Isla. 1989.
- Hannavy, John (ed.) (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Nueva York: Routledge.
- Hayles, N. Katherine (2002). *Writing machines*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Hito, Steyerl (2012). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. 2014.
- Hockney, David (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.
- Huhtamo, Erkki y Parikka, Jussi (eds.) (2011). *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Berkeley / Londres: University of California Press.
- Huizinga, Johannes (1954). *Homo Ludens*. Madrid: Alianza Editorial. 1972.

6. Bibliografía

- Humphreys, Richard (1999). *Futurismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Madrid: Encuentro Ediciones. 2000.
- Hunt, Robert (1954). *A manual of photography*. Glasgow: The University of Glasgow.
- Jameson, Fredric (1998). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial. 2002.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jarque, Vicente (2002). *Experiencias históricas y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Jiménez, José (1989). *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*. Madrid: Mondadori.
- Kac, Eduardo (ed.) (2007). *Media Poetry: An International Anthology*. Bristol: Intellect Books.
- Kac, Eduardo (2005). *Telepresence & Bio Art: Networking Humans, Rabbits & Robots*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Kant, Immanuel (1790). *Crítica del Juicio*. México: Editorial Porrúa. 1978.
- Kemp, Martin (1990). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid: Akal. 2000.
- Kirkpatrick, Diane y Sheridan, Sonia L. (2009). *The art of Sonia Landy Sheridan*. Hanover: Hood Museum of Art, Dartmouth College.
- Kittler, Friedrich A. (1999). *Gramophone, film, typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto (1934). *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra. 1982
- Kultermann, Udo (1996). *Historia de la Historia del Arte. El camino de una Ciencia*. Madrid: Akal, Arte y Estética 36.
- Kuspit, Donald (2006). *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Audiovisuales del CBA.
- Larraya, Tomás G. (1979). *Xilografía. Historia y técnicas del grabado en madera*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.
- Leavy, Patricia (2008). *Method meets art: Arts-based research practice*. Nueva York: Guilford Press.
- Lessing, Gotthold E. (1781). *Laokoon and How the Ancients Represented Death*. Londres: Bell. 1914.
- Lévy, Pierre (2007). *Cibercultura. La cultura de la sociedad digital. Informe al Consejo de Europa*. México: Anthropos Editorial.
- Libro blanco de la interrelación entre arte, ciencia y tecnología en el Estado español*. (2007). Madrid: FECYT.
- Lilja, Efva (2015). *Art, Research, Empowerment. The artist as researcher*. Estocolmo: Elanders Sweden AB.

- Lipovetsky, Gilles (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- Lippard, Lucy (1973). *Six Years: the dematerialization of the art object from 1968 to 1972*. Los Ángeles: University of California Press. 1997.
- Ludovico, Alessandro (2012). *Post-Digital Print – The Mutation of Publishing since 1894*. Rotterdam: Onomatopée 77: Cabinet Project.
- Maldonado, Tomás (1994). *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Malraux, André (1948). “Le Musée imaginaire”. A: *Les Voix du silence*, I. París: Gallimard. 1951.
- Manovich, Lev (2001). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación. 2005.
- Marchán, Simón (1985). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Marcos, Juan José (2015). *Tipografía del griego clásico: Análisis e historia desde la invención de la imprenta hasta la era digital*. Madrid: Editorial Dykinson.
- McLuhan, Marshall (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós. 1996.
- McLuhan, Marshall (1970). *Culture is our business*. Oregon: Wipf and Stock Publishers.
- McLuhan, Marshall (1967). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Studio. 1988.
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding media: The extensions of man*. Londres: Routledge.
- McLuhan, Marshall y Powers, B.R (1989). *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa Editorial. 1995.
- Melot, Michel; Griffiths, Antony; Field, Richard S. y Béguin, André (1981). *El grabado. Historia de un arte*. Barcelona: Skira.
- Mira, Enric (2000). *Alcalacanales. El lenguaje artístico de la imagen electrográfica*. Valencia: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim.
- Mordente, Michele (1999). *Stefano Tamburini. RanXerox il coatto!* Viterbo: Stampa Alternativa.
- Mumford, Lewis (1951). *Art and Technics*. Columbia: Columbia University.
- Mumford, Lewis (1934). *Técnica y Civilización*. Madrid: Alianza. 1997.
- Munari, Bruno (1977). *Xerografie originale. Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale*. Bolonia: Zanichelli, Quaderno di design 4.
- Munari, Bruno. (1970). *Xerografia; Documentazione sull'uso Creativo delle Macchine Rank Xerox*. Milán: Ed. Rank Xerox.
- Newhall, Beaumont (1964). *The history of photography. From 1839 to the present day*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Niebisch, Arndt (2012). *Media Parasites in the Early Avant-Garde: On the Abuse of Technology and Communication*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

6. Bibliografía

- Nunes, Mark (ed.) (2011). *ERROR. Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*. Londres: The Continuum International Publishing Group.
- Obrist, Hans Ulrich (2007). *The Conversation Series, Number 6—Wolfgang Tillmans*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Olhagaray, Néstor (2002). *Del video-arte al net-art*. Santiago de Chile: Editorial LOM.
- Orum, Tania y Olsson, Jasper (2012). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*. Suecia: Linköping University.
- Owen, David (2005). *Copies in Seconds. Chester Carlson and the birth of the Xerox Machine*. Nueva York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Parcerisas, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal.
- Parikka, Jussi (2012). *What is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press.
- Pastor, Jesús (1989). *Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas de un nuevo medio de creación de imagen en el grabado en talla: el Copy-Art*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína. Depto. Cultural.
- Pastor, Jesús y Alcalá, José Ramón (1997). *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Pontevedra.
- Paul, Christiane (2008). *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley: University of California Press.
- Paul, Christiane (2008). *Digital Art*. Londres: Thames & Hudson.
- Plinio, Cayo (1954). *Naturalis Historia IV. Libri XXXIII-XXXV*. Cambridge: Harvard University Press.
- Popper, Frank y Bajo, Eduardo (1989). *Arte, Acción Y Participación*. Madrid: Akal.
- Poyner, Rick y Crowley, David (2004). *Communicate: Independent British Graphic Design Since the Sixties*. Londres: Yale University Press.
- Preckler, Ana María (2003). *Historia del Arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense.
- Quaranta, Domenico (2013). *Beyond New Media Art*. Brescia: LINK Editions.
- Quaranta, Domenico (2010). *Media, New Media, Postmedia*. Milán: Postmedia Books.
- Reichardt, Jasia (1971). *Cybernetics Art and Ideas*. Londres: Studio Vista.
- Rigal, Christian (1981). *L'artiste et la photocopie*. París: Édition Galerie Trans-Form.
- Roemer, Andrés (2003). *Enigmas y Paradigmas. Una exploración entre el arte y la Política Pública*. México: Limusa, Instituto Tecnológico Autónomo de México, Universidad Iberoamericana.
- Rosen, Margit (ed.) (2011). *A Little-Know Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*. Alemania: ZKM.

- Rosenberg, Nathan (1982). *Inside the Black Box: Technology and Economics*. Cambridge: University Press.
- Rott, André y Weyde, Edith (1972). *Photographic Silver Halide Diffusion Processes*. Londres / Nueva York: Focal Press.
- Rubio, Mariano (1979). *Ayer y hoy del Grabado y sistemas de estampación. Conceptos fundamentales, historia y técnica*. Tarragona: Torrado.
- Rush, Michael (2005). *New Media in Art*. Londres: Thames & Hudson World of Art.
- San Cornelio, Gemma (coord.) (2010). *Exploraciones creativas. Prácticas artísticas y culturales de los nuevos medios*. Barcelona: UOCpress. Comunicación #6.
- Sapper, Dominique (1987). *Mon cahier de Copy-art*. París: Rezt.
- Sasson, Daniele (1989). *L'Arte Schiacciabottone*. Siena: Assessorato Istruzione e Cultura Amministrazione Provinciale Siena.
- Sauzeau, Annemarie (2012). *BOETTI A4*. Rávena: Essegi.
- Schein, Lawrence B. (1988). *Electrophotography and Development Physics*. Berlín: Springer-Verlag.
- Schianchi, Alejandro (2014). *El error en los aparatos como posibilidad estética*. Buenos Aires: Bucarelli 1160.
- Schwartz, Hillel (1996). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Frónesis Cátedra.
- Shanken, Edward A. (2009). *Art and Electronic Media*. Nueva York: Phaidon.
- Shanks, Michael (1996). *The Classical Archaeology of Greece: Experiences of the Discipline*. Nueva York: Routledge.
- Sheridan, Sonia L. (2014). *Art at the Dawning of the Electronic Era. Generative Systems*. Hanover: Lonesome Press.
- Smith, Terry (2009). *What is Contemporary Art?*. Chicago: University of Chicago Press.
- Szymanczyk, Oscar (2013). *Historia de las telecomunicaciones mundiales*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- Talbot, W. H. Fox (1969). *The Pencil of Nature. Londres, 1844-1846*. Nueva York: Da Capo Press.
- Thompson, John B. (1990). *Ideology and Modern Culture*. Cambridge: Polity Press.
- Thorburn, David y Jenkins, Henry (ed.) (2004). *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Tortosa, Rubén (2010). *La mirada no retiniana. Huellas electrónicas desde el registro horizontal y su visualización mediante la impresión*. Valencia: Sendemá.
- Tribe, Mark y Jana, Reena (2006). *New Media Art*. Colonia: Taschen.
- Tuchman, Maurice (1971). *A report on the art and technology program of the Lon Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Nueva York: Viking.

6. Bibliografía

- Urbons, Klaus (ed.) (2005). *Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer*. Budapest: Magyar Műhely Kiadó.
- Urbons, Klaus (1994). *Elektrografie. Analoge und digitale Bilder*. Colonia: DuMont.
- Urbons, Klaus (ed.) (1991). *Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer*. Colonia: DuMont.
- Vattimo, Gianni (1985). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa Editorial. 1986
- Vring, J.A. (1972). *Reprofotografía*. Barcelona: Publicaciones Offset.
- Walker, John A. (1975). *Art since pop*. Nueva York: Barron.
- Warren, Lynne (ed.) (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 3*. Nueva York: Routledge.
- Wölfflin, Henrich (1961). *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa – Calpe.
- Zielinski, Siegfried (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge / Londres: The MIT Press.
- Zurbrugg, Nicholas (1993). *The Parameters of Postmodernism*. Londres: Routledge.

Capítulos de libros

- Alcalá, José Ramón (2014a). “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)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lecció Investigació & Documents #20. Pp. 128-159.
- Alcalá, José Ramón (2014b). “La electrografía artística en el panorama valenciano, 1980-2010 (II). Artistas y proyectos relevantes”. A: De La Calle, Román (coord.). *En torno a los 30 últimos años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Col.lecció Investigació & Documents #20. Pp. 160-223.
- Alcalá, José Ramón (1994). “Elektrografie: künstlerische Sprache oder Technik?”. A: Urbons, Klaus. *Elektrografie. Analoge und digitale Bilder*. Colonia. DuMont. Pp. 30-39.
- Alcalá, José Ramón y Escribano, Beatriz (2016). “El Museo Internacional de Electrografía. Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías”. A: Alcalá, José Ramón y Jarque, Vicente. *CAAC Cuenca. Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Colección Caleidoscopio, #12.
- Alsina, Pau (2010). “Breve genealogía de las prácticas artísticas vinculadas a la ciencia y a la tecnología”. A: San Cornelio, Gemma (coord.). *Exploraciones creativas. Prácticas artísticas y culturales de los nuevos medios*. Barcelona: UOCpress. Comunicación, 6. Pp. 19-39.
- Altheide, David L. y Snow, Robert P. (1988). “Toward a Theory of Mediation”. A: Anderson, James A. (ed.). *Communication Yearbook 11*. California: Newbuty. Pp. 194-223.
- Barthes, Roland (1968). “La muerte del autor”. A: Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. Pp. 65-71.

Bleus, Guy (1994). "...Telecopying in the electronic netland...". A: Urbons, Klaus. *Elektrografie. Analoge und digitale Bilder*. Colonia. DuMont. Pp. 40-44.

Brea, José Luis (2005) "Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". A: Brea, José Luis (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, vol.1. Madrid: Akal. Pp. 6-14.

Brunet-Weinmann, Monique (1994). "Copigraphic Interconnections. Über die institutionellen Strategien". A: Urbons, Klaus. *Elektrografie. Analoge und digitale Bilder*. Colonia. DuMont. Pp. 47-58.

Chan, Jennifer (2014). "Notes on Post-Internet". A: Kholeif, Omar (ed.). *You Are Here. Art After the Internet*. Manchester / Londres: Cornerhouse / Space. Pp. 106-121. 2015.

Chun, Wendy Hui Kyong (2006). "Introduction. Did Somebody Say New Media?". A: Chun, Wendy Hui Kyong y Keenan, Thomas (eds.). *New media, old media: A History and Theory Reader*. Nueva York: Routledge. Pp. 1-10.

Couchot, Edmond (1990). "Boîtes noires". A: Klonaris, Maria y Thomadaki, Katerina (eds.). *Technologies et imaginaires*. París: Dis Voir. Pp. 48-59.

Duque, Félix (2006). "Bill Viola versus Hegel. Tecnoiconodulía contra lógica iconoclasta". A: Kuspit, Donald (ed.). *Arte digital y videoarte. Transgrediendo los límites de la representación*. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Pp. 140- 195.

Ernst, Wolfgang (2011). *Media Archaeography. Method and Machine versus History and Narrative of Media*. A: Huhtamo, Erkki & Parikka, Jussi (ed.): *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Berkeley / Los Ángeles: University of California Press. 2011. Pp. 239-255.

Fabre, Gladys (1994). "L'Esthétique de la machine". A: Klonaris, Maria y Thomadaki, Katerina (eds.). *Mutations de l'image. Art cinéma / vidéo / ordinateur*. París: A.S.T.A.R.T.I. Pp. 25-37.

Fazi, M. Beatrice y Fuller, Matthew (2016). "Computational Aesthetics". A: Paul, Christiane (ed.). *A Companion to Digital Art*. Hoboken: Wiley Blackwell. Pp. 281-296.

Foster, Hal (1985). "Introducción al posmodernismo". A: AA.VV. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, S.A. Pp. 7-17.

Franco, Francesca (2013). "The first computer art show at the 1970 Venice Biennale: an experiment or product of the bourgeois culture?". A: Cubitt, Sean y Thomas, Paul (eds.) (2013). *Relive: Media Art Histories*. Cambridge / Londres: The MIT Press. Pp. 119-134.

Gitelman, Lisa (2014). *Xerographers of the Mind*. A: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*. Durham y Londres: Duke University Press. Pp. 83-110.

Greenberg, Clement (2000). "Towards a Newer Laocoon". A: Frascina, Francis. *Pollock and After. The Critical Debate*. Londres / Nueva York: Routledge. Pp. 60-70. [El texto original fue publicado por Clement Greenberg en 1940 en *Partisan Review*, 7(4). Pp. 296-310].

Johnson, Ray (1997). [Sin título]. A: Baroni, Vittore (1997). *Arte Postale, guida al network della corrispondenza creativa*. Udine: AAA Edizioni. s/n

Kershaw, Baz; Lee Miller; Joanne "Bob" Whalley; Rosemary Lee y Niki Pollard (2011). "Practice as Research: Transdisciplinary Innovation in Action". A: Nicholson, Helen y Kershaw, Baz (eds.). *Research Methods in Theatre and Performance*. Edimburgo: Edinburgh University Press. Pp. 63-85.

6. Bibliografía

Kholeif, Omar (2014). "Preamble". A: Kholeif, Omar (ed.). *You Are Here. Art After the Internet*. Manchester/ Londres: Cornerhouse / Space. 2015. Pp. 10-13.

Krotz, Friedrich y Hasebrink, Uwe (2001). "Who are the new media users?". A: Livingstone, Sonia y Bovill, Moira (eds.). *Children and their Changing Media Environment. A European Comparative Study*. Nueva York: Erlbaum. Pp. 245-262.

Marchiori, Dario (2013). "Media Aesthetics". A: Noordegraaf, Julia; Saba, Cosetta; Le Maitre, Barbara y Hediger, Vinzenz (eds.). *Preserving and exhibiting media art: challenges and perspectives*. Amsterdam: University Press. Pp. 81-96.

Mitchell, W.J.T (2005). "No existen medios visuales". A: Brea, José Luis (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, vol.1. Madrid: Akal. Pp. 18-25.

Notley, Tanya; Lowenthal, Andrew y Gregory, Sam (2015). "Videos para el cambio social: herramientas para generar y medir el impacto social". A: Sierra, Francisco y Montero, David (eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Editorial Gedisa. Pp. 78-105.

Pastor, Jesús (1997). "Procedimientos de transferencia para el grabado". A: Pastor, Jesús y Alcalá, José Ramón. *Procedimientos de Transferencia en la Creación Artística*. Pontevedra: Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Pontevedra. Pp. 91-101.

Prins, Lieve (2016). "Horizontal Theatre". A: Escribano, Beatriz (coord.). *Procesos: El Artista y la Máquina. Reflexiones en torno al Media Art histórico*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Pp. 279-283.

Rampley, Matthew (2005). "La amenaza fantasma: ¿la cultura visual como fin de la historia del arte?". A: Brea, José Luis (ed.). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, vol.1. Madrid: Akal. Pp. 40-57.

Sheridan, Sonia Landy (1994). "Generative Systems: Ein Garten für Kunst, Wissenschaft und Technik". A: Urbons, Klaus. *Elektrografie. Analoge und digitale Bilder*. Colonia. DuMont. Pp. 15-29.

Steinberg, Leo (2002). "El plano pictórico horizontal". A: Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pp. 273-286.

Steinberg, Leo (1972). "Other Criteria". A: *Other criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Nueva York: Oxford University Press. Pp. 55-91 [Este ensayo está basado en una conferencia que presentó en el Museum of Modern Art de Nueva York en Marzo de 1968].

Troemel, Brad (2014). "Art After Social Media". A: Kholeif, Omar (ed.). *You Are Here. Art After the Internet*. Manchester/ Londres: Cornerhouse / Space. 2015. Pp. 36-43.

Välvirronen, Esa (2001). "From Mediation to Mediatisation: The New Politics of Communicating Science and Biotechnology". A: Kivikuru, Ullamaija y Savolainen, Tarja (eds.). *The Politics of Public Issues*. Helsinki: Department of Communication, University of Helsinki.

Wahl, Chris (2013). "Between Art History and Media History: A Brief Introduction to Media Art". A: Noordegraaf, Julia; Saba, Cosetta G.; Le Maître, Barbara y Hediger, Vinzenz (eds.). *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*. Amsterdam: University Press. Pp. 25-58.

Weichardt, Jürgen (1989). "Historia y Presente de la Serigrafía". A: Hainke, Wolfgang (1979). *Serigrafía. Técnica. Práctica. Historia*. Buenos Aires: Ediciones La Isla. 1989. Pp. 314-345.

Artículos

- “A Ricoh Quarterly Publication”. (1995). *RICOH FAMILY*, (34). s/n.
- Albrecht/d (1989). [Artículo sin título]. *APEX*, 6. s/n.
- Alcalá, José Ramón (2015). “El artista y la máquina automática. Un nuevo enfoque para su análisis historiográfico”. *ASRI - Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, 9. s/n.
- Alcalá, José Ramón (2000). “Ciencia, filosofía, pensamiento abstracto y sensorialidad individual”. *Contrastes*, 10. Monográfico: «Democratización de las Nuevas Tecnologías». Valencia. Pp. 56-63.
- Alcalá, José Ramón (1990). “*Electrografía en España*”. *Kunforum*. n.d.
- Alcalá, José Ramón y Níguez, Fernando (1985). “Copy-art”. *TGF*, 3. Pp. 5-8.
- Barbadillo, Manuel (1996). “Del gráfico de ordenador al arte de ordenador. La aportación española”. *Boletín de Arte*, 17. Pp. 433-440.
- Bauman, Zygmunt (1996). “Teorías sociológicas sobre la posmodernidad”. *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, II (5). Pp. 81-102.
- Berenguer, Xavier (2003). “Arte y tecnología: una frontera que se desmorona”. *Artnodes, Revista de ciencia, arte y tecnología*, (2). P. 6.
- Branzaglia, Carlo (1988). “La copia e l’elettronica”. *Linea Grafica*, 2. Pp. 44-46.
- Branzaglia, Carlo (1987). “La copia come ricerca”. *Linea Grafica*, 5. Pp. 42-49.
- Bredenkamp, Horst (2003). “A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft”. *Critical Inquiry* 29, 3. P. 418.
- Brunet-Weinmann, Monique (1985). “Georg Mühleck: le degré zéro de la peinture”. *Vie des Arts*, 29 (118). P. 71.
- Cejar (1983). “The Great Tape Measure”. *High Performance*, 6 (22). P. 34.
- Cilleruelo, Lourdes y Crego, Juan (2003). “*Algunas cuestiones sobre arte y tecnología*”. *Vector [e-zine]* [online]. Disponible en: http://www.virose.pt/vector/b_03/lourdes.html [Última consulta: 06/10/2016].
- Colle, Raymond (1998). “El contenido de los mensajes icónicos”. *Revista Latina de Comunicación Social La Laguna*. Pp. 2-75.
- “Color Laser Copier” (1995). *DIGICOLOR Canon*. Pp. 4-7.
- Crimp, Douglas (1980). “On the Museum’s Ruins”. *October*, 13. Pp. 41-57.
- Del Portillo, A. y Caballero, A. (2014). “Redefiniendo el videoarte: orígenes, límites y trayectorias de una hibridación en el panorama de la creación audiovisual española contemporánea”. *Icono 14*, (12). Pp. 86-112. doi: 10.7195/ri14.v12i2.707
- Díaz, Santiago (2014). “Arte y Pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética más allá de la interpretación”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 13. s/n.
- Dunn, Lloyd (1994). “Report from the Festival of Plagiarism”. *New Observations*, 101. Pp. 28-31.

6. Bibliografía

- Escobar, Ignacio (2002). "Dibutades o el arte de dibujar". *Arte, Individuo y sociedad*, 12. Pp. 241-271.
- Filliou, Robert (1973). "Research on the Eternal Network." *File*. s/n.
- Foucault, Michel (1969). "Qu'est-ce qu'un auteur ?". *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, año 63, no 3, julio-septiembre 1969. Pp. 73-104. [online] Disponible en: <http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html> [Última consulta: 05/11/2016]
- Gubern, Román (2001). "Del rostro al retrato". *Anàlisis*, 27. Pp. 37-42.
- Haseman, Brad (2006). "A Manifesto for Performative Research." *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, 118. Pp. 98-106.
- Held Jr., John (1997). "Tres Ensayos Sobre Arte Correo. De Moticos al Arte Correo: Cinco Décadas de Red Postal." *P.O.BOX*, 28. Pp. 1-9.
- Held Jr., John (n.d.). "De DADA a DIY-Breve historia de la cultura alternativa". *Factsheet5*, 63. Pp. 10-12.
- Hepp, Andreas (2012). "Mediatization and the 'molding force' of the media". *Communications*, 37 (1). Pp. 1-28.
- Hjarvard, Stig (2008). "The Mediatization of Society. A Theory of the Media as Agents of Social and Cultural Change". *Nordicom Review*, 29 (2). Pp. 105-134.
- Jansson, André (2002). "The Mediatization of Consumption: Towards an analytical framework of image culture". *Journal of Consumer Culture*, 2 (1). Pp. 5-31.
- Krieger, Peter (2002). "Revolución y colonialismo en las artes visuales, el paradigma de la documentación". *Revista Universidad de México*, 617. Pp. 88-92.
- Law, Edward J. (2006). "Use of the Anastatic Printing Process in Ireland". *The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland*, 136. Pp. 30-38.
- "Le xerografie originali di Munari" (1968). *Domus*, 459. s/n.
- Liss, David (1995). "Photocopy Art – Who were the Pioneers?" *ARTFOCUS* 56, 4 (2). s/n.
- López, Aramis E. (2013). "El Centro de Cálculo de la universidad de Madrid. Creatividad y tecnología en la universidad española de los años sesenta." *Artnodes*, 13. Pp. 26-33.
- Lovejoy, Margot (1990). "Art, Technology, and Postmodernism: Paradigms, Parallels, and Paradoxes". *Art Journal*, 49 (3). Pp. 257-265.
- Mercader, Antoni. "Media Art: An introduction to GAMA". *Gateway to Archives of New Media art* [online] Disponible en: http://www.gama-gateway.eu/uploads/media/Introduction_Media_Art_Mercader.pdf [Última consulta: 29/08/2016].
- Minerba, Antonio (1990). "Trasformazione del Segno". *Doc Ufficio*, 1-2. Pp. 60-63.
- Minerba, Antonio (1989a). "Proposte d'Autore". *Doc Ufficio*, 7. Pp. 52-60.
- Minerba, Antonio (1989b). "L'immagine stratificata". *Doc Ufficio*, 6. Pp. 54-60.
- Minerba, Antonio (1989c). "Linguaggi Contemporanei". *Doc Ufficio*, 4. Pp. 22-27.

- Nicholson, Kitty (1989). "Photocopier Hazards and a Conservation Case Study". *The American Institute for Conservation*, 8. s/n.
- Noll, Michael (1967). "The digital computer as a creative tool". *IEES Spectrum*, 4(10). Pp. 89-95.
- Patín, Clemente (n.d.). "El arte postal, una entrevista con Clemente Padín". *Sublevarte* [online]. Disponible en: <http://www.merzmail.net/entrevistacp.htm> [Última consulta: 04/09/2016].
- Patiño, Antón (n.d.). "El principio de instantaneidad. Arte y sociedad mediática". *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 36. P. 58.
- Penelas, Seve (2008). "Pero...¿es esto arte?". *EXIT Express*. #33. Pp. 17-18.
- "Piermario Ciani". (1982). *Reflex*. Pp. 66-71.
- Prada, Juan Martín (2009). "Sampling-Collage". *Revista EXIT*. Pp. 120-143.
- Rigal, Christian (1992). "Dignità estetica alla copy-art". *Copia*, 39. Pp. 51- 55.
- Rigal, Christian (1985a). "Electroradiography". *TGF*, 3. P. 4
- Rigal, Christian (1980). "L'électrographie". *BON à TIRER*, 24. Pp. 16-21.
- Rojas, Rosa Maribel (2013). "Breve historia de la técnica del grabado". *MAGOTZ. Boletín Científico de Artes del IA. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. 1 (2). s/n.
- Ryan, Paul (1971). "Cybernetic guerrilla warfare". *Radical Software*, 3. Pp. 1-2.
- Schulz, Winfried (2004). "Reconstructing Mediatization as an Analytical Concept". *European Journal of Communication*. Pp. 87-101.
- Shanken, Edward A. (2014): "In Forming Software: Systems, Structuralism, Demythification". *Icono 14* (12). Pp. 9-28. doi: 10.7195/ri14.v12i2.726
- Sheridan, Sonia Landy (2006). "Generative Systems at the School of the Art Institute of Chicago, 1970-1980". *Visual Resources: An International Journal of Documentation*, 44 (22). s/n.
- Sheridan, Sonia Landy (1983). "Generative systems versus Copy Art: A clarification of terms and ideas". *Leonardo*, 16 (2). Pp. 103-108.
- Sheridan, Sonia Landy (1975). "Statement". *Untitled*, 9. Pp. 25-28.
- Steiner, Mara (2010). "Arte, reproducción y paradigmas estéticos". *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 16. Pp. 72-74.
- Steyerl, Hito (2009). "In defense of the poor image". *Journal*, 10. *e-flux* [online]. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> [Última consulta: 06/10/2016]
- Torchia, Richard (2014). "Pati Hill (1921-2014)". *Artforum* [online]. Disponible en: <https://www.artforum.com/passages/id=49570> [Última consulta: 03/08/2016].
- Turvey, Lisa (2008). "Wolfgang Tillmans". *Artforum*. P. 278.
- Vaindoit, Adrien (2016). "30 anni senza STEFANO TAMBURINI-Intervista a Michele Mordente". *The Comedy Bay* [online]. Disponible en: <http://www.comedybay.it/stefano-tamburini-intervista-michele-mordente/> [Última consulta: 02/08/2016].

6. Bibliografía

- Valtorta, Roberta (1984). "Postmachina. Centro Mascarella arte Ricerca". *Flash Art*, 120. s/n.
- Walker, John. A. (2006). "Copy this! A Historical Perspective On the Use of the Photocopier in Art". *Plagiarism. Cross-Disciplinary Studies in Plagiarism, Fabrication, and Falsification*. Pp. 22-24.
- Weibel, Peter (2001). "El mundo como interfaz". *Elementos: ciencia y cultura*, 40 (7). Pp. 22-33.
- Wolf, M. y McQuitty, S. (2011). "Understanding the Do-It-Yourself Consumer: DIY Motivation and Outcomes". *Academy of Marketing Science Review*, 1 (3-4). Pp. 154-170.
- Xeros Art (1994). [Artículo sin título sobre Copy Art]. *Epipháneia*, 0. Pp. 56-57.

Catálogos

- AA.VV. (2010). *Matricak 2010 / Matrices 2010. International Electrographic Art Exhibitions of Small forms*. Budapest: Blénesi Éva.
- AA.VV. (1998). *Ars & Machina. Electrografía artística en la colección del MIDE*. Santander: Fundación Marcelino Botín (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Fundación Marcelino, 22/09 – 1/11/1998).
- AA.VV. (1996). *Periferia de lo humano /Human periphery*. Valencia: Universidad politécnica de Valencia y Centro Walon de Arte Contemporáneo La Châtaigneralle, Lieja-Bélgica (catálogo de la exposición itinerante celebrada en Lieja, enero-febrero 1996; Valencia, marzo-abril 1996, y Cuenca, mayo-junio 1996).
- AA.VV. (1994). *La Disparition de l'Alphabet*. París: Paul Bianchini & Galerie Toner (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Galerie Toner de París, 12/01 – 15/03/1994).
- AA.VV. (1993a). *Copy art: Trocken Schreiben, It's a copy world*. Kaiserslautern: Pfalzgalerie Kaiserslautern (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Pfalzgalerie de Kaiserslautern, 9/08 - 10/10/1993).
- AA.VV. (1993a). *Le dernier souper*. París: Paul Bianchini & Galerie Toner (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Galerie Toner de París, 13/10 - 25/11/1993).
- AA.VV. (1993b). *Des grands Meubles*. París: Paul Bianchini & Galerie Toner (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Galerie Toner de París).
- AA.VV. (1992). *Variaciones en Gris*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología de Telefónica (catálogo de la exposición colectiva realizada en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural de La Villa de Madrid, 11/05 - 07/07/1992).
- AA.VV. (1991). *Electrografías, la colección del MIDE*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- AA.VV. (1990). *Electrografía contemporánea en España*. Las Palmas: Casa de la Cultura de Teror (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Casa de Cultura de Teror, Gran Canaria, 11/10 - 31/10/1990).
- AA.VV. (1988). *2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Vol. 1. s/n. (Catálogo de la Bienal celebrada del 19 de octubre al 19 de noviembre de 1988 con textos de los principales teóricos y artistas).

AA.VV. (1986). *Procesos; cultura y nuevas tecnologías*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía (catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía, 26/05 – 20/06/1986).

AA.VV. (1985a). *PostMachina-2. Copy Art Fotografia Video Suono*. Bolonia: Il Navile Circolo Artistico.

AA.VV. (1985b). *Xerographica*. Udine: Campanotto Editore (catálogo de la exposición colectiva).

AA.VV. (1984a). *Copy-Art. Électrographie-Électroradiographie-Télécopie*. Dijon: E.N.B.A. / MEDIA NOVA (catálogo de la exposición celebrada en la E.N.B.A. y Media Nova, Dijon, enero de 1984) el mismo nombre).

AA.VV. (1984b). *Elettrographics*. Pavía: Edinform (catálogo de la exposición colectiva).

AA.VV. (1984c). *PostMachina*. Bolonia: Centro Mascarella Arte-Ricerca (catálogo de la exposición colectiva).

AA.VV. (1981). *ARS + MACHINA I. Infographismes Photographismes Reprographismes. La création artistique et les nouvelles technologies*. Rennes: Maison de la Culture de Rennes (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Maison de la Culture de Rennes, 3/11 - 31/12/1981).

AA.VV. (1970). *Software. Information Technology: its new meaning for art*. Nueva York: The Jewish Museum (catálogo de la exposición colectiva celebrada en The Jewish Museum, Nueva York, 16/09 - 08/11/1970)

Abdenour, Amal (1981). [Sin título]. Rouen: Galerie W.D. Cordier.

Abdenour, Amal (1978). [Sin título]. París: Galerie Monte Carlo Soft Art.

Alcalacanales (1988). *Electrografías/Elektrografien*. Valencia / Mülheim an der Ruhr: Universitat de València y Museum für Fotokopie (catálogo de la exposición celebrada en la Universitat de Valencia en junio de 1988 y en el Museum für Fotokopie entre agosto-diciembre de 1988).

Arranz, Romà (coord.) (1989). *Generació Electrogràfica*. Barcelona: Centre d'Iniciatives i d'Experimentació per a Joves. Fundació Caixa de Pensions (catálogo de la exposición colectiva celebrada en el Centre d'Iniciatives d'Experimentació per a Joves, Barcelona, 16/10 – 30/11/1989).

Art Ware. Kunst und Elektronik. (1989). Hanover: Hannover Messe CeBIT.

Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello y Denti, Giuseppe (1995). *Xeros Art. L'Originalità Della Copia*. Salerno: Galleria Fovea.

Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello y Denti, Giuseppe (1992). *Artmedia IV. L'Originalità Della Copia*. Salerno: Galleria Fovea. s/n

Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello y Denti, Giuseppe (1988). *Xeros Art*. Bolonia: Galleria del Caminetto.

Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello y Denti, Giuseppe (n.d.). *Le madonne di Senigallia. Visioni multimediali*. Senigallia: Museo d'Arte Moderna, dell'Informazione e della Fotografia.

6. Bibliografía

Brunet-Weinmann, Monique (1993). *La Copigraphie et ses connexions*. Canadá: Ville de Hull, Galerie Montcalm et CRITIQ, S.C.C. (Catálogo de la exposición itinerante “*Interconnexions copigraphiques*” que formó parte de Montage’93 y se celebró en Galerie du Visual Studies Workshop, Rochester, 11/07 - 7/08/1993; Galerie Montcalm, Ville de Hull, 4/11/1993 - 16/01/1994; y en Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Montréal, 31/01 - 27/02/1994).

Brunet-Weinmann, Monique y Mühleck, Georg (1987). *Medium Photocopy: Canadian and German Copygraphy*. Stuttgart: Transatlantic Press (catálogo de la exposición itinerante que fue expuesta en el Gelsenkirchen Rolf Glasmeter Studio, 3/01 - 28/01/1986; en el Museum für Fotokopie de Mülheim, 5/01 - 28/01/1986; en la Pforzheim Brötzingen Art Gallery, 31/01 - 28/02/1986, y en la Stuttgart Künstlerhaus, 11/03 - 26/03/1986).

“Bruno Munari” (1966). Nueva York: Howard Wise Gallery (catálogo de la exposición realizada en dicha galería entre el 20/09 – 8/10/1996).

Bugatti, Emanuele (1988). *Electroworks. La raccolta Internazionale di Copy Art presente nel museo di Senigallia*. Senigallia: Museo dell’Informazione (catálogo de la exposición con el mismo nombre).

Casalis, Laura (ed.) (1979). *80’s: Xerochromes by Gianni Castagnoli*. Milán: Franco Maria Ricci and Ge.Co.Fin. SpA.

Catálogo Estampa 09. (2009). *17 Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo*. Madrid: Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid (28/10 - 1/11/2009).

Catálogo de la exposición *Rangel* (1992). Requena: Ayuntamiento de Requena (celebrada en la Sala Antiguo Mercado, Requena, 7/11 – 29/11/1992).

Chakour, Fouzia (1995). *Les Aventures de Fabrice L.* París: Paul Bianchini & Galerie Toner (catálogo de la exposición celebrada en la Galerie Toner, París).

Charbonneau, Jacques (coord.) (1981). *L’ère du Copie-Art*. Montreal: Ed. Motivation V.

Ciani, Piermario (1988). *Piermario Ciani, Xerografie Originali*. Cordenons: Centro Culturale A. Moro (catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural A. Moro, Cordenons, 29/11 – 31/12/1988).

Colectivo de Acción Estética “industrias MIKUERPPO”. (1996). *Muestra internacional de arte por fotocopia*. Madrid: Colectivo “Industrias MiKuerpo” (catálogo de la exposición celebrada en la Sala de teatro alternativo “La Asociación”, Madrid, 1996)

Cotton, Michelle (ed.) (2013). *Xerography*. Colchester: Firstsite (publicado en ocasión de la exposición con el mismo nombre).

Denti, Giuseppe (1990). *Copy Art*. Milán: Eliorapid.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: MNRS (catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS, Madrid, 26/22/2010 – 28/03/2011).

Durand, James (1992). *Bubble Art*. París: Canon Center.

Equipo Límite (1998). *Equipo Límite. Happy B-day. 10 años atadas*. Valencia: Ediciones Cimal Arte Internacional (catálogo de la exposición realizada en el Museo de la Ciudad, Valencia, 22/07 - 31/08/1998).

Fernández-Cid, Miguel (com.) (2014). *Jesús Pastor*. Bilbao: Sala Rekalde (catálogo de la exposición celebrada en la Sala Rekalde, 7/02-4/05/2014).

- Hamilton, Richard (2006). *Painting by Numbers*. Londres: Alan Cristea Gallery.
- Hockney, David (1990). *FAX Dibujos*. México: Centro Cultural / Arte Contemporáneo, A.C.
- Hockney, David (1987). *Home Made Prints*. Tokio: Nishimura Gallery.
- Huemer, Peter (1994). *In Between. Experiences in the Use of a new Medium*. Linz: OÖ Landes Galerie.
- Hultén, K. G. Pontus (1968). *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Nueva York. Museum of Modern Art (catálogo de la exposición celebrada en el Museum of Modern Art de Nueva York, 27/11 – 9/02/1969).
- Jackson, Sarah (1986). *International Copier Art Bookworks Exhibition '86: Books Build Bridges*. Halifax: Tech Press.
- Manzano, Alain (1996). *Corazones entre tinieblas*. Valencia: Sala de Exposiciones de Ibercaja. Valencia.
- McCray, Marilyn (1979). *Electroworks*. Rochester: International Museum of Photography at George Eastman House.
- Munari, Bruno (ed.) (1972). *Arte e Xerografía*. Milán: Rank Xeros S.p.A. (Catálogo de la exposición-edición con el mismo nombre publicada en junio de 1972).
- Noguera, Pere (1975). *La Fotocòpia com a Obra-Document*. Barcelona: Sala Vinçon (catálogo de la exposición celebrada en la Sala Vinçon, Barcelona, 2/10 – 25/10/1975).
- Olbrich, Jürgen O. (1997). *Hands on news*. Staufenberg: Emil Dittmann Presse-Grosso GmbH & Co. KG.
- Olbrich, Jürgen O. (ed.) (1992). *Copy Connection: A Transcontinental Cooperation*. ART Nürnberg 7. Nürnberg: Schuster & Walther.
- Olbrich, Jürgen O. (ed.) (1991). *Copy Europe*. ART Nürnberg 6. Felsberg: Karl Strube Druckerei.
- Olbrich, Jürgen O. (ed.) (1990). *Copy Europe*. ART Nürnberg 5. Felsberg: Karl Strube Druckerei.
- Olbrich, Jürgen O. (1986). *Aktionen – Installationen – Copy-Art – Mail-Art*. Siegen: Universität-Gesamthochschule Siegen.
- Olbrich, Jürgen O. y Schwarze, Dirk (1994). *Jürgen O. Olbrich*. Wolnzach: WA-Galerie, Schloßhof 2.
- Pastor, Jesús (2013). *Sobre la identidad del grabado*. Santiago de Compostela. Fundación Gonzalo Torrente Ballester [catálogo de la exposición celebrada Fundación Gonzalo Torrente Ballester, octubre 2013. Este texto pertenece a la ponencia impartida por Jesús Pastor el 20 de octubre de 2011, en el I Foro de Arte Múltiple, celebrado en el Pabellón 08 de la Feria de Madrid IFEMA. Una primera versión se recogió en el Libro de Actas del I Foto de Arte Múltiple publicado en 2012]. s/n.
- Pastor, Jesús (2008). *Reflejos*. Santiago de Compostela: C5COLECCIÓN.
- Pastor, Jesús (2007). *3 notas a pie de página*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

6. Bibliografía

- Pastor, Jesús (1988). *El Copy-Art aplicado al grabado*. Bilbao: Caja de Ahorros Vizcaína (catálogo de la exposición realizada en la Sala de Exposiciones Gran Vía, Bilbao, en 1988).
- Pellini, Pietro y Berbesz, Yola (1991). *Copy Art Fax Aktion*. Hannover: CeBIT'91.
- Pierre Fablet (1994). *Le Grimoire*. París: Canon Center.
- Popper, Frank (1983). *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XX^e siècle*. París: Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10/12/1983 - 5/02/1984).
- Sheridan, Sonia L. (2009). *Art's Passionate Pilgrim*. EE.UU.: Hood of Art.
- Tilson, Jake (1998). *Investigations in cities 1977-1997*. Cuenca: Edición de la Consejería de Cultura. Diputación Provincial de Cuenca (catálogo de la exposición celebrada en el Museo Internacional de Electrografía de Cuenca, 21/11/1997 – 6/01/1998).
- Tortosa, Rubén (2011). *TRAS (la espera)*. Valencia: Museo de la Ciudad de Valencia.
- Williams, Emmett (1981). *Schemes & Variations*. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer.
- Xeros Art (1992). *Fotocopia d'autore*. Milán: RICOH

Capítulos de catálogos

- Abdenour, Amal (1984). "Part one, Part two". A: Gette, Paul-Armand y Högestätt, Eje (1984). *New Media 2*. Malmö: Malmö Konsthall. s/n.
- Aguiló i Victory, Magdalena (coord.) (1986). "Presentació". *Copy Art*. Palma de Mallorca: Palau Solleric. s/n.
- Aigner, Carl (2002). "A Thousand Pictures and One In the Copigraphic Universe of Peter Huemer". A: AA.VV. (2002). *Image in Motion: arbeiten mit dem medium Fotokopie = Photocopy medium : works 1987-2002*. Klagenfurt: Ritter Verlag. s/n.
- Alcalá, José Ramón (2007). "Texto Comisario". A: AA.VV. *Arte Multimedia en el MIDE [1994-2006]*. Barcelona: Fundació La Caixa. Mediateca CaixaForum.
- Alcalá, José Ramón (1998). "Ars Et Machina. Electrografía artística en la colección MIDE. Grafías eléctricas en el arte de la segunda mitad del siglo XX". A: AA.VV. *Ars & Machina. Electrografía artística en la colección del MIDE*. Santander: Fundación Marcelino Botín (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Fundación Marcelino, 22/09 – 1/11/1998). Pp. 11-16.
- Alcalá, José Ramón (1996). "Ariane Thézé". A: Landa, Kepa (com.). *Ariane Thézé*. Cuenca: Editorial Gráficas Izquierdo. Pp. 6-8.
- Alcalá, José Ramón (1993). "El viaje inmaterial". A: AA.VV. *I Muestra Internacional Fax Art*. Cuenca: Colecciones del MIDECIANT.
- Alcalá, José Ramón (1992). "Grafías electrónicas –y otras máquinas de pintar- para once variaciones sobre Gris". A: AA.VV. *Variaciones en Gris*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología de Telefónica (catálogo de la exposición colectiva realizada en la Sala de Exposiciones del Centro Cultural de La Villa de Madrid, 11/05 - 07/07/1992). Pp. 53-72.

Alcalá, José Ramón y Landa, Kepa (1996). "Prólogo". A: Landa, Kepa (com.). *Ariane Thézé*. Cuenca: Editorial Gráficas Izquierdo. Pp. 4-5.

Alcalá, José Ramón y Níguez, Fernando (1990). "El devenir de la electrografía." AA.VV. *Electrografía contemporánea en España*. Las Palmas: Casa de la Cultura de Teror (catálogo de la exposición colectiva celebrada en la Casa de Cultura de Teror, Gran Canaria, 11/10 - 31/10/1990). s/n.

Alcalacanales (1988). "Metáforas Electrográficas" A: Alcalacanales. *Electrografías/ Elektrografien*. Valencia / Mülheim an der Ruhr: Universitat de València y Mülheim für Fotokopie (catálogo de la exposición celebrada en la Universitat de Valencia en junio de 1988 y en el Museum für Fotokopie entre agosto-diciembre de 1988). Pp. 17-31.

Alcalacanales; Polo, Santiago e Yturralde (1987). Catálogo de la exposición "Arte Naturaleza Arte Ciencia Arte tecnología". Valencia: Delegación Municipal de Cultura, Oficina Municipal de Publicaciones. s/n.

Barbieri, Daniele (1987). "Al di là del concettuale, dalla tecnica in poi". Presentación de la exposición *Digital Copy Image*, de Fabio Belletti e Pierluigi Vannozzi. Modena: Circolo Culturale News. 4

Baroni, Vittore (1985). "Mohammed. Elogio per un vampiro". A: AA.VV. (1985b). *Xerographica*. Udine: Campanotto Editore. Pp. 2.

Baroni, Vittore (1985). "Verso il cuore della macchina. Copy Art oggi". A: AA.VV. (1985b). *Xerographica*. Udine: Campanotto Editore. Pp. 3-4.

Blas Benito, Javier (2009). "Pensar problemáticamente. Teoría de la imagen en Jesús Pastor". A: Catálogo Estampa 09. (2009). *17 FERIA INTERNACIONAL DE ARTE MÚLTIPLE CONTEMPORÁNEO*. Madrid: Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid (28/10 - 1/11/2009). Pp. 18-27.

Blaskovic, Nikola (ed.) (2013). *Archives loaded*. Bremen: Weserburg, Studienzentrum für Künstlerpublikationen.

Bleus, Guy (1991). "Mail Art project. 20 x Communication". A: Catálogo: 1...2...3 Dimensionen /Dimensions. Mail Art Projekt. Art Network. MEDIA 3. Nuremberg. Pp. 20-23.

Boissier, Jean-Louis (1985). "Image and electricity". A: Popper, Frank. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XX^e siècle*. París: Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10/12/1983 - 5/02/1984). Pp. 230-243.

Boissier, Jean-Louis (1983). "Electrophotography. Electra-Graphie". A: Popper, Frank. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XX^e siècle*. París: Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10/12/1983 - 5/02/1984). Pp. 346-351.

Boissonnet, Philippe (1992). "Artistes en résidence: un circuit ouvert" A: Charbonneau, Jacques y Boissonnet, Philippe. *Copies non conformes. Artistes en residence 1987-1991*. Montréal: Le Centre Copie-Art inc. Pp. 19-23.

Brodrecht, Gabriele (1985). "Prologue/Epilogue". A: AA.VV. (1986). *Global-Art-Fusion*. Bern: Art-Fusion-Edition. s/n.

Bucchieri, Marco (1984). "Gli Acchiappaspettri". A: Postmachina (1985). *Postmachina-2. Copy Art Fotografia Video Suono*. Bolonia: Il Navile Circolo Artistico. s/n.

6. Bibliografía

- Burnham, Jack (1970). "Notes on art and information processing". A: AA.VV. *Software. Information Technology: its new meaning for art*. Nueva York: The Jewish Museum. Pp. 10-14.
- Campitelli, Maria (1985). "Xerographica" A: AA.VV. (1985b). *Xerographica*. Udine: Campanotto Editore. Pp. 13-15.
- Charbonnier, Georges (1981). "Le nouveau monologue du peintre". A: AA.VV. (1981). *ARS + MACHINA I. Infographismes Photographismes Reprographismes. La création artistique et les nouvelles technologies*. Rennes: Maison de la Culture de Rennes.
- Contensou, Bernadette (1983). "Forward". A: Popper, Frank. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XX^e siècle*. París: Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10/12/1983 - 5/02/1984). Pp. 12-13.
- Couchot, Edmond (1985). "Image and electricity". A: Popper, Frank. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XX^e siècle*. París: Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10/12/1983 - 5/02/1984). Pp. 230-243.
- D'Amore, Bruno (1984). "Il linguaggio del linguaggio dell'immagine". A: AA.VV. (1984c). *PostMachina*. Bolonia: Centro Mascarella Arte-Ricerca (catálogo de la exposición colectiva). s/n.
- De La Calle, Román (1996). [Texto sin título]. A: Manzano, Alain. *Corazones entre tinieblas*. Valencia: Sala de Exposiciones de Ibercaja. Valencia. s/n.
- De La Calle, Román (1988). "Copy Art. Pre-Texto para una exposición". A: Alcalacanales. *Electrografías/Elektrografien*. Valencia / Mülheim an der Ruhr: Universitat de València y Museum für Fotokopie (catálogo de la exposición celebrada en la Universitat de Valencia en junio de 1988 y en el Museum für Fotokopie entre agosto-diciembre de 1988). Pp. 11-16.
- Eco, Umberto (1979). "La copia come arte". A: Casalis, Laura (ed.) (1979). *80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli*. Milán: Franco Maria Ricci and Ge.Co.Fin. SpA. s/n.
- Gentili, Carlo (1984). "Gli Acchiappaspettri". A: AA.VV. (1985a). *Postmachina-2*. Bolonia: Il Navile Circolo Artistico. s/n (Catálogo de la exposición con el mismo nombre celebrada el 9/11/1984-8/3/1985). s/n.
- Godoy, Manuel (1992). [Texto sin título]. A: Catálogo de la exposición *Rangel* (1992). Requena: Ayuntamiento de Requena (celebrada en la Sala Antiguo Mercado, Requena, 7/11 - 29/11/1992). s/n.
- González, Marisa (1992). "Network Generative Systems Spain". A: AA.VV. (1993). *I Muestra Internacional Fax Art*. Cuenca: Colecciones del MIDECIANT. s/n.
- Guerrero, Mauricio (1993). "Artefax: un reporte (Arte de correspondencia)". A: AA.VV. *Encuentro otras gráficas*. México: Academia de San Carlos. Pp. 101-115.
- Guzman, Antonio J. (1981). "Préface". A: AA.VV. *ARS + MACHINA I. Infographismes Photographismes Reprographismes. La création artistique et les nouvelles technologies*. Rennes: Maison de la Culture de Rennes (catálogo con motivo de la exposición del mismo nombre celebrada del 03/11/1981 al 31/12/1081)

- Högestätt, Eje (1984) [Sin título]. A: Gette, Paul-Armand y Högestätt, Eje. *New Media 2*. Malmö: Malmö Konsthall. s/n.
- Ishi-Kawa, Layla (1992). [Texto sin título]. A: AA.VV. *Variaciones en Gris*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología. Telefónica de España, S.A. Pp. 13-17.
- Jarauta, Francisco (1992). "Juan Gris: La deconstrucción de la presencia" A: AA.VV. *Variaciones en Gris*. Madrid. Fundación Arte y Tecnología. Telefónica de España, S.A. Pp. 19-24.
- Kadar, Joseph (1992). "Electro-Image Art". A: Groupe A-Z (1992). *Elektrografikák*. Győr: Xántus János Múzeum. s/n.
- Marra, Claudio (1990). [Texto sobre Vannozzi]. A: Vannozzi, Pierluigi. *Ripetizioni & Differenze*. Bolonia: Spazio Cultura Navile. s/n.
- Martín, Alberto (2008). "Desplazamientos / Equivalencias". A: Pastor, Jesús. *Reflejos*. Santiago de Compostela: C5COLECCIÓN. Pp. 4-7.
- Nieslony, Boris (1987). "Reproductions-Replicas-Copies". A: Mühleck, Georg. *Reflectors*. Stuttgart: Transatlantic Press. s/n.
- Ouaknin, Marc-Alain (2015). "Pour une métaphysique de la chaussure". A: Gray, Martin (dir.). *Alain Kleinmann*. Bruselas: Galerie Des Tuilliers. Pp. 17-23.
- Popper, Frank (1981). "Art et Machinerie". A: AA.VV. *Infographismes Photographismes Reprographismes. La création artistique et les nouvelles technologies*. Rennes: Maison de la Culture de Rennes.
- Prampolini, Enrico (1927). "The aesthetic of the machine and mechanical introspection in art". A: AA.VV. *Machine Age*. Nueva York: 119 West 57th Street. Pp. 9-10.
- Raap, Jürgen (1991). "New aesthetics". A: Pellini, Pietro y Berbesz, Yola. *Copy Art Fax Aktion*. Hannover: CeBIT'91. s/n.
- Ribes, Diego (1987). "Arte-Ciencia". A: Alcalacanales; Polo, Santiago y Yturralde. Catálogo de la exposición "Arte - Naturaleza - Ciencia". Valencia: Espacio de Arte Contemporáneo. Delegación Municipal de Cultura, Oficina Municipal de Publicaciones. s/n.
- Ricci, Franco María (1979). "Al lettore". A: Casalis, Laura (ed.). *80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli*. Milán: Franco Maria Ricci and Ge.Co.Fin. SpA. s/n.
- Rigal, Christian (1988). "La Bienal de electrografía". A: AA.VV. *2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Vol.1. s/n. (Catálogo de la Bienal celebrada en octubre de 1988). s/n.
- Rigal, Christian (1988). "Haciendo Balance. Taking Stock". A: AA.VV. *2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Vol.1. s/n. (Catálogo de la Bienal celebrada en octubre de 1988). s/n.
- Rigal, Christian (1985b). "L'elettrografia." A: AA.VV. (1985b). *Xerographica*. Udine: Campanotto Editore. P. 7-10.
- Rigaud, Jacques (1985). "L'art et l'industrie. De nouvelles relations. Art and Industry: a new relationship." A: Popper, Frank. *Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XX^e siècle*. París: Les Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (catálogo de la exposición celebrada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10/12/1983 - 5/02/1984). Pp. 116-123.

6. Bibliografía

Sánchez, Miguel (2011). “Les dessins automatiques”. A: Tortosa, Rubén. *TRAS (la espera)*. Valencia: Museo de la Ciudad de Valencia.

Sheridan, Sonia Landy (1974). [Sin título]. A: Sikkema, Brent. *The Inner Landscape and the Machine: A Visual Studies Workshop Traveling Exhibition of the Work of Sonia Landy Sheridan*. Rochester: Visual Studies Workshop. s/n.

Sigal, Laurence (2011). “La fabrique des souvenirs”. A: Marciano, Mickaël. *Alain Kleinmann*. París: Espace d’art du Marais. s/n.

Sturani, Enrico (1987). “Rispondere a toner”. A: Ciani, Piermario. *Rispondere a toner. Mostra di cartoline xerografiche*. Bertolo: Stampa Alternativa. s/n.

Tormo, Enric (1988). “Electrografía, Universidad y Tecnología. University Technology and Electrography”. A: AA.VV. *2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Vol.1. s/n. (Catálogo de la Bienal celebrada en octubre de 1988). s/n.

Tortosa, Rubén (1992). “El pasado instante”. A: AA.VV. *Variaciones en Gris*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología de Telefónica. Pp. 75-78.

Urbons, Klaus (1988). “Sobre fotocopia y arte”. A: Alcalacanales. *Electrografías/Elektrografien*. Valencia / Mülheim an der Ruhr: Universitat de València y Museum für Fotokopie (catálogo de la exposición celebrada en la Universitat de Valencia en junio de 1988 y en el Museum für Fotokopie entre agosto-diciembre de 1988). Pp. 7-9.

Vannozzi, Pierluigi (1985). “Scenografie mentali.” A: AA.VV. (1985b). *Xerographica*. Udine: Campanotto Editore. P. 11.

Tesis Doctorales y Tesinas de Licenciatura

Alcalá, José Ramón (1989). El procedimiento electrofotográfico digital: una alternativa a los procedimientos mecánicos tradicionales de generación, reproducción y estampación de imágenes con fines artísticos. Tesis Doctoral sin publicar. Director: Juan Ángel Blasco Carrascosa. Valencia: Departamento Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

Alcalá, José Ramón (1985). El “Copy Art” o Arte de la Copia; la Copiadora como Instrumento para la Producción de Imágenes Plásticas Contemporáneas. Tesina de Licenciatura. Director: Facundo Tomás Ferré. Valencia: Facultad de Bellas Artes de Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.

Di Lorenzo, Raffaella (2004). Arte da lontano. Dalla Mail Art ai telefoni cellulari. Tesina de Licenciatura. Directora: Antonella Sbrilli. Roma: Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Roma “La Sapienza”.

González, Margarita M^a (2010). Nuevos procesos de transferencia mediante tóner y su aplicación al grabado calcográfico. Tesis Doctoral sin publicar. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Bellas Artes.

González, Raúl (2008). La animación de tóner, procesos y principios. Tesis Doctoral sin publicar. Director: José Ramón Alcalá. Valencia: Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia.

Moliner, David (2012). Arte y Tecnología en Japón. Videoarte, Media Art y nuevos formatos para la práctica artística. Tesis Doctoral sin publicar. Director: Francisco Urquijo Labrador. País Vasco: Universidad del País Vasco.

Möller, Karl-Hermann (1986). *Life is xerox, you are just a copy*. Tesina de Licenciatura. Kassel: Visuelle Kommunikation Gesamthochschule.

Ñíguez, Fernando (1992). Nuevas tecnologías de generación e impresión para reproducir y duplicar la imagen con fines expresivos. Tesis Doctoral sin publicar. Director: Juan Ángel Blasco Carrascosa. Valencia: Departamento de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia

Ñíguez, Fernando (1986). La fotocopiadora: evolución, descripción y utilización de la electrofotografía con fines expresivos. Tesina de Licenciatura. Director: Facundo Tomás Ferré. Valencia: Facultad de Bellas Artes de Valencia. Universidad Politécnica de Valencia.

Pastor, Jesús (1987). Aportaciones plásticas a través de un nuevo medio de creación de imagen en el grabado en talla: el Copy-Art. Tesis Doctoral sin publicar. Director: José Fuentes Esteve. Salamanca: Facultad de Bellas Artes de Salamanca.

Ruiz, José Manuel (2014). Aparición impacto y efectos de la máquina automática en el atelier del artista. Del taller tradicional al Medialab. Tesis Doctoral sin publicar. Director: José Ramón Alcalá Mellado. Cuenca: Departamento de Arte. Universidad de Castilla-La Mancha.

Tortosa, Rubén (2004). Laboratorio de una mirada. Procesos de creación a través de tecnologías electrográficas. Tesis Doctoral sin publicar. Director: Francisco Jarauta Marión. Valencia: Departamento de Dibujo. Universitat Politècnica de València.

Prensa

“A reprodução original”. (1993, 21 de julio). *Cultura 28*. n.d.

“3º Studio Internacional de Tecnologías de imagem”. (1993, 28 de octubre). *Jornal da UNESP*. n.d.

“Doscientos artistas exponen su ingenio con las fotocopias”. (1985, 9 de febrero). *El Periódico*. P. 23

“El paisaje visual en los 90. Adiós al elitismo en arte: Llega la cultura de masas.” (1991, 24 de Marzo). *Periódico Las Provincias*. Valencia. P. 41.

Fàbrega, Jaume (1985). “I Biennal Internacional Copy Art (Electrografia)”. *El Correo Catalán*. P. 27

Fariña, Pilar (1993, 2 de mayo). “El Dalí cibernético”. *El Correo Gallego. Edición Siete*. P. 4.

Garcival, Gonzalo (1971, 15 de agosto). “Computer Art”. *Diario ABC, Los domingos de ABC* [entrevista a Ernesto García Camarero, publicada el 15 de agosto de 1971]. Pp. 48-49.

I.M. (1991, 29 de noviembre), “El rector inauguró una exposición de Electrografías en el Museo Provincial”. *Lanza*. Ciudad Real. Diario regional. s/n.

J. L. C. (1992, 7 de febrero). “La 1ª muestra itinerante del Museo de Electrografía conquense llegó a Albacete”. *Lanza*. Albacete. Diario regional. s/n.

6. Bibliografía

Jolar, Teresa. (1992, 19 de abril). "Tecnología y Arte. Pallarés expone electrografías". *Diario de León*. P. 21.

Lowe, Adam (2012). "La originalidad de construye (también desde una buena copia)". *ABC Cultural* [online]. Disponible en: <http://www.factum-arte.com/pag/532/La-originalidad-se-construye--tambi-n-desde-una-buena-copia-> [Última consulta: 29/08/2016].

Matas, R. (1990, 8 de mayo). "Cuenca es el 'centro de gravedad del arte electrográfico' según los especialistas". *Nuevo Diario*. P. 3

Pascual, Jordi (1985, 6 de febrero). "Copy-art, algo más que una simple fotocopia". *El Noticiero*. n.d.

Rigal, Christian y Horgan, Peggy (1988). "Carlson, l'inventeur de la Photocopie". *Le Soir*. P. 2.

Rigal, Christian (1984). "Cuando la copia se convierte en un original". [22/01/1984] *El País* [online]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1984/01/22/cultura/443574002_850215.html [Última consulta: 03/01/2017]

Serrano, María Jesús (1990, 8 de mayo). "Cuenca estrenó museo". *El Día*. P. 6.

Actas de Congresos, Jornadas, Foros y Seminarios

Alcalá, José Ramón (2016). "Proyectos de arte y vanguardia para la identidad cultural de Cuenca". *I Ciclo de conferencias sobre la obra de Gustavo Torner*. Cuenca. UIMP. 15 de diciembre de 2016.

Alcalá, José Ramón (2011). "Gráfica después de la posmodernidad: ¿Hacia una gráfica radicante?". *I Foro de Arte Múltiple*. Madrid: Estampa Feria de Arte Múltiple. *Proceedings*. Pp. 83-90.

Alcalá, José Ramón; Arranz, Romà; Canales, Fernando; Font, Óscar; Pastor, Jesús y Rangel, Paco. (1983). "Procesos mecánicos y tecnologías de la imagen en las vanguardias artísticas de los años 80 en España. Artistas electrográficos de la generación de los 90". *La Situación (I)*. Cuenca. s/n. Edición de autor no publicada.

Campal, José Luis (1997). *El Mail-Art. IV Encuentro Internacional de Editores Independientes*. Punta Umbría, Huelva. 1-3 mayo de 1997.

Eco, Umberto (1958). "El problema de la Obra Abierta". *Actas del XII Congreso Internacional de Filosofía* (1969). Florencia. P. 139.

Heyvaert, Anne (2011). "La obra seriada, desplegada entre pautas y pausas". *Libros de Actas. I Foro de Arte Múltiple*. Madrid: Estampa Feria de Arte Múltiple. *Proceedings*. Pp. 110- 119.

Santiago, Andrés (2011). "Ser o no ser. Gráfica ataxonómica en el marco de un arte inmaterial". *I Foro de Arte Múltiple*. Madrid. Estampa Feria de Arte Múltiple. *Proceedings*. Pp. 83-90.

Otro tipo de documentos

Alcalá, José Ramón (2010). “Canon Art Lab. José Ramón Alcalá. Tokyo, 1991-92”. A: Molinero, David (2012). *Arte y Tecnología en Japón. Videoarte, Media Art y nuevos formatos para la práctica artística*. Tesis Doctoral sin publicar. Director: Francisco Urquijo Labrador. País Vasco: Universidad del País Vasco. Pp. 365-371 [Anexo].

Alcalá, José Ramón (1989). *Tribute to Edith Weyde* [Texto para un tributo a Edith Weyde organizado por Klaus Urbons en Mülheim and der Ruhr (Alemania) y procedente de las páginas 418-434 de la Tesis Doctoral de José Ramón Alcalá]. Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Alcalá, José Ramón; Níguez, Fernando; Font, Óscar; Pastor, Jesús y Rangel, Paco (1993). “Manifiesto Electrografista” [Manifiesto presentado en el primer encuentro de “La Situación”, organizado por la recién creada Facultad de Bellas Artes de la UCLM, 26/04 – 29/04/1993]. Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Bleus, Guy (n.d). “Copy art evidences”. Wellen, Bélgica. [Manuscrito] Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Demeulenaere, Marcel (1980). “To whom it may concern” [Manuscrito donado por Simonetta Demeulenaere al MIDE y realizado por el propio Marcel Demeulenaere]. Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Donovan, Andre; Miller, Sarah y Lally, Elaine (2006). *New Media Arts Scoping Study* (Septiembre, 2006). Gobierno de Australia. Australia Council for the Arts.

Kadar, Joseph (n.d). *Groupe A-Z (Electro-Image Art)* [Manuscrito] Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Lacroix, Laurier (1992). *Philippe Boissonnet. 1983-1993. Le Regard Médiateur* [Dossier para la exposición con el mismo título celebrada en la Galerie Arts Technologique de Québec, 9/09 – 2/10/1992]. Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Olbrich, Jürgen O. (1986). “Touching the material – Some thoughts about my copy-art activities”. [Manuscrito]. Fondos personales de Jürgen O.Olbrich, Kassel, Alemania.

Pastor, Jesús (2003). La transferencia en la creación artística. Trabajo de investigación realizado como parte de los requisitos para la Habilitación al Cuerpo de Catedráticos de Universidad del Área de Conocimiento de Dibujo.

Política cultural de Francia. (1988). Programa Europeo de Evaluación del Consejo de Cooperación Cultural. Madrid: Fundación “Encuentro”. Pp. 1-70.

Tormo, Enric (n.d.). *Universidad Tecnología y Electrografía*. Departamento de Estructura de la Imagen y del Entorno. Facultad de Bellas Artes de Barcelona [Manuscrito]. Archivo documental del MIDE, Cuenca, España.

Recursos audiovisuales

Copy from the original by a non-professional artist. (1996). [audiovisual] Lódz: Wolfgang Hainke. Colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen, Alemania.

6. Bibliografía

- Copy Shop*. (1990). [audiovisual] Lódz: Wolfgang Hainke. Colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen, Alemania.
- Giannetti, Claudia (coord.). 2002. *ArteVisión: Una historia del arte electrónico en España*. Barcelona: Media Centre d'Art i Disseny.
- John, Franz (1986). *Instant Copier Animation* [audiovisual]. Colección MIDE.
- John, Franz (1987). *Die Koperierte Galerie* [audiovisual]. Colección MIDE.
- Lozano-Hemmer, Rafael (2010). *Please Empty Your Pockets*. ZKM [online]. Disponible en: <http://zkm.de/en/media/video/please-empty-your-pockets-2010> [Última consulta: 17/03/2017].
- Mathiaut, Jean (1984). *Flipbook* [audiovisual]. Fondos personales del artista. Dijon.
- Prins, Lieve (1985). *Horizontal Theatre* [audiovisual]. Archivo documental del MIDE.
- Tortosa, Rubén (2015). *I Ciclo de Videoconferencias MIDE25*. Cuenca [online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0gcnUcFoee0/> [Última consulta: 08/12/2016].
- Urrejola, L., Rivero A., y Rei, Ancho (n.d.). *Calor* [audiovisual]. Colección MIDE.
- Vicario, Begoña (1997). *HARAGIA (carne humana)* [audiovisual]. Colección MIDE.
- Vicario, Bego (1993). *Geroztike Ere (desde entonces...)* [audiovisual]. Colección MIDE.
- Vicario, Bego (n.d.). *Zureganak Grina / Pasión por ti / Passion for you* [audiovisual]. Colección MIDE.
- White, Chel (1991). *Choreography for copy machine (Photocopy Cha Cha)* [audiovisual] [online]. Disponible en: <https://vimeo.com/11252439/> [Última consulta: 08/11/2016].

Recursos electrónicos

- Bleus, Guy (n.d.). "Fax Art". [online] Disponible en: <http://www.merzmail.net/fax.htm> [Última consulta: 04/09/2016]
- Esangga, Bridget (2016). "Appetite for Disruption. A history of the Art and Technology Studies department told by some of the people who were there. *Saic. Edu.* [online]. Disponible en: <http://www.saic.edu/150/appetite-disruption> [Última consulta: 12/01/2017].
- Fileni, Giorgia (2013). "Fotocopia e creatività" [online]. Disponible en: <http://piermariociani.wordpress.com/2013/03/21/fotocopia-e-creativita/> [Última consulta: 02/08/2016].
- Grennberger, Martin (2016). "With Participation from the Machine". *Kunstkritikk* [online]. Disponible en: <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/with-participation-from-the-machine/> [Última consulta: 10/03/2017].
- Munart.org. (2016). *MunArt - The most complete web site dedicated to Bruno Munari* [online]. Disponible en: <http://www.munart.org/index.php?p=20> [Última consulta: 27/12/2016].
- Piscitelli, Alejandro G. (2004). "Las leyes de los medios de McLuhan padre e hijo" [online]. Disponible en: <http://www.filosofitis.com.ar/2004/04/12/las-leyes-de-los-medios-de-McLuhan-padre-e-hijo/> [Última consulta: 29/06/2016].

Riat, Martín (2006). *Técnicas Gráficas. Una introducción a las técnicas de impresión y su historia* [online]. Disponible en: <http://www.riat-serra.org/tgraf-1.pdf> [Última consulta: 12/01/2017].

Tate (2016). “*Just what was it that made yesterday’s homes so different, so appealing? (upgrade)*”, *Richard Hamilton 2004 I Tate* [online]. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-just-what-was-it-that-made-yesterdays-homes-so-different-so-appealing-upgrade-p20271> [Última consulta: 04/12/2016].

Entrevistas

Abdenour, Amal (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Amal Abdenour el 5 de octubre de 2016 en Nogent sur Marne, Francia.

Alcalá, José Ramón (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a José Ramón Alcalá el 17 de diciembre de 2015 en Cuenca, España.

Baraldi, Celeste (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Celeste Baraldi el día 4 de noviembre de 2015 por la doctoranda. Milán, Italia

Baroni, Vittore (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Vittore Baroni el 6 de abril de 2014 mediante correo electrónico.

Baudot, Jean-Claude (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Jean-Claude Baudot el 20 de septiembre de 2016 en París, Francia.

Barth, Thom (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Thom Barth el 4 de octubre de 2016 mediante correo electrónico.

Belletti, Fabio (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Fabio Belletti el 2 de noviembre de 2015 en Bolonia, Italia.

Chakour, Fouzia (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Fouzia Chakour el 14 de octubre de 2016 en París, Francia.

Denti, Giuseppe (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Giuseppe Denti el día 4 de noviembre de 2015 por la doctoranda. Milán, Italia

Fablet, Pierre (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Pierre Fablet el 10 de octubre de 2016 en Rennes, Francia.

Fivel, Jacques (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Jacques Fivel el día 12 de octubre de 2016 en París, Francia.

Garrault, Jean-Pierre (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Jean-Pierre Garrault el 6 de octubre de 2016 en Nesle-et-Massoult, Francia.

Granoux, Pierre (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Pierre Granoux el 24 de agosto de 2016 en Berlín, Alemania.

Hainke, Wolfgang (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Wolfgang Hainke el 8 de septiembre de 2016 en Bremen, Alemania.

Haufen, Graf (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Graf Haufen el 23 de agosto de 2016 en Berlín, Alemania.

6. Bibliografía

Huemer, Peter (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Peter Huemer el 12 de noviembre de 2015 a través de correo electrónico.

Jeanne-Garrault, Maryvonne (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Maryvonne Jeanne-Garrault el 6 de octubre de 2016 en Nesle-et-Massoult, Francia.

John, Franz (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Franz John el 13 de agosto de 2016 en Berlín, Alemania.

John, Franz (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Franz John el 15 de octubre de 2015 a través de correo electrónico.

Karp, Laurie (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Laurie Karp el 24 de septiembre de 2016 en París, Francia.

Kierspel, Jürgen (2016). Entrevista realizada por la doctoranda al artista Jürgen Kierspel el 16 de octubre de 2016 a través de correo electrónico.

Klages, Gabriele (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Gabriele Klages el 3 de septiembre de 2016 en Mülheim an der Ruhr, Alemania.

Kleinmann, Alain (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Alain Kleinmann el 5 de octubre de 2016 en París, Francia.

Mathiaut, Jean (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Jean Mathiaut el 18 de octubre de 2016 a través de correo electrónico.

Nake, Frieder (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Frieder Nake el 15 de agosto de 2016 en Bremen, Alemania.

Nieslony, Boris (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Boris Nieslony el 4 de septiembre de 2016 en Colonia, Alemania.

Noël, Ann (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Ann Noël el 23 de agosto de 2016 en Berlín, Alemania.

Olbrich, Jürgen O. (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Jürgen O. Olbrich del 18-19 de agosto de 2016 en Kassel, Alemania.

Pastor, Jesús (2016). Entrevista y recogida de datos realizada por la doctoranda a Jesús Pastor del 28-30 de noviembre de 2016 en Pontevedra, España.

Prins, Lieve (2016). Entrevista y recogida de datos realizada por la doctoranda a Lieve Prins del 7-12 de junio de 2016 en Ámsterdam.

Robic, Jean-Françoise (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Jean-François Robic el 9 de octubre de 2016 en Ruan, Francia.

Sasson, Daniele (2014). Entrevista realizada por la doctoranda a Daniele Sasson el 13 de mayo de 2014 en Siena, Italia.

Tortosa, Rubén (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Rubén Tortosa el 10 de diciembre de 2015 en Cuenca, España.

Urbons, Klaus (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Klaus Urbons en Mülheim an der Ruhr, Alemania, el 3 de septiembre de 2016.

Vannozzi, Pierluigi (2014). Entrevista realizada por la doctoranda a Pierluigi Vannozzi el 21 de abril de 2014 en Bolonia, Italia.

Yacoël, Yves (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Yves Yacoël el 25 de agosto de 2016 mediante correo electrónico.

6.2. Bibliografía consultada

Libros y capítulos de libros

AA.VV. (1993). *Copy Art Show*. California: Xerox PARC. Palo Alto.

AA.VV. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairos. Edición a cargo de Hal Foster.

Alcalá, José Ramón (2016). "Tribute to Edith Weyde". A: Urbons, Klaus & Alcalá, José Ramón; Dickel, Susanne; Koshofer, Gert; Sachsse, Rolf y Weyde, Edith (2016). *Edith Weyde. How an inventor from the Rhine-Land changed the world*. Kassel. Edition Makroscope. Pp. 133-147.

Alcalá, José Ramón (2011). *La piel de la imagen: Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendemá.

Alcalá, José Ramón (2009). *Ser Digital. Manual de supervivencia para conversos a la cultura electrónica*. Santiago de Chile: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.

Armstrong, Ainslie (1989). *Baudelaire's Argot Plastique. Poetic Caricature and Modernism*. Atenas: The University of Georgia Press.

Asp, Kent (1986). *Måktiga massmedier: Studier i politisk opinionsbildning [Powerful mass media: studies in political opinion-formation]*. Estocolmo: Akademilitteratur.

Baroni, Vittore (1997). *Arte Postale: guida al Network della corrispondenza creativa*. Bertolo: AAA Edizioni.

Baudrillard, Jean (1988). *Xerox & Infinity*. Londres: Touchepas. [Originalmente publicado en francés como *Le Xerox et L'Infinity*. París. 1987].

Benjamin, Walter (1998). *Imaginación y Sociedad*. Madrid: Taurus Ediciones.

Branzaglia, Carlo (1994). *Fotocopia. L'uso creativo della fotocopiatrice nella comunicazione visiva*. Milán: Azzurra Editrice.

Crary, Jonathan (1999). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC. 2008

Davenport, Alma (1991). *The history of photography. An overview*. México: The University of New Mexico Press.

Déotte, Jean-Louis (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.

6. Bibliografía

- Dorfles, Gillo (1978). *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*. Milán: Feltrinelli.
- Dorfles, Gillo (1968). *Il Kitsch*. Milán: Mazzotta Ed.
- Fernández, Carlos Arturo (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Colombia: Colección *Estética*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Fiedler, Konrad (1990). *Escritos sobre Arte*. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa 2.
- Frisby, David (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Editorial Visor.
- Fuga, Antonella (2004). *Técnicas y materiales del arte*. Barcelona: Electa.
- Habermas, Jürgen (1985). "La modernidad, un proyecto incompleto". A: AA.VV. *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós. Pp. 19-36.
- Hanhardt, John (1990). *Dé-collage /collage. Notes Towards a Reexamination of the Origins of Video Art*. A: Jo Fifer, Sally y Hall, Doug (eds.). *Illuminating Video*. Nueva York: Aperture.
- Ivins Jr., Williams. M (1975). *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jardón, Humberto (1993). "Ser apéndices de la máquina (o el arte de la fotocopia)". A: *Encuentro otras gráficas*. México: Academia de San Carlos. Pp. 117-136.
- Lundby, Knut (ed.) (2014). *Mediatization of Communication*. Berlín: De Gruyter Mouton. Handbooks of Communication Science.
- Magrinyà Badiella, Carles (ed.) (2016). *Strindberg, August. Una mirada al Universo. Ensayos sobre alquimia, ciencias naturales, misticismo, fotografía y pintura*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Maltese, Corrado (coord.) (2006). *Las técnicas artísticas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Mayer, Ralph (1981). *Materiales y Técnicas del Arte*. Madrid: Tursen. Hermann Blume Ediciones. 1993.
- McLuhan, Marshall y Fiore, Quentin (1967). *The medium is the message: An inventory of effects*. Nueva York: Bantam.
- Moles, Abraham A. (1991). *Imagen. Comunicación funcional*. México: Editorial Trillas.
- Nieto, Víctor (2015). *Arte en el Franquismo: tendencias la margen de una ideología de estado*. Serie VII. Historia del Arte (Nueva Época), 3.
- Prelinger, Megan (2015). *Inside the machine. Art and Invention in the Electronic Age*. Nueva York-Londres: W.W. Norton & Company.
- Simondon, Gilbert (1969). *Du mode d'existence des objets techniques*. París: Aubier.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Tamen, Miguel (2001). *Friends of Interpretable Objects*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Urbons, Klaus (2016). "Pictures in Minutes". A: Urbons, Klaus & Alcalá, José Ramón; Dickel, Susanne; Koshof, Gert; Sachsse, Rolf y Weyde, Edith (2016). Edith Weyde. How an inventor from the Rhine-Land changed the world. Kassel. Edition Makroscope. Pp. 133-147

Von Hildebrand, Adolf (1990). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor. La balsa de la Medusa 2.

Artículos

AA.VV. (1989). "Copy Art". *APEX. Ein Kunstmagazin*, 6(89). Pp. 10-15.

Alcalá, José Ramón (2014). "La condición de la imagen digital. Estudios iconográficos para su análisis y clasificación". *Icono 14*, (12). Pp. 113-140. doi: 10.7195/ri14.v12i2.679

Alcalá, José Ramón (2001). "El MIDE de Cuenca". *El Péndulo*. Pp. 33-39.

Alcalá, José Ramón (1994, enero-febrero). "Congreso: Otras Gráficas. La tecnología actual en las artes". *Educación Artística*, 3. Pp. 20-22.

Alcalá, José Ramón y Fernando Níguez (1987). "El copy art hoy". *Lápiz*, 44. Pp. 24-31.

Alcalacanales (1986). "Aproximación histórica al fenómeno «Copy Art». Nuevas alternativas a los procedimientos tradicionales de reproducción y estampación de imágenes". *Cimal 30*. Cuadernos de cultura artística. Pp. 15-21.

Ascott, Roy y Loeffler, Carl E. (ed.) (1991). "Connectivity: Art and Interactive Telecommunications". *Leonardo*, 24 (2). P. 233.

Beaulieu, Lorraine; Boissonnet, Philippe y Escamilla, Javier A. (2013). "Images y metizajes [sic] culturales: una experiencia de colaboración e intercambio artístico y cultural." *Revista ASAB*, 7. Bogotá: UDFJC. P. 82.

Bergeot, Rémi (1983). "Le Centro Copie-Art". *Intervention*, 18. P. 17.

Boissonnet, Philippe (1982). "The Emergence of Reprographic Art?". *Cahiers des arts visuels du Quebec*, 14. Pp. 1-9.

Branzaglia, Carlo (1994). "Fotocopia italiana". *Photonews. Quaderni del Museo Ken Damy*. s/n.

Cardella Joe (ed.) (1987). *Art/Life (Communication for the Creative Mind) The Original Limited Edition Monthly*, 7(10). s/n.

De Flora, Alberta (1985). "Xerocopie d'autore". *Terzoocchio*, 1 (34). Pp. 53-55.

Flaco, Marzio (1989). "Copia difforme". *PRO*, 18. Pp. 46-51.

Gallego, Juan Ignacio (2009). "DO IT YOURSELF. Cultura y tecnología". *Icono 14*, 13. Pp. 278-291.

Gutiérrez, Teresa (2009). "El juego en el arte moderno y contemporáneo". *Arte, Individuo y Sociedad*, 21. Pp. 51-72.

Kernan, Nathan (2001). "What There Are. A Conversation with Wolfgang Tillmans". *Art on Paper*, 60. Pp. 62-67.

"La fotocopia come opera d'arte" (1994). *Rivista Copia. Speciale Novità 1994*, 63. P. 49.

Liss, David (1995). "Photocopy Art – Who Were the Pioneers?". *ARTFOCUS 56*, 2 (4). s/n.

6. Bibliografía

- Perkins, Stephen y Dunn, Lloyd (1994). "Introduction Copy Culture: Barbarians in the Copy Shop". *New Observations*, 101. P. 3.
- Pianowski, F. (2014). "Reflexiones acerca del Mail Art Latinoamericano". *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2 (3). P. 327-348. doi: 10.4471/brac.2014.16.
- Popper, Frank (1987). "Technoscience Art: The Next Step". *Leonardo*, 20 (4). 20th Anniversary Special Issue: Art of the Future: The Future of Art.
- Pujals, Esteban (1989). "Po-ética de la renuncia. Agustín Parejo School". *Arena*, 3. Pp. 60-67.
- Rigal, Christian (1992). "Dignità estètica alla copy-art". *Copia*, 39. Pp. 51- 55.
- Rigal, Christian (1991). "International Museum of Electrography". *Árnyékkötök*, 3. s/n.
- Rigal, Christian (1985). "Electro". *High Performance*, 6 (22). P. 34.
- Ruiz, José Manuel y Alcalá, José Ramón (2016). "Los cuatro ejes de la cultura participative actual. De las plataformas virtuales al medialab. *Icono 14*, (14). Pp. 95-122. doi: <http://dx.doi.org/10.7195/ri14.v14i1.904>
- Sasson, Daniele (1990). "Push the button". *Images. Art&Life*, 4. Pp. 22-23.
- Velduque, María Jesús (2011). "El origen de la imprenta: la xilografía. La imprenta de Gutenberg". *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 224. Pp. 1-8.

Catálogos

- AA.VV. (n.d.). *The Artists's Museum Executive Committee*. Muzeum artystów. Międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna. Łódź: Łódzka Dukrania Dzielowa.
- AA.VV. (2008). *Sobre puentes, ventanas, calles y fantasmas*. San Sebastián: Galería Arteko (catálogo de la exposición celebrada en Galería Arteko, 22/05 – 5/07/ 2008).
- AA.VV. (2000). *Visibilitat. Rubén Tortosa*. Valencia: OAM Palau de la Música de Valencia.
- AA.VV. (1991). *2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia. Vol. 2. s/n. (Catálogo de la Bienal celebrada del 19 de octubre al 19 de noviembre de 1988 con las obras que participaron en dicho evento).
- AA.VV. (1989). *Ressource Kunst. Die Elemente neu gesehen*. Berlín: DuMont Buchverlag.
- AA.VV. (1985). *Les Immatériaux (Vol. 2)*. París: éd.Centre Georges Pompidou.
- Baraldi, Celeste; Chiuchiolo, Marcello y Denti, Giuseppe (n.d.). *Cenacol-azione*. Milán: RICOH Italia S.p.A.
- Barth, Thom (1997). *Das große Ding, die Arbeit und der Schrank*. Stuttgart: Edition Tertium.
- Barth, Thom (1997). *Kubus 3-87 Kopie Marmorsaal*. Múnich: Paul Renner.
- Barth, Thom (1993). *Flatware 1988 – 1993. In the Ring of Home*. Edition Cantz.
- Barth, Thom (1991). *Whitebox-Blackbox*. Salzburgo: Salzburger Kunstverein (catálogo de la exposición celebrada en Salzburger Kunstverein, 09/11 – 07/12/1991).

Cabanis, Daniel y Fablet, Pierre (1988). *Daniel CABANIS - Pierre FABLET. Photocopies*. Rennes: Galerie Art et Essai.

Croix-Baragnon (2014). *Féminités*. Toulouse: Espace Croix-Baragnon.

González, Marisa (2015). *Registros domesticados*. Madrid: Tabacalera Promoción del Arte (catálogo de la exposición realizada en Tabacalera, Madrid, 19/02 – 12/04/2015).

González, Marisa. (2002). *Marisa González. Desviaciones-Transgénicos. 1986-2002*. Madrid: Centro Municipal de las Artes, Sala El Paso (catálogo de la exposición realizada en Sala El Paso, Madrid, octubre 2002).

González, Marisa (1996). *Viaje a Onil*. Madrid: Galería Aelee, Evelyn Botella (catálogo de la exposición realizada en Galería Aelee, Madrid, febrero-marzo 1996).

González, Marisa (1993). *Marisa González*. Santander: Museo Municipal de Bellas Artes (catálogo de la exposición realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes, Santander, mayo 1993).

González, Marisa (1989). "Sistemas generativos: electrografía. La fotocopidora, instrumento de creación". En *Pinturas Electrográficas. Presencias 89*. Madrid: Galería Aelee (catálogo de la exposición realizada en Galería Aelee, Madrid, marzo-abril 1989).

Gray, Martin (dir.) (2015). *Alain Kleinmann*. Bruselas: Galerie Des Tuilliers.

Hainke, Wolfgang y Olbrich, Jürgen O. (1989). *Wer liefert was? Ressource Kunst, Die Elemente neu gesehen*. Berlín: Akademie der Künste.

Hainke, Wolfgang (ed.) (2016). *W(H)/ALE – ON VIEW*. Bremen: h&h schierbrok Edition

Hentschel, Martin. (1993). *Aus den Netzen Out of the Web. Thom Barth*. Buchhandelsausgabe. Edition Cantz.

John, Franz (1999). *Military Eyes*. Berlín: Uwe Friedrich.

Kreul, Andreas (2011). *Karin und Uwe Hollweg Sammlung*. Bremen: DuMont.

Marciano, Mickaël (2011). *Alain Kleinmann*. París: Espace d'art du Marais.

Monleón, Mau (1993). *Verbo*. Valencia: Institut Valencià de la Joventut.

Mühleck, George (1990). *The pirate art process*. Colonia: Galerie Rahmel.

Mühleck, George (1987). *Reflectors*. Alemania: Galerie Manfred Rieker. /Canadá: Galerie Art 45 (catálogo de la exposición itinerante con el mismo título).

Noguera, Pere (1983). *Noguera: installations i accions 1980/83* (editado con motivo de la instalación FE203, Barcelona: Metrònom).

Prins, Lieve (2000). *Anthropomorphs*. Amsterdam: Lithopartners.

Olbrich, Jürgen O. (1988). *Echtzeit*. Kassel: Kasseler Kunstverein.

Olbrich, Jürgen O. y Luterbacher, Hannes (1998). *3. Internationaler Wettbewerb für Copy-Art*. Welschenrohr: Grico-Druck AG.

Vannozzi, Pierluigi (1990). *Le strutture del campo*. Milán: Ken Damy Photogallery.

Tesis Doctorales

Caerols, Raquel (2010). La transformación de la mirada y la creatividad a partir de las innovaciones técnicas y tecnológicas: vanguardias históricas y contemporaneidad. Tesis Doctoral sin publicar. Director: Javier Díez Álvarez. Madrid: Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Prensa

“20 artistas reinterpretan a Juan Gris a través del fax y el ordenador. La exposición que se inauguró ayer en Madrid ofrece 11 originales del pintor cubista” (1992, 12 de mayo). *El País*. s/n.

Auregli, Dede (1984, 22 de febrero). “Xerox, video e computers: «post» macchine per l’arte”. *l’Unità*. s/n.

Blázquez Montes, Antonio Evaristo (1994, junio). “Museo internacional de Electrografía de Cuenca, una nueva concepción del arte”. *Cuadernos de Castilla-La Mancha*. P. 46-48.

“Canon hará una demostración del tratamiento de la imagen electrográfica”. (1993, 28 de abril). *Diario de Pontevedra*. s/n.

Carrea, David (1998, 2 de octubre). “Ars & Machina”. *Alerta*. s/n.

Casado, David (1992, 15 de mayo). “La Fundación Telefónica expone al completo su colección de Juan Gris”. *El Punto de las Artes*. P. 4.

Casado, David (1992). Periódico: “Juan Gris, arte y tecnología en su memoria”. Periódico *El punto de las Artes*, 241. s/n.

Castro, Fernando (1992, mayo). “La obra de arte en la época de su producción electrónica”. *CREACIÓN. El arte en el final de siglo*. P. 119.

Cerritelli, Claudio (1984, 2 de marzo). “Quella fotocopia è d’autore”. *La Repubblica*. s/n.

Combalía, Victoria (1994, 12 de noviembre). “Los fotograbados de Jaume Plensa”. *Babelia*. n.d.

“Doscientos artistas exponen su ingenio con las fotocopias. Primera bienal internacional de <<copy-art>> en Barcelona”. (1985, 9 de febrero). *El Periódico*. P. 23.

“El Teatro Principal acoge una exposición de imagen electrográfica”. (1993, 6 de abril). *Galicia Cultural*. s/n.

Jarque, Fietta (1992, 5 de junio). “Juan Gris, la muda autoridad del genio. Pintura y Máquina”. *El País*. P. 8.

“Inaugurada en el Teatro Principal una muestra de electrografías del MIDE”. (1993, 6 de abril). *Diario de Pontevedra*. s/n.

“La exposición Electrografías en la Universidad “Jaume I””. (1992, 22 de marzo). *Castellón Diario*. s/n.

“Las cuestiones técnicas en el arte actual” (1998, 7 de agosto). Lima: *Diario El Comercio*. s/n.

“Marisa González: miradas en el tiempo”. (1993, 29 de enero). *ABC Cultural*, 65. P. 27.

Martialay, Julieta (1992, 12 de mayo). “Artistas contemporáneos interpretan la obra de Gris”. *Observador*. P. 52.

Mattioli, Massimo (2013, 16 de mayo). “Boetti, i libri e i pulcini in tasca”. *Artribune*. [online] Disponible en: <http://www.artribune.com/attualita/2013/05/boetti-i-libri-e-i-pulcini-in-tasca/> [Consultado: 20/12/2016].

Mayer, Mónica. (1993, 2 de agosto). “Se solicita crítico(a) con especialidad en Arte High Tech”. *Periódico El Universal*. P. 2.

Sierra, Rafael (1992, 12 de mayo). “Los faxes <vomitan> en una exposición <obras> del pintor Juan Gris”. *El Mundo*. P. 41.

Suárez-Vence, Adolfo (1992, 12 de mayo). “Artistas de varios países recrean a Juan Gris mediante vídeo, fax y ordenador”. *ABC*. P. 62.

“Qué es ARS y Machina? (1998, 26 de julio). Lima: *Diario El Sol*. s/n.

Enciclopedias

AA.VV. (1983). “Fotocopie a colori”. *Enciclopedia della fotografia*, 8. Roma: Curcio/Kodak.

Enciclopedia monografica del Friuli Venezia Giulia. (1987). Udine: Istituto per l'enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia

Actas de Congresos

Actas del III Congreso Nacional de la Sociedad Española de Educación por Medio del Arte. (1988). A: *III Congreso Nacional de la Sociedad Española de Educación por Medio del Arte*. [online] Madrid. Arte, Individuo y Sociedad, pp.153-155. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/ARIS9090110153A/6059> [Última consulta: 4 Ene. 2017].

Rigal, Christian (1980). “*Les ‘Portraits des Poches’ de Wolman*” [panfleto de presentación de la exposición “*Le Copy Art au MIGAME*” celebrada en abril de 1980]. Fondos personales de Jean-Claude Baudot. París, Francia.

Recursos audiovisuales

“2 Bienal de Electrografía” (1988) [audiovisual]. Valencia. Archivo documental del MIDE.

Caballero, Jesús (1993). *El teatro Humano* [audiovisual]. Colección MIDE.

Carlos TMori. *La Voz de Mi Madre*. (2017). [online] Disponible en: <https://vimeo.com/38680466> [Última consulta: 1/02/ 2017].

Drovot, Hugues (1975). *4 me formi* [audiovisual]. Colección MIDE.

6. Bibliografía

- Espona, Pilar (1995). *Génesis – Opus nº 13*. [audiovisual]. Colección MIDE.
- Grupo Bost (1998). *CAH10* [audiovisual] Facultad de Bellas Artes de Lejona, Vizcaya: Grupo Bost. Archivo documental del MIDE.
- Guerrero, Antonia (n.d.). *Naturaleza Viva nº 2 (México)*. [audiovisual]. Archivo documental del MIDE.
- Guerrero, Antonia (n.d.). *Catrina n2* (n.d.) [audiovisual]. Archivo documental del MIDE.
- Henß-Dewald, Roland (n.d.). *Life is real* [audiovisual]. Colección MIDE.
- John, Franz (1987). *Die Koperierte Galerie* [audiovisual]. Colección MIDE.
- John, Franz (1986). *Cricket* [audiovisual]. Colección MIDE.
- John, Franz (1985). *Instant Copier Animation* [audiovisual]. Colección MIDE.
- Komoto, Akira (1995). *Machi-Ai* [audiovisual]. Colección MIDE.
- Memorias del Encuentro Otras Gráficas*. (1993) [audiovisual.] México: Museo Carrillo Gil. Archivo documental del MIDE.
- Min. 1 Copy-Art* (1990). *Metrópolis* [Programa de televisión] Tv2. Archivo documental del MIDE.
- Villefagman (1997). *Copie-Cuts Tipi* [audiovisual]. Archivo documental del MIDE.
- Exposición itinerante “Electrografías” (1992) [audiovisual]. Castellón. Archivo documental del MIDE.
- Of Mutability. Helen Chadwick* (1988). *Metrópolis*. [Programa de televisión] Tv2. Archivo documental del MIDE.
- Rangel, Paco y Estepa, José P. (1985). *Imágenes artificiales*. [audiovisual]. Colección MIDE.
- Tilson, Jake. (1996). *City Picture Fiction* [audiovisual]. Colección MIDE.

Recursos electrónicos

- Casares, Nilo (n.d.). “Análisis sobre la comercialización del Mail Art”. *Boletín Oficial del Taller del Sol*, BOEK861 [online]. Disponible en: <http://boek861.com/analisis-sobre-la-comercializacion-del-mail-art-por-nilo-casares/> [Última consulta: 06/12/2016].
- Dalla Mura, Magdalena (2016). “Qualcosa che non c’è più e qualcosa che non c’è ancora: l’avvento del computer e del digitale nelle pagine di Linea Grafica, 1970-2000”. *AIS/Design* [online]. Disponible en: <http://www.aisdesign.org/aisd/qualcosa-non-ce-piu-qualcosa-non-ce-ancora-lavvento-del-computer-del-digitale-nelle-pagine-linea-grafica-1970-2000> [Última consulta: 22/08/2016].
- Nadeau, Luis (2002). “Office copying & printing processes”. A: *Guide to the identification of prints and photographs featuring a chronological history of reproduction technologies* [online]. Disponible en: <http://cool.conservation-us.org/byauth/nadeau/copyingprocesses.pdf> [Última consulta: 24/10/2016].

Otras websites de interés

Albrecht/d: <https://reflectionpress.wordpress.com/>

Ann Noël: <http://www.ann-noel.com/page/biography.html>

Colección de Jean-Claude Baudot: <https://www.copyart.fr>

Copy Art et Cie: <http://copyartmailartetcie.blogspot.com.es>

Earlyofficemuseum.com: http://www.earlyofficemuseum.com/copy_machines.htm

Emmett Williams: <http://www.emmett-williams.com/>

James Durand: <http://jamesdurand.blogspot.com.es>

Joachim Blank: <http://www.joachimblank.com>

Leanne Eisen: <http://leanneeisen.com/home.html>

Marisa González: <http://www.marisagonzalez.com/home.htm>

Rafael Lozano-Hemmer "Please Empty Your Pockets": http://www.lozano-hemmer.com/please_empty_your_pockets.php

Rozana Popelka y Pepe Murciego: <http://roxanapopelkapepemurciego.blogspot.com.es>

Solimán López: <http://solimanlopez.com>

The Daniel Langlois Foundation: <http://www.fondation-langlois.org/html/e/>

Entrevistas

Averbeck-Lietz, Stefanie (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Stefanie Averbeck-Lietz el 6 de septiembre de 2016 en Bremen, Alemania.

Branzaglia, Carlo (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Carlo Branzaglia el 2 de noviembre de 2015 en Bolonia, Italia.

Hepp, Andreas (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Andreas Hepp el 10 de agosto de 2016 en Bremen, Alemania.

González, Marisa (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Marisa González el 11 de noviembre de 2015 en Madrid, España.

Minerba, Antonio (2014). Entrevista realizada por la doctoranda a Antonio Minerba el 17 de mayo de 2014 en Valencia, España.

Schrier, Jeffrey (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Jeffrey Schrier el 2 de julio de 2016 mediante correo electrónico.

Tambellini, Aldo (2016). Entrevista realizada por la doctoranda a Aldo Tambellini el 2 de julio de 2016 mediante correo electrónico.

Ibirico (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Ibirico el 15 de octubre de 2015 mediante correo electrónico.

Tilson, Jake (2015). Entrevista realizada por la doctoranda a Jake Tilson el 29 de marzo de 2014 mediante correo electrónico.



.7

**ÍNDICE DE
TABLAS E
IMÁGENES**

Índice de tablas e imágenes

Tablas

Tabla 1. Términos empleados	86
Tabla 2. Contraste de parámetros y características	161-162

Ilustraciones

Ilustración 1. Carta de presentación del 2 nd European Media Art Festival celebrado en la ciudad de Osnabrück. Alemania. Del 7 al 10 de septiembre de 1989. Fondos personales de Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia	54
Ilustración 2. Captura de pantalla de la base de datos de fuentes de información y documentación	72
Ilustración 3. Captura de pantalla de la base de datos de videografía específica	73
Ilustración 4. Captura de pantalla de la base de datos correspondiente a la relación de publicaciones y artistas similares citados en ellas	74
Ilustración 5. Pierluigi Vannozzi. 24/04/14. Bolonia, Italia	75
Ilustración 6. Daniele Sasson. 13/05/14. Siena, Italia	75
Ilustración 7. Lieve Prins. 08/06/16. Ámsterdam, Holanda	75
Ilustración 8. Jürgen O. Olbrich. 19/08/16. Kassel, Alemania	75
Ilustración 9. Ann Noël. 23/08/16. Berlín, Alemania	75
Ilustración 10. Jean-François Robic. 09/10/16. Ruan, Francia	75
Ilustración 11. Captura de pantalla de la base de datos correspondiente a la colección del Museo Internacional de Electrografía (MIDE)	75
Ilustración 12. Captura de pantalla de la tabla con las técnicas establecidas por las distintas publicaciones	76
Ilustración 13. Publicación: <i>Instant Graphics: Getting Creative with Copy Machines</i> . Susan Edeen y Carol Flatt. 1984. Belmont. Portada	88
Ilustración 14. Revista <i>Árnyékkötök. Electrographic Art</i> . Portada. Colección MIDE	89
Ilustración 15. Catálogo de la exposición " <i>Elektrografikák</i> ". Xántus János Múzeum. Győr, Hungría. 1992. Portada	89
Ilustración 16. Publicación: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi y Steve Ditlea. 1978. EE.UU. Portada	90
Ilustración 17. <i>Copy Art, 50 Jahre Xerografie, Fotokopien in der Kunst, (22-10-38 Astoria, New York)</i> . Martin Klotz, Angelika Rudin y M Vánci Stirnemann. Éd. Copy-Left. 1988. Zúrich. Portada	91
Ilustración 18. Portada del catálogo de la exposición " <i>Xeros Art</i> ". Bolonia. Del 21 al 28 de mayo de 1988. Archivo documental del MIDE	91
Ilustración 19. Catálogo de la exposición " <i>Electroworks</i> ". George Eastman House. Rochester, Nueva York. 1979. Portada. Archivo documental del MIDE	92
Ilustración 20. Cartel de la exposición " <i>Électrographie</i> " realizada por James Durand en París. 1985	93
Ilustración 21. Bruno Munari. <i>Xerografia originale</i> . ca.1970. Xerografía monocromática sobre papel normal. Fuente: <i>Xerografie Originale</i> . 1977	95
Ilustración 22. Manifestaciones de los estudiantes estadounidenses en contra de la Guerra de Vietnam	104
Ilustración 23. Manifestaciones el 6 de Mayo de 1968 en París. © Goksin Sipahioglu	104
Ilustración 24. Édouard Manet. <i>Olympia</i> . 1863. Óleo sobre lienzo. 130 x 190 cm. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski	106
Ilustración 25. Umberto Boccioni. <i>Elasticità</i> . 1912. Óleo sobre lienzo. 100 x 100 cm. Museo del Novecento. Milán	107
Ilustración 26. Vladimir Tatlin. <i>Monumento a la Tercera Internacional</i> . 1919. Fotografía de la maqueta. 420 x 300 x 80 cm	108
Ilustración 27. László Moholy-Nagy. <i>Light Prop</i> . 1920-1930 (réplica de 1970). © VG Bild-Kunst Bonn	108
Ilustración 28. Catálogo de la exposición " <i>Machine Age</i> ". Nueva York. 1927. Portada	108

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 29. Marcel Duchamp. <i>Rotative demi-sphère</i> . 1925	109
Ilustración 30. Andy Warhol. <i>Thirty are better than one</i> . 1963. Serigrafía sobre pintura sintética sobre lienzo. 279,4 x 240 cm	111
Ilustración 31. Jacques Charbonneau. <i>Electrographic self-portrait</i> . 1988. Transferencia de xerografías policromáticas sobre acetato autoadhesivo. 105 x 43 cm. Colección MIDE	111
Ilustración 32. Publicidad del modelo Xerox 914. 1959	115
Ilustración 33. Homer Springer. <i>Artists' hands book</i> . 1990. Xerografía monocromática. Libro de artista. 10,5 x 14,5 cm. Colección MIDE	116
Ilustración 34. Charles Arnold Jr. <i>Sin título</i> . 1986. Xerografía monocromática. 29 x 21 cm. Colección MIDE	117
Ilustración 35. Frieder Nake. <i>Hommage à Paul Klee</i> . Nr.21965. Gráfica computerizada	117
Ilustración 36. Vito Acconci. <i>Undertone</i> . 1973. Video como registro de la performance. 34'12". Frame de video	117
Ilustración 37. Frieder Nake. <i>Random Polygon</i> . 1965. Gráfica computacional	118
Ilustración 38. Steina y Woody Vasulka. <i>Noisefields</i> . 1974. Frames de video	118
Ilustración 39. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . 1988. Xerografía policromática digital a partir de captura de video. 42 x 29 cm. Colección MIDE	118
Ilustración 40. Alcalacanales en pleno proceso creativo instantáneo con la fotocopidora. 1985. Archivo documental del MIDE	118
Ilustración 41. Dan Graham <i>Present Continuous Past</i> . 1971. Instalación con circuito cerrado de video	118
Ilustración 42. Publicación: <i>A report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971</i> . Maurice Tuchman. 1971. Portada	120
Ilustración 43. Imagen de las instalaciones y recursos del Generative Systems Department en los años 70. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Canadá	121
Ilustración 44. Sonia L. Sheridan en el Generative Systems Department. 1970. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Canadá	121
Ilustración 45. Cartel de la exposición " <i>Cybernetic Serendipity</i> ". Institute of Contemporary Art. Londres. 1968	122
Ilustración 46. Catálogo de la exposición " <i>The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age</i> ". MOMA. Nueva York. 1968. Portada	122
Ilustración 47. Computer Technique Group. <i>Return to a Square</i> . 1969	123
Ilustración 48. Sonia L. Sheridan trabajando durante la exposición " <i>Software Information Technology: Its New Meaning for Art</i> ". The Jewish Museum. Londres. Fuente: <i>Software</i> . 1970	124
Ilustración 49. Catálogo de la exposición " <i>Software Information technology: its New Meaning for Art</i> ". The Jewish Museum. Londres. Portada	124
Ilustración 50. Sonia L. Sheridan manipulando la 3M Color-In-Color durante la exposición " <i>Software Information Technology: Its New Meaning for Art</i> ". The Jewish Museum. Londres. Portada. Archivos The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Canadá	124
Ilustración 51. Catálogo de la exposición " <i>Electra</i> ". Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1983. Portada	125
Ilustración 52. James Durand. <i>Trains de nuit</i> . 1983. Xerografía monocromática. 29,7 x 42 cm. Fuente: <i>Electra</i> . 1983	126
Ilustración 53. Lilliane Terrier. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Les Immatériaux</i> . 1984	127
Ilustración 54. Peter Campus. <i>Optical Sockets</i> . 1973. Video instalación	130
Ilustración 55. Wolf Vostell. <i>6 TV Dé-Coll/age</i> . 1963. Video instalación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía	130
Ilustración 56. Nam June Paik. <i>Global Groove</i> . 1973. Video. 20'30". Frames de video	131
Ilustración 57. Revista <i>Radical Software</i> . Volumen I. Número 3. 1970. Portada	132
Ilustración 58. Registro de una performance en The Kitchen. Nueva York	134
Ilustración 59. Vista de la instalación de Ben Tatti en The Kitchen. Nueva York	134
Ilustración 60. Catálogo del 2º International Computer Art Festival, celebrado en The Kitchen. 1974. Portada e interior	134
Ilustración 61. Ben F. Laposky. <i>Electronic Abstraction, #4</i> . 1952	136
Ilustración 62. Herbert W. Franke. <i>Oscillograms</i> . 1956	137
Ilustración 63. Revista: <i>Bit International</i> , 8/9. Portada	138
Ilustración 64. Manfred R. Schroeder. <i>Sin título</i> . 1971	141
Ilustración 65. Charles A. Csuri y James Shaffer. <i>Sine Wave Man</i> . 1967	141
Ilustración 66. Abel Martín. <i>Sin título</i> . 1971. Serigrafías realizadas a partir de dibujos programados de J. E. Arrechea. Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó. CAAC Cuenca	143
Ilustración 67. Laboratorio-Taller del Museo Internacional de Electrografía de Cuenca, inaugurado en 1990 gracias al patrocinio de Canon España. Archivo documental del MIDE	145
Ilustración 68. Giacomo Spazio. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía policromática. 42 x 29,7 cm. Fondos del Musinf. Senigallia, Italia	146
Ilustración 69. El Generative Systems Department en el año 1979. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology. Canadá	147
Ilustración 70. Sonia L. Sheridan durante una clase en el Generative Systems Department. Art Institute de Chicago. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. Canadá	148

Ilustración 71. Christian Rigal. Arqueología de los medios de reproducción publicada como parte del artículo "L'electrographie", en la revista francesa <i>BON à TIRER</i> . 1980	177
Ilustración 72. Fernando Níguez. Estructuración de los procesos de reproducción incluida en su Tesina de Licenciatura "La fotocopiadora: evolución, descripción y utilización de la electrofotografía con fines expresivos". 1986. UPV.	178
Ilustración 73. Sello cilíndrico e impronta resultante. Mármol, granito y cuarzo. Proveniencia desconocida. Musei Vaticani. Roma	179
Ilustración 74. <i>Porphyre</i> . Cilindro e impronta resultante con dibujos que evocan combates entre animales, héroes o monstruos. Musée du Louvre. París	180
Ilustración 75. <i>Marbre</i> . Cilindro e impronta resultante con dibujos que evocan combates entre animales, héroes o monstruos. Musée du Louvre. París	180
Ilustración 76. Sutra del Diamante chino, impreso mediante xilografía en el año 90 de la Era Xiantong de la Dinastía Tang. The British Library. Londres	181
Ilustración 77. Xilografía de San Cristóbal descubierta en la zona de Renania y considerada, durante mucho tiempo, la primera estampa piadosa creada de este modo. Alemania. 1423	181
Ilustración 78. <i>Le bois Protat</i> . 1370. Grabado xilográfico descubierto en la abadía de La Ferté-sur-Grosne. Laives, Francia	182
Ilustración 79. Alberto Durero. <i>Knight, Death and Devil</i> . 1513. Butil. 29 x 24,8 cm. National Gallery of Art. Washington	184
Ilustración 80. Rembrandt. <i>Joseph and Potiphar's wife</i> . 1634. Aguafuerte. 9 x 9,4 cm. Rijksmuseum Ámsterdam	185
Ilustración 81. Modelo inicial creado por James Watt para copiar documentos en 1779	186
Ilustración 82. Gilles-Louis Chrétien. Retrato de José Martín de Hervás. 1974. Fisionotrazo. Biblioteca Nacional de España	187
Ilustración 83. Emmett Williams. <i>Brandenburger Tor Und Hindenburg</i> . 1981. Serigrafía realizada a partir de una obra creada mediante degeneración xerográfica. Museo privado de Karin und Uwe Hollweg. Bremen, Alemania	189
Ilustración 84. Ilustración publicitaria del Cyclostyle realizada por el ilustrador francés Eugène Ogé. 1910. Litografía en color. Galerie Un Deux Trois. Ginebra	191
Ilustración 85. El <i>Edison Rotary Mimeograph</i> comenzó a comercializarse en 1900 por A.B. Dick Co., publicitando que podían realizarse unas 45-50 copias por minuto. Cortesía del Early Office Museum (officemuseum.com)	191
Ilustración 86. Charles Arnold Jr. <i>Sin título</i> . 1986. Xerografía monocromática realizada a partir de pequeños objetos colocados sobre el cristal de la máquina automática de multirreproducción gráfica. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	196
Ilustración 87. Fotograma realizado por Wedgwood a finales del siglo XVIII utilizando hojas colocadas directamente sobre el papel sensibilizado	196
Ilustración 88. Daguerre. <i>Boulevard du Temple, Paris</i> . 1838. Daguerrotipo	198
Ilustración 89. William Henry Fox Talbot. Dibujo fotogénico con plumas. 1939. 21 x 16 cm. Gernsheim Collection. Austin, Texas)	200
Ilustración 90. Gustave Le Grey. <i>Brig upon the Water</i> . 1856. Colodión. 32,1 x 40,5 cm. The Met. Nueva York	202
Ilustración 91. Publicidad comercial de Photostat, aparecida en el artículo "Commercial Camera Company Photostat advertisement". <i>Engineering News</i> (69) 25. p.6	204
Ilustración 92. Ejemplo de máquina Rectigraph comercializada por la compañía Haloid	205
Ilustración 93. Retrato de la Dr. Edith Weyde. Autora: Harald Koechlin BY. Fondos personales de Klaus Urbons. Mülheim an der Ruhr, Alemania	206
Ilustración 94. Publicidad de la máquina de copiado Verifax. n.d.	207
Ilustración 95. <i>Hand-copier</i> utilizada por el artista alemán Franz John para realizar muchas de sus instalaciones de Copy Art. Fondos personales de Franz John. Berlín	212
Ilustración 96. Publicidad de la máquina Thermo-Fax donde se destaca la instantaneidad a la que se ha llegado con su proceso	213
Ilustración 97. Retrato de Marcel Demeulenaere durante una visita a la ciudad de Cuenca. Archivo documental del MIDE	218
Ilustración 98. Patente de Marcel y Robert Demeulenaere para un pulsador para el teléfono. Publicado en <i>News Week</i> el 26 de enero de 1958. Archivo documental del MIDE	218
Ilustración 99. Imagen en la que se muestra el resultado del experimento realizado por Carlson y Kornei esparciendo el polvo de licopodio sobre la superficie cargada electrostáticamente	222
Ilustración 100. Xerox Model A, comercializada por la Compañía Haloid en 1949, y basada en el proceso xerográfico de Chester F. Carlson	224
Ilustración 101. Modelo Xerox 914 en el <i>stand</i> de una feria comercial	225
Ilustración 102. Pierluigi Vannozzi. <i>Le Fotocopie d'Autore. Da e per Claude Monet: "Donne in giardino" 1867. Parigi, Musée du Louvre. Galerie du Jeu de Paume</i> . 1974. Xerografía monocromática. Colección MIDE	229

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 103. André Malraux. <i>Le musée imaginaire</i> . 1947	230
Ilustración 104. Joseph M. Dunn. <i>Halloween Parties</i> . 1990. Caja-libro de pequeñas ediciones xerográficas monocromáticas en las que utilizan los recursos de la copia múltiple, reproducción, ampliación y reducción. 22 x 15,7 x 23,5 cm. Colección MIDE	232
Ilustración 105. Seth Siegelau y John W. Wendler. <i>The Xerox Book</i> . 1968. Xerografía monocromática. 28 x 21 cm. Portada del libro	238
Ilustración 106. Bruno Munari. <i>Xerografia. Documentazione sull'uso delle macchine Rank Xerox</i> . 1970. Portada del libro	239
Ilustración 107. Bruno Munari. Publicación: <i>Xerografie Originali: Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale</i> . 1977. Página interior. Munari explica cada una de las pruebas que realiza con la máquina	240
Ilustración 108. Bruno Munari. Publicación: <i>Xerografie Originali: Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale</i> . 1977. Página interior. Xerografías monocromáticas resultantes del movimiento de la imagen original de manera vertical	241
Ilustración 109. Bruno Munari. Publicación: <i>Xerografie Originali: Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale</i> . 1977. Página interior. Apuntes sobre la lectura electroestática de diversos signos o texturas	241
Ilustración 110. Sonia Landy Sheridan. <i>Sonia though</i> . 1974. Exposición: "Imaging With Machine Processes. The Generative Art of Sonia Landy Sheridan". <i>Transmediale</i> 2013. Berlín	242
Ilustración 111. Sonia Landy Sheridan manipulando la máquina 3M Color-in-Color. 1978. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology Ilustración 112. Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi y Steve Ditlea. Publicación: <i>Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine</i> . 1978. Página interior	243
Ilustración 113. Dina Dar. <i>Metamorphosis</i> . 1977. Xerografía policromática. 28 x 20 cm. Fuente: <i>Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine</i> . 1978	244
Ilustración 114. Patrick Firpo, Lester Alexander, Claudia Katayanagi y Steve Ditlea. Publicación: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978. Página interior. Ejemplos de obras realizadas por artistas famosos, como Larry Rivers	244
Ilustración 115. Willyum Toew. (<i>Rosebuds</i>) <i>Sketch Book</i> . Volumen I. 1976. Collage de xerografía monocromática y policromática. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	245
Ilustración 116. Judith Christensen. <i>Evolution, Serie#5</i> . 1978. Xerografía policromática. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	246
Ilustración 117. Charles Arnold Jr. <i>Untitled (Fetish Thing)</i> . 1977. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Electroworks</i> .	247
Ilustración 118. Sheila Pinkel. <i>Untitled</i> . Electrorradiografía. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	248
Ilustración 119. Gianni Castagnoli. <i>Argentina'78</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979	249
Ilustración 120. Gianni Castagnoli. <i>Transcontinental</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979	250
Ilustración 121. Gianni Castagnoli. <i>Trousers</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979	250
Ilustración 122. Fa Ga Ga Ga & John Held Jr. <i>The heart of a mail artist</i> . Xerografía monocromática. 29 x 21 cm. Colección MIDE	252
Ilustración 123. Christian Rigal. "L'Electrographie". <i>Bon à Tirer</i> , 24. 1980. Fondos Centre Georges Pompidou. París	253
Ilustración 124. Guy Fihman. <i>Etude pour Basic Color Game</i> . 1980. Xerografía policromática. Fuente: <i>Ars + Machina I: Infographismes, Photographismes, Reprographismes</i> . 1981	254
Ilustración 125. Amal Abdenour. <i>Iceberg</i> . 1972. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Ars + Machina I: Infographismes, Photographismes, Reprographismes</i> . 1981	254
Ilustración 126. Publicidad de fotocopiadoras U-BIX, aparecida en el catálogo <i>Harmonial. Le Salon de la création conjugué</i> . 1984. París. Fondos personales Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia	254
Ilustración 127. Nicole Metayer. <i>Carmen</i> . 1980. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XXe siècle</i> . 1985	256
Ilustración 128. Aimée Fox. <i>Télécopie</i> . 1983. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Electra. L'électricité et l'électronique dans l'art au XXe siècle</i> . 1985	256
Ilustración 129. Nicole Metayer. <i>Le lien</i> . 1974. Xerografía monocromática. Colección Centre Georges Pompidou, París	259
Ilustración 130. Jürgen O. Olbrich y Georg Mühleck. <i>Copy-works</i> . 1987. 10 x 15 cm. Postal de invitación a la exposición: "Copy-works". 1987. Heilbronn, Alemania. Archivo documental del MIDE	261
Ilustración 131. "Medium: Photocopy". <i>Künstlerhaus Stuttgart</i> . 11.3-26.03.1986. Stuttgart	262
Ilustración 132. Boris Nieslony. <i>Immer wenn ich an Marilyn denke</i> . 1984. Xerografía monocromática y collage. Fuente: <i>Medium: Photocopy</i> . 1986	263
Ilustración 133. Wolfgang Hainke. <i>Das zentrale mikro-film-archiv. The whole earth catalog. Le musée sentimental</i> . 1982. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg en Bremen, Alemania	264
Ilustración 134. Jürgen O. Olbrich. <i>Sin título</i> . Performance realizada a partir de <i>Coffee-Filter-Archive</i> en el espacio Lunatique. 1982. Fondos personales del artista. Kassel	268

Ilustración 135. Jesús Pastor. <i>Sin Título</i> . Xerografía monocromática. Fuente: <i>Electrografía y Grabado. Aportaciones plásticas de un nuevo medio de creación de imagen en el grabado en talla: el Copy Art</i> . 1989	270
Ilustración 136. Jesús Pastor. <i>nº4 y nº5 (círculo aluminio)</i> . Serie <i>Latitudes</i> . 2006. Aluminio fundido. 200 x 200 x 10cm c/u. Fondos personales del artista. Pontevedra	271
Ilustración 137. Daniele Sasson. <i>Centro copie per Man Ray</i> . 1986. Xerografía policromática y técnica mixta. Fondos personales del artista. Siena	274
Ilustración 138. Valeria Cesanelli. Serie <i>Pesci</i> . Xerografía monocromática y técnica mixta. Fuente: <i>L'Arte Schiacciabottone</i> . 1989	274
Ilustración 139. Anna Sharp. <i>Sea and Stars</i> . 1986. Collage de diferentes xerografías policromáticas. Colección MIDE	276
Ilustración 140. Pierluigi Vannozzi. <i>Xerografía originale</i> . 1987. 42 x 29 cm. Xerografía policromática. Colección MIDE	276
Ilustración 141. Joseph Beuys. <i>Greta Garbo Zyklus</i> . 1964. Xerografía monocromática	278
Ilustración 142. Piermario Ciani. <i>Poesía</i> . 1986. Postal. Xerografía policromática. 10 x 15 cm. Fuente: <i>Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer</i> . 1991	278
Ilustración 143. Klaus Urbons. <i>Anaglyphe</i> . 1991. Fuente: <i>Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer</i> . 1991	280
Ilustración 144. Convocatoria "Facing the FAX" proponiendo el envío de obras de Fax Art. 29 x 21 cm. Lisboa, 1996. Colección MIDE	283
Ilustración 145. Michael Bryntrup. <i>Echo-Bild</i> . 1992. Xerografía monocromática digital. Fuente: <i>Elektrografie: analoge und digitale Bilder</i> . 1992	285
Ilustración 146. Georg Mühleck. <i>All Neighbours Normal (in the end)</i> . 1993. Colección Museum für Fotokopie. Mülheim an der Ruhr, Alemania	286
Ilustración 147. Adam Lowe. <i>Novojet</i> . 1998. Gráfica digital mediante procesos de pigmentación. 77 x 116,5 cm. Colección MIDE	288
Ilustración 148. Marik Boudreau. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía monocromática. 33 x 22 cm. Colección MIDE	291
Ilustración 149. Rubén Tortosa. Serie <i>Amnesia de una máquina</i> , Diario 4. 2002	292
Ilustración 150. Keith Haring. <i>Vapo Jet</i> . Xerografía monocromática. ca.1980	302
Ilustración 151. Calendario realizado por Canon France en 1986 con gráfica de artistas americanos, franceses, islandeses e italianos de la Parsons School of Design, gracias a la iniciativa de Christian Rigal. Electrorradiografía y Xerografía policromática digital. 42 x 29 cm (cada pieza). Colección MIDE	305
Ilustración 152. G. Weissmann. <i>Forget facts, figures?</i> 1984. Xerografía monocromática. 42 x 29,5 cm. Colección MIDE	306
Ilustración 153. George Mühleck. <i>Dark & White horizon or 17 x 2000 cm3 of nothing (part 2)</i> . De la serie <i>Copies of nothing</i> . 1985. Xerografía policromática. © Georg Mühleck	309
Ilustración 154. Jean-Pierre Garrault creando durante la exposición "Peinture et Photocopie" en Grenier de Talant. Dijon. 1984. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	312
Ilustración 155. Helen Chadwick. Detalle de la obra <i>The Oval Court</i> . 1984. Xerografía policromática. Colección Victoria & Albert Museum. Londres	313
Ilustración 156. Robert Barker. <i>Panorama de Edimburgo</i> . 1787	314
Ilustración 157. Juan Gris. <i>Le moulin à café (El molinillo de café)</i> . 1920. Oleo sobre lienzo. Fondos del Museo Centro de Arte Reina Sofía	314
Ilustración 158. Jackson Pollock durante el proceso de construcción de una de sus obras mediante el <i>dripping</i>	315
Ilustración 159. Robert Rauschenberg creando una obra utilizando a su mujer como modelo sobre papel blueprint con una lámpara de luz solar. 1951. Nueva York. The LIFE Picture Collection. © Time & Life Pictures/Getty Images	315
Ilustración 160. James Durand. Estudio para Cendrillon con la modelo Nathalie Hamard-Wang. Preparación de la exposición de Bubble Art en el Canon Center de los Campos Elíseos en París. © Fotografía original en blanco y negro de Richard Lavieille. Canon Center. París. Mayo 1992	315
Ilustración 161. Lieve Prins junto a su ayudante en plena creación de una de sus obras. Frames de la entrevista realizada por la televisión AT5. n.d. Holanda	316
Ilustración 162. Fabio Belletti. <i>Interno 2</i> . 1987. Xerografía monocromática. 29,5 x 42 cm. Colección MIDE	321
Ilustración 163. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografía policromática digital. 29,5 x 42 cm. Colección MIDE	322
Ilustración 164. John Held Jr. Serie <i>Sellos</i> . Xerografía monocromática a partir de collage de imágenes. 29,5 x 21 cm Mail Art. Colección MIDE	323
Ilustración 165. Bluz Blurr. <i>Principality of Buz</i> . 1991. Xerografía monocromática. 21 x 29,5 cm. Mail Art. Colección MIDE	323
Ilustración 166. Charles Arnold Jr. <i>None II</i> . 1986. Xerografía monocromática. 27 x 17,5 cm. Colección MIDE	325
Ilustración 167. Shirley Green. <i>Strands</i> . 1988. Grabado a partir de imagen xerográfica monocromática. Colección MIDE	326
Ilustración 168. Derivaciones del uso artístico de la máquina automática de multirreproducción gráfica	327

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 169 James Durand. <i>Harmonial</i> . 1984. Xerografía monocromática. 29,7 x 42 cm. Fondos personales de Maryvonne Jeanne-Garrault y Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia	332
Ilustración 170. Pati Hill. <i>Understanding your Chinese scarf</i> . 1983. Xerografía monocromática. Imagen cortesía Estate of Pati Hill	332
Ilustración 171 Toth Gabor. <i>Visual Poem</i> . 1984. Xerografía monocromática. 21 x 12,5 cm. Colección MIDE	333
Ilustración 172. Daniele Sasson. <i>Sindone Elettrografica</i> . 1986. Xerografía monocromática. 80 x 250 cm. Colección MIDE	333
Ilustración 173. Jean-Pierre Garrault. <i>Sin título</i> . ca.1980. Collage de xerografías monocromáticas. 42 x 29 cm. Fondos personales de Maryvonne Jeanne-Garrault y Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia	334
Ilustración 174. Esta Nesbitt. <i>Transcapsa, Untitled</i> . 1971. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	335
Ilustración 175. Alcalacanales. <i>Bodegón con moldura</i> . 1985. Xerografía monocromática. 29,7 x 42 cm. Colección MIDE	335
Ilustración 176. Bruno Munari. <i>Xerografia originale</i> . 1965. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Xerografie Originali: Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale</i> . 1977	336
Ilustración 177. Vittore Baroni. <i>Autoritratto</i> . 1985. Collage a partir de distintos tipos de ampliaciones de xerografías. Mail Art. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	337
Ilustración 178. Bruno Capatti. <i>Al cuore della macchina</i> . Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	338
Ilustración 179. Jean-Pierre Garrault. <i>iv</i> . ca.1980. Xerografía monocromática. 29,7 x 42 cm. Fondos personales de Maryvonne Jeanne-Garrault y Jean-Pierre Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia	339
Ilustración 180. Arnie Oliver. <i>Fish Tales</i> . ca.1989. Xerografía monocromática. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	339
Ilustración 181. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . Xerografía monocromática perteneciente al libro que acompañaba a su Tesina de Licenciatura "Experiencias y sistematización de resultados prácticos en el sistema Electrofotográfico de Reproducción, con todas las obras resultantes de las diversas experiencias con la máquina". Presentada en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en 1982. Fondos personales del artista. Pontevedra	340
Ilustración 182. Lieve Prins. <i>Black and White</i> . 1984. Xerografía policromática	341
Ilustración 183. Jeffrey Schrier. <i>Duende 1940</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 120 x 110,5 cm. Colección MIDE	342
Ilustración 184. Pierluigi Vannozzi. <i>La Copia infedele, Xerografia Originale</i> . 1985. 29,7 x 42 cm. Xerografía policromática. Colección MIDE	343
Ilustración 185. Marcello Diotallevi. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografía policromática. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	343
Ilustración 186. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice</i> . 1991	344
Ilustración 187. Jean Mathiaut. <i>Généralions Electrographiques</i> . Xerografía policromática. Detalle de la obra. Colección MIDE	344
Ilustración 188. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice</i> . 1991	345
Ilustración 189. Celeste Baraldi. <i>Sin título</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice</i> . 1991	345
Ilustración 190. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice</i> . 1991	346
Ilustración 191. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . Xerografía policromática. Fuente: <i>Copy Art. La funzione creativa della fotocopiatrice</i> . 1991	346
Ilustración 192. Rupert Rosenkranz. <i>Elektrographie</i> . 1964. Grabado calcográfico a partir de transferencia de xerografía. 44 x 31 cm. Colección MIDE	347
Ilustración 193. Cajas realizadas por Joseph Cornell compuestas por diversas imágenes reproducidas y objetos	349
Ilustración 194. Wallace Berman. <i>Untitled</i> . 1969. Collage de imágenes reproducidas mediante la Verifax. Fondos de la Colección de <i>Michael D. Fo</i> . Berkeley, California	350
Ilustración 195. Muestra de las múltiples secuencias de manipulación de la técnica del movimiento en las obras de Sigmar Polke. 1995-2002. Expuestas en la galería Fergus McCaffrey, en Chelsea, Nueva York. 2014	352
Ilustración 196. E.F. Higgins III. Pyramid Issue: <i>Doo-Da Postage Works</i> . 1978. Mail Art. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	354
Ilustración 197. Tarjeta postal realizada por Guillermo Deisler reclamando la libertad de los artistas uruguayos Clemente Padín y Jorge Caraballo. 1978. Fondos Centro de Arte Experimental Vigo. La Plata, Argentina	355
Ilustración 198. On Kawara. <i>I got up</i> . S Postal enviada a Jürgen Wesseler desde Londres el 30 de mayo de 1977	356
Ilustración 199. Clemente Padín. <i>Stop Now</i> . 1993. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	359
Ilustración 200. Guy Bleus. <i>In quest of the eternal</i> . n.d. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	359

Ilustración 201. John Held Jr. <i>Communication not decoration</i> . ca.1992. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	360
Ilustración 202 Buz Blurr. <i>Twenty Years of anticipating mail</i> . 1992. Xerografía policromática digital. 21 x 29,7 cm. Colección MIDE	360
Ilustración 203Vittore Baroni. <i>Mail Art Stamps</i> . 1986. Xerografía monocromática sobre imagen a color. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	360
Ilustración 204 Marcello Diotallevi. <i>War in the Gulf</i> . 1991. Xerografía policromática digital. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	361
Ilustración 205 Carlo Pittore. <i>Nina</i> . 1985. Xerografía policromática. 28 x 21,5 cm. Colección MIDE	361
Ilustración 206 Carlo Pittore. <i>Need Money</i> . 1985. Xerografía policromática. 28 x 21,5 cm. Colección MIDE	361
Ilustración 207. Georg Mühleck. <i>Affranchissements Sens Valeur</i> . 1981. Xerografía policromática. 29 x 19 cm. Colección MIDE	362
Ilustración 208. Georg Mühleck. <i>Timbres d'artiste a valeur croissante</i> . 1981. Xerografía policromática. 29 x 19 cm. Colección MIDE	362
Ilustración 209. Georg Mühleck. <i>Copie de l'air de Montréal</i> . 1984. Xerografía policromática. 29 x 19 cm. Colección MIDE	362
Ilustración 210. Trabajos de diversos artistas para el calendario anual de Canon France. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	365
Ilustración 211. Bruno Munari. <i>Manifesto Campari</i> . Versión de 1985. La versión original data de 1964. Xerografía policromática	366
Ilustración 212. Composición de la Xerox LDX, un sistema fax formado por el escáner y la impresora en cada uno de los puntos geográficos. Imagen cortesía de Xerox Corporation	368
Ilustración 213. Composición de la Xerox LDX, un sistema fax formado por el escáner y la impresora en cada uno de los puntos geográficos. Imagen cortesía de Xerox Corporation	368
Ilustración 214. Primera máquina de Fax portable fabricada por Xerox. 1970. Imagen cortesía de Xerox	369
Ilustración 215. David Hockney. <i>FAX Dibujos</i> . Centro Cultural/Arte Contemporáneo. 1990. México. Portada. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	370
Ilustración 216. Bocetos de David Hockney para combinar los diferentes envíos de fax en una obra de mayor tamaño. Fuente: FAX Dibujos. 1990	371
Ilustración 217 David Hockney. <i>DH in the hills</i> . 1990. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 16/08/1990, 11:07. Fuente: FAX Dibujos. 1990	372
Ilustración 218. David Hockney. <i>DH in the hills</i> . 1990. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 15/08/1990, 11:50. Fuente: FAX Dibujos. 1990	372
Ilustración 219 David Hockney. <i>DH in the hills</i> . 1990. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 15/08/1990, 13:44. Fuente: FAX Dibujos. 1990	372
Ilustración 220. Publicidad del evento <i>Global-Art-Fusion</i> . 1985. Fuente: Catálogo <i>Global-Art-Fusion</i> . 1986. Bern	373
Ilustración 221. Joseph Beuys en su estudio de Düsseldorf. Sábado 12 enero de 1985. 12:00h. Fuente: Catálogo <i>Global-Art-Fusion</i> 1986. Bern	373
Ilustración 222. Kaii Higashiyama con su mujer en Tokio. Fuente: Catálogo <i>Global-Art-Fusion</i> . 1986. Bern	373
Ilustración 223. Telescanfax. París. 1991	375
Ilustración 224. Telescanfax. París. 1991	375
Ilustración 225. Rubén Tortosa. <i>La Activación de la Superficie Plana</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Intervinieron (según la imagen de la instalación, de izquierda a derecha): Rafael Calduch (Valencia, España), Jesús Pastor (Salamanca, España), David Hockney (Los Ángeles, USA), Sonia L. Sheridan (Evanston, USA), Eugenio Cano (Madrid, España), Paulo Bruscky (Recife, Brasil), Muntadas y Rabascall (París, Francia), Jürgen O. Olbrich (Kassel, Alemania), Hirotaka Maruyama (Tokio, Japón), Les Levine (New York, USA), Bruno Munari (Milán, Italia). Acción Fax en la exposición "Variaciones en Gris". Centro Cultural de la Villa. Madrid. 1992	377
Ilustración 226. Lucía Álvarez. <i>Para el anciano que sigue el camino</i> . 1990. Recibido: 06/06/1990, 19'14" Colección MIDE	378
Ilustración 227. Klaus Urbons. <i>Sin título</i> . Serie de 5 obras. Participante a la teleacción-homenaje de la "2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art". Valencia. 1988. Colección MIDE	379
Ilustración 228. Dominique Silvestre. <i>Astoria 1938</i> Valencia 1988. Participante a la teleacción-homenaje de la "2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art". Valencia. 1988. Colección MIDE	379
Ilustración 229. Nial Monro. <i>Sin título</i> . Participante a la teleacción-homenaje de la "2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art". Recibido: 20/10/1988, 16:31. Valencia. 1988. Colección MIDE	380
Ilustración 230. Jean-Pierre Garrault. <i>Rock Babylonia</i> . Xerografía e infografía. Participante a la teleacción-homenaje de la "2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art". Recibido: n.d. Valencia. 1988. Colección MIDE	380
Ilustración 231. Klaus Urbons. <i>50 Years of Xerography</i> . Participante a la teleacción-homenaje de la "2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art". Recibido: n.d. Valencia. 1988. Colección MIDE	380
Ilustración 232. George Mühleck. <i>Sin título</i> . Participante a la teleacción-homenaje de la "2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art". Recibido: 21/10/1988, 12:54 / 12:56 / 12:58. Valencia. 1988. Colección MIDE	380

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 233. Algunos de los faxes enviados durante el evento Hands Of Time. XX Bienal Internacional de Arte de São Paulo. 1989. Colección MIDE	381
Ilustración 234. Paulo Bruscky, junto a Fernando N. Canales, trabajando con el fax en el 1º Studio Internacional de Electrografía de São Paulo. XX Bienal Internacional de Arte. 1989. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	382
Ilustración 235. Alcalacanales. <i>Fax Art</i> . 1989. Faxes originales. XX Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Colección MIDE	382
Ilustración 236. Participantes a la "1 Muestra Internacional de Fax Art". Cuenca. 1993. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Colección MIDE	383
Ilustración 237. Khalid Hammoumi. <i>Sequence nude in 6 parts</i> . (6 piezas). 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. n.d. Colección MIDE	383
Ilustración 238. Khalid Hammoumi. <i>Sequence nude in 6 parts</i> . (seis piezas). 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. 32 x 21,5 cm. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. n.d. Colección MIDE. Detalle de una de las seis piezas	383
Ilustración 239. Fabrice Chiaramelli. <i>Sin título</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Recibido: 28/10/1992, 21:45. Colección MIDE	384
Ilustración 240. Jean Mathiaut. <i>I am getting closer to you</i> (7 piezas). 1988. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Recibido: 28/10/1992, n.d. Colección MIDE	385
Ilustración 241. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). <i>The Faxed Battery</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. 29 x 31 cm. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Recibido: n.d. Colección MIDE	385
Ilustración 242. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). <i>How to Make The Faxed Battery</i> . 2014. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Audiovisual realizado con propósito documental-didáctico por el propio artista como referente de su obra <i>The Faxed Battery</i> . 01'18". Colección MIDE	386
Ilustración 243. Eduardo Kac. <i>Sin título</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Recibido: n.d. Colección MIDE	386
Ilustración 244. Roy Ascott. <i>Sin título</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Recibido: 28/10/1992, 11:22. Colección MIDE	386
Ilustración 245. Jacques Charbonneau. <i>Le Bicycle #1</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 25/05/1992, 10:41 / 10:43 / 10:45. Colección MIDE	387
Ilustración 246. Richard Garneau. <i>Autoportrait</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 27/05/1992, 10:48 / 10:49 / 10:51. Colección MIDE	388
Ilustración 247. Richard Garneau. <i>Fax Art Separation Process Suite du Printemps</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 18/11/1992, 10:33 / 10:36 / 10:38. Colección MIDE	388
Ilustración 248. Suzie Quirion. <i>Sin título</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Recibido: 20/11/1992, 11:17 / 11:19 / 11:21. Colección MIDE	389
Ilustración 249. Patrick Bourque. <i>Sin título</i> . 1992. Teletransmisión facsímil e impresión xerográfica sobre papel. Acción Fax "Fax AUDA-Cuenca". Comisarios: Arturo Caraballo, Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Recibido: 31/10/1992, 15:07 / 15:09 / 15:10 / 15:10h. Colección MIDE	390
Ilustración 250. Lieve Prins creando una de sus obras con tres modelos sobre la fotocopidora Canon Color NP. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	403
Ilustración 251. Guglielmo A. Cavellini. <i>Serie dei Cimeli</i> . 1985. 29,7 x 21 cm. Xerografía monocromática aplicada al Mail Art. Colección MIDE	407
Ilustración 252. Tyler James Hoare. <i>Head</i> . 1973. Xerografía policromática. 30,48 x 25,4 cm. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	409
Ilustración 253. Thomas Barrow. <i>Trivia 2</i> . 1973. Verifax. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	409
Ilustración 254. Keith Smith. <i>Brian and Roja, South Laguna</i> . Christmas 1972. 1973. Impresión mediante proceso fotoquímico a partir de la Verifax. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	409
Ilustración 255. Obras pertenecientes a la exposición-edición "Arte e Xerografia", comisariada por Bruno Munari en 1972 en Milán, Italia. Fondos munart.org	410
Ilustración 256. Marisa González. <i>Sin título</i> . 1971-1973. Sistemas Generativos. Monotipos. Imagen cortesía de Marisa González	411
Ilustración 257. Joan Lyons. <i>Untitled (Woman with hair)</i> . 1974. Offset a partir de matriz xerográfica. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	412
Ilustración 258. Community Copy Art. Cartel para la exposición "International Women Unite". Londres. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	415
Ilustración 259. Manifiesto "Copy Art" publicado por el grupo artístico Xeros Art. n.d. Fondos personales de Giuseppe Denti. Milán	417

Ilustración 260. Manifiesto del Groupe A-Z (Electro-Image Art) fundado por Joseph Kadar. n.d. Archivo documental del MIDE	420
Ilustración 261. Chimo Ferrando (para AlcalaCanales). Archivo documental MIDE	421-422
Ilustración 262. Jake Tilson. <i>Paris</i> . 1984. Xerografía policromática. Exposición "New Media 2". Malmö, Suecia. Fondos personales de Lieve Prins. Ámsterdam	425
Ilustración 263. Catálogo de la exposición "International Copier Art Bookworks Exhibition '86" celebrada en 1986 en Nueva Escocia, Canadá. Interior. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	426
Ilustración 264. Edición de <i>COM TRUST</i> con trabajos de Franz John, Heta Norros, Jürgen O. Olbrich y Lieve Prins. Turku, Finlandia. 1990. Fondos personales de Lieve Prins. Ámsterdam	427
Ilustración 265. Edición de <i>COM TRUST</i> con trabajos de Franz John, Heta Norros, Jürgen O. Olbrich y Lieve Prins. Rovaniemi Taidemuseo, Finlandia. 1992. Fondos personales de Lieve Prins. Ámsterdam	428
Ilustración 266. Periódico <i>Torstaina</i> del día 9 de enero de 1992 anunciando la exposición "COM TRUST" con trabajos de Franz John, Heta Norros, Jürgen O. Olbrich y Lieve Prins. Fondos personales de Lieve Prins. Ámsterdam	428
Ilustración 267. Emmett Williams. <i>Untitled</i> . 1988. Xerografía monocromática. Exposición "Copy Europe". 1990. Archivo documental del MIDE	429
Ilustración 268. Trabajos de Ann Noël y Emmett Williams, respectivamente para Art Nürnberg, 6. 1991. Archivo documental del MIDE	429
Ilustración 269. Cartel de la "Biennial d'Art Electro Images" en Berlín. 1994. Archivo documental MIDE	430
Ilustración 270. Folleto publicitario del Curso de Electrografía Artística realizado en 1990 en el Museo internacional de electrografía. Archivo documental del MIDE	431
Ilustración 271. Dominique Sapper. <i>Mon cahier de copy-art</i> . 1987. Fondos personales de Jean-Claude Baudot. París	433
Ilustración 272. <i>Harmonial News</i> . 1984. Portada. Fondos personales de Jean-Pierre y Maryvonne Garrault. Nesle-et-Massoult, Francia	434
Ilustración 273. <i>AntiCopyRight</i> . ca.1980. Portada. Archivo documental MIDE	435
Ilustración 274. <i>The I.S.C.A. QUARTERLY</i> , 1(5). 1986. Portada. Archivo documental MIDE	435
Ilustración 275. <i>Árnyékkötök Electrographic Art</i> . Portadas de diversos ejemplares. Colección MIDE	436
Ilustración 276. <i>Xero Post</i> , 3. 1981. Creada por Sheldon Polsky. Portada. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	437
Ilustración 277. <i>Photostatic</i> . Creada por Lloyd Dunn. Ediciones nº 3 (1983), 14 (1985) y 23 (1987), respectivamente. Portadas	438
Ilustración 278. Georg Mühleck. Libro del artista construido a modo de recetario donde fue registrado las diversas etapas y pruebas durante el proceso creativo. Fondos personales de Boris Nieslony. Colonia	441
Ilustración 279. Jesús Pastor. Libro que acompañaba a la Tesina de Licenciatura titulada: "Experiencias y sistematización de resultados prácticos en el sistema Electrofotográfico de Reproducción", con todas las obras resultantes de las diversas experiencias con la máquina. Dirigida por José Fuentes y presentada en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao en 1982. Fondos personales del artista. Pontevedra	442
Ilustración 280. Georg Mühleck. Libro del artista construido a modo de recetario donde ha ido registrando las diversas etapas y pruebas durante el proceso creativo. Fondos personales de Boris Nieslony. Colonia	445
Ilustración 281. Bruno Munari. Publicación: <i>Xerografie Originali: Un esempio di sperimentazione sistematica strumentale</i> . 1977. Páginas interiores en las que Munari expone cada una de las pruebas que ha realizado con la fotocopidora	445
Ilustración 282. Taller de Electrografía "Nuevas formas de producción en el arte" impartido por José Ramón Alcalá y Jesús Pastor. Arteleku, San Sebastián. Julio 1992. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	448
Ilustración 283. Alumnos trabajando en el Taller impartido por José Ramón Alcalá y Jesús Pastor. Arteleku, San Sebastián. 1993. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	449
Ilustración 284. Taller de Electrografía "Nuevas formas de producción en el arte". Impartido por José Ramón Alcalá y Jesús Pastor. Arteleku, San Sebastián. Julio 1992. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	450
Ilustración 285. Eve, modelo de Lieve Prins, durante el proceso de registro de una de sus obras. Fondos personales de Lieve Prins. Ámsterdam	452
Ilustración 286. Taller de "Electrografía Color&Fax" impartido por José Ramón Alcalá y Fernando Ñ. Canales. Mayo 1990. Centro Insular de Cultura de Canarias. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	456
Ilustración 287. Judy Thomas. <i>Fire Fly</i> . 1984. Xerografía monocromática. 35 x 19 cm. Colección MIDE	457
Ilustración 288. Sarah Jackson. <i>Secrets III</i> . 1993. Xerografía policromática digital. 29,5 x 42 cm. Colección MIDE	457
Ilustración 289. Jürgen O. Olbrich. <i>Archive of lost informations</i> . Desde 1977. Xerografías de diferentes orígenes. Fondos personales del artista. Kassel	458

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 290. Jürgen O. Olbrich. <i>Van der Rolle</i> . 1992. Xerografía policromática digital. 29,7 x 42 cm (cada obra). Fondos personales del artista. Kassel	459
Ilustración 291. El quipo del MIDE desmontando una máquina automática de multirreproducción gráfica. Archivo documental del MIDE	465
Ilustración 292. Jürgen O. Olbrich. <i>Coloured Crayon Colours</i> . 1980. Xerografías policromáticas. 118 x 315 cm (composición completa de todos A4) Fondos personales del artistas. Kassel.	468
Ilustración 293. Cejar. <i>Space Event 1</i> . 1980. Xerografía monocromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	468
Ilustración 294. Karl-Hermann Möller. <i>Sofort-Bild-Kopie</i> . 1984. 3 xerografías monocromáticas de la acción sobre el cristal de la fotocopidora	470
Ilustración 295 Karl-Hermann Möller. <i>Xerophonie</i> . 1985-1990. Xerografía de diferentes grabadoras sobre el cristal de la fotocopidora. Fondos personales del artista. Kassel	471
Ilustración 296 Karl-Hermann Möller. <i>Xerophonie</i> . 1985-1990. Xerografía de diferentes grabadoras sobre el cristal de la fotocopidora. Fondos personales del artista. Kassel	471
Ilustración 297 Jürgen O. Olbrich. <i>In kleinem rahmen – In a small frame</i> . ca.1977. Fondos personales del artista. Kassel.	480
Ilustración 298 Jürgen O. Olbrich. <i>In kleinem rahmen – In a small frame</i> . ca.1977. Fondos personales del artista. Kassel.	480
Ilustración 299. <i>Das zentrale mikro-film-archiv. The whole earth catalog. Le musée sentimental</i> . Wolfgang Hainke. 1982. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg en Bremen.	480
Ilustración 300 Performance de Mail Art realizado en Kunoldstaße 34. 1985. Kassel, Alemania. Fondos personales del artista. Kassel	481
Ilustración 301. James Durand. Chat. 1983. Xerografía monocromática. 19 x 27,8 cm. Fondos personales del artista. París	484
Ilustración 302. Gil J. Wolman. <i>Portraits de pochés</i> . 1974. Xerografía monocromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	485
Ilustración 303. Cejar. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía policromática. 29 x 21 cm. Colección privada de Jean Claude Baudot. París	485
Ilustración 304. Rebeca J. Rackin. <i>Renaissance</i> . 1983. Xerografía policromática. 42 x 29 cm. Seleccionada en la "I Bienal de Copy Art". 1985. Colección MIDE	485
Ilustración 305. John Udvardy. <i>Bottom of Boa Constrictor with Hand and Sanke Ring</i> . 1980. Xerografía policromática. Fondos personales de Reed Altemus. Portland, EE.UU.	485
Ilustración 306. Ginny Lloyd. <i>Copy Art Exhibition</i> . Portada. 1980. Xerografía policromática. Fondos personales de Reed Altemus. Portland, EE.UU.	485
Ilustración 307. Connie Fox. <i>Glass Tools with Multicolored</i> . 1978. Xerografía policromática. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	485
Ilustración 308. Marie-Helene Robert. <i>Affaires Classées</i> . 1988. Cianotipia a partir de xerografías onocromáticas de objetos. 130 x 106 cm. Colección MIDE	486
Ilustración 309. Jake Tilson. <i>How far is an hour no.9</i> . 1989. Xerografía policromática digital y técnica mixta. 180 x 180 cm. Fuente: Catálogo exposición "Jake Tilson". 1997	487
Ilustración 310. Alcalacanales. <i>La corrida de Cannes</i> . 1989. Collage de xerografías policromáticas y técnica mixta sobre tabla. 104 x 213,5 cm. Colección MIDE	488
Ilustración 311. Modelo de Lieve Prins colocada sobre el cristal de la fotocopidora. ca.1990. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	490
Ilustración 312. Sonia Landy Sheridan. <i>Hand with hearts</i> . 1976. Xerografías policromáticas. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	490
Ilustración 313. Doreen Lindsay. <i>Artist's hands protected by Mother's hands</i> . De la serie <i>Mother / Self / Daughter</i> . 1981. Xerografía policromática. 21,5 x 28 cm. ©Doreen Lindsay	491
Ilustración 314. Philippe Boissonnet. <i>Structure Mainchinale</i> . 1984. Xerografía policromática. 32 x 21,6 cm. Colección MIDE	491
Ilustración 315. Philippe Boissonnet. <i>Main-Chinalement Prehistorique</i> . 1984. Xerografía policromática. Detalle. 30 x 20,5 cm (obra completa). Colección MIDE	492
Ilustración 316. Jürgen O. Olbrich. <i>Hands on News</i> . 1997. Xerografías policromáticas digitales. Obras que forman parte de la edición final. 29,7 x 21 cm (cada registro). Fondos personales del artista. Kassel	493
Ilustración 317 Norita Fracka. <i>Sin título</i> . n.d. Xerografía policromática digital. 42 x 29 cm. Colección MIDE	494
Ilustración 318. Cécile Bart. <i>Sin título. 1983</i> . Xerografía monocromática. Fuente: Copy-Art-Electrographie-Electoradiographie-Telecopie. 1984	494
Ilustración 319. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). <i>Sin título</i> . n.d. Xerografía monocromática transferida sobre papel de arroz. 42 x 29 cm. Colección MIDE	494
Ilustración 320. Jacques Charbonneau. <i>Anthropie</i> . n.d. Xerografía policromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	494
Ilustración 321. Sheila Pinkel. <i>Sin título</i> . 1987. Transferencia de xerografías sobre papel. 73 x 85 cm. Colección MIDE	495

Ilustración 322. Lieve Prins. <i>Horizontal Theatre</i> . 1985. 28'22". Frames de video. Archivo documental del MIDE	496
Ilustración 323. James Durand. <i>Paysage 1 y Paysage 2</i> . 1985. Xerografías policromáticas. 29,7 x 21 cm (cada obra). Colección MIDE	497
Ilustración 324. Philippe Boissonnet. <i>Derives 01</i> . 1991. Xerografías policromáticas digitales. 45 x 33 cm. Carpeta que contiene una serie de 5 imágenes. Colección MIDE	498
Ilustración 325. Domenico Lo Russo. <i>Dopo Midway</i> 1942. 1976. Xerorradiografía. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	499
Ilustración 326. Maura Sheehan. <i>Egress</i> . 1975. Transferencia sobre papel gráfico a partir de xerografía monocromática. 35,6 x 21,5 cm. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	502
Ilustración 327. Claudia Katayanagi. <i>Homage to Magritte</i> . 1978. Xerografía policromática. 27,9 x 21,5 cm. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	502
Ilustración 328. Hans R. Szymanski. <i>Albert, melting (1 de 15)</i> . 1984. Xerografía monocromática. 29,5 x 21 cm. Colección MIDE	502
Ilustración 329. Piernario Ciani. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,5 x 21 cm. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	502
Ilustración 330. Nicola Frangione. Sin título. n.d. Xerografías monocromáticas. 3 x (29,7 x 21 cm). Colección MIDE	503
Ilustración 331. Jean-François Robic. <i>Bienvenüe</i> . n.d. Libro compuesto por xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	503
Ilustración 332. Karl-Hermann Möller. <i>Spatz, Vergiss mich nicht</i> . 1986. Xerografías monocromáticas. 12 x (29,7 x 21 cm). Archivo documental del MIDE	504
Ilustración 333. Karl-Hermann Möller. <i>Spatz, Vergiss mich nicht</i> . 1986. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Detalle. Archivo documental del MIDE	504
Ilustración 334. Begoña Vicario. <i>Haragia (carne humana)</i> . 1993. 12'00". Frames de video. Colección MIDE	505
Ilustración 335. Urrejola, A. Rivero y Anxo Rei. <i>Calor</i> . n.d. 03'08". Frames de video. Colección MIDE	506
Ilustración 336. Cher White. <i>Choreography for copy machine (Photocopy Cha Cha)</i> . 1991. Animación partir de xerografías cromáticas	507
Ilustración 337. Paul Bridgwater. <i>Paper Forest</i> . 1978. Bridgwater construyendo el espacio mediante xerografías monocromáticas. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	508
Ilustración 338. Paul Bridgwater. <i>Paper Forest</i> . 1978. Espacio cubierto por xerografías monocromáticas. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	508
Ilustración 339. Franz John. <i>Die Kopierte Galerie</i> . 1987. 11'04". Frames del audiovisual como referente de la acción-instalación. Archivo documental MIDE	509
Ilustración 340. Franz John. <i>The Copied Gallery</i> . 1987. Fotografía de la Galerie Paranorm de Berlín completamente registrada xerográficamente. 110 x 115 cm. Colección MIDE	510
Ilustración 341. Rick, Ron y Stephen Globus. <i>The Pencil Mural Design with Ivan Chermayeff</i> . 1977. 'Globoscopio' y Sistema electrostático computerizado. 244 x 1646 cm. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	511
Ilustración 342. Cejar. <i>Le grand mètre</i> . 1980. Louvre. 14400 x 62 cm. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	511
Ilustración 343. Thom Barth. <i>Kubus 3- 87 Kopie Marmorsaal</i> . 1986. Fondos personales del artista. Friedrichshafen, Alemania	511
Ilustración 344. Dequedéque. <i>Sin título</i> . 1988. Instalación a base de collage de xerografías monocromáticas sobre diversos objetos. Seleccionada en la "2 Biental Internacional de Electrografía y Copy Art". Valencia. 1988. Colección MIDE	512
Ilustración 345. Pietro Pellini. <i>Copy-Art-Machine</i> . 1991. Xerografías policromáticas sobre máquina. Fondos personales de Reed Altemus	512
Ilustración 346. Patrick Firpo. <i>Shoji Screen</i> . 1978. Transfer sobre papel de arroz. 170 x 81 cm. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	513
Ilustración 347. Tyler James Hoare. <i>Ladies Chest</i> . 1975. Xerografía policromática y técnica mixta. 35,6 x 45,7 x 7,6 cm. Fuente: <i>Copy art: The first complete guide to the copy machine</i> . 1978	513
Ilustración 348. Hideo Yamada. <i>Dedicated to Mr Pablo Picasso</i> . 1984. Xerografía monocromática. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	515
Ilustración 349. Miguel Egaña. <i>Désir</i> . ca.1982. Xerografía monocromática. Fondos personales de Jean-Claude Baudot. París	515
Ilustración 350. Marik Boudreau. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía monocromática. 33 x 20 cm. Colección MIDE	516
Ilustración 351. Giorgio Nelva. <i>Swirling</i> . 1987. Xerografía policromática. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	516
Ilustración 352. Giorgio Nelva. <i>The laser girl original electrocolorwork</i> . 1987. Xerografía policromática. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	516
Ilustración 353. Karl-Hermann Möller. <i>Figurinen</i> . 1989. Portada catalogo y obras del interior. Fondos personales del artista. Kassel	516

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 354. Graf Haufen e Ines Ruf. <i>Blood & Gold</i> , 3. 1987. Artcore Editions – ACE-18. 21 x 15 cm. Fondos personales del artista. Berlín	518
Ilustración 355. Félix Orgajo Maroto. <i>Aviso de la Voz de mi Madre</i> . Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	519
Ilustración 356. Teodoro J. Martínez. <i>Cloruro Sónico</i> . 21 x 15 cm. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	519
Ilustración 357. David Bolyard. <i>SEE Magazine</i> . Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	519
Ilustración 358. Giacomo Spazio. <i>Dreaming Some Ties</i> . n.d. Xerografía policromática. 21 x 15 cm. Tarjeta postal. Colección MIDE	520
Ilustración 359. Amal Abdenour. <i>Art/Electrographie</i> . n.d. Xerografía polipolicromática. 21 x 15 cm. Tarjeta postal. Colección MIDE	520
Ilustración 360. Jean-François Robic. <i>Où il y a nov?</i> . 1992. Xerografía monocromática. 21 x 15 cm. Tarjeta postal. Colección MIDE	521
Ilustración 361. Joseph Kadar. <i>Art/Electrographie</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 15 x 21 cm. Tarjeta postal. Colección MIDE	521
Ilustración 362. Der Blaue Reiter. <i>Almanach</i> . 1912. Fondos de La Galería municipal en la Lenbachhaus. Múnich	526
Ilustración 363. Boris Nieslony. <i>Untitled</i> . ca.1982. Xerografía cromática, reentintado. 42 x 29,7 cm. Fondos Archiv-Black Kit. Colonia	527
Ilustración 364. Jürgen O. Olbrich. Obra pertenecientes a la edición <i>Kopiopie</i> . ca.1980. Xerografía cromática, reentintado. 29,7 x 21 cm. Fondos personales del artista. Kassel	527
Ilustración 365. Wolfgang Hainke. <i>UCUZ (Reste)</i> . 1992. Xerografía cromática, reentintado. Exposición: “Copy Art. It’s a copy world”. Pfalzgerie, Kaiserslautern, Alemania. 1993	527
Ilustración 366. Graf Haufen. <i>Fanzine Informative Art. Artcore Editions</i> . ca.1984. Xerografía monocromática. 21 x 15 cm. Fondos personales del artista. Berlín	528
Ilustración 367. Jürgen O.Olbrich. <i>Filter</i> . There is always a cup of coffee for you in the exhibition. 1979. Xerografías monocromáticas a partir de distintos filtros de café usados. Fondos personales del artista. Kassel	529
Ilustración 368. Timm Ulrichs. <i>Die Photokopie der Photokopie der Photokopie der Photokopie</i> . 1967. Xerografía monocromática	530
Ilustración 369. Focos y artistas principales de la Tercera Generación del Copy Art	531
Ilustración 370. Algunas de las piezas de la exposición “ <i>Echtzeit Copy-Art/Installation</i> ”, organizada por Jürgen O. Olbrich en el museo Kasseler KunstVerein de Kassel. 1988. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	532
Ilustración 371. <i>Copy-art Edition</i> coordinada por Jürgen O. Olbrich. 1998. Portada. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	532
Ilustración 372. Wolfgang Tillmans. <i>Barnaby</i> . 1994. Xerografía monocromática digital a partir de fotografía	533
Ilustración 373. Wolfgang Tillmans. <i>Artwork Clouds II</i> . 2008. Xerografía monocromática digital a partir de fotografía	534
Ilustración 374. Wolfgang Tillmans. <i>Corinne on Gloucester Place</i> . 1993. Impresión con Bubble Jet. Kunsthalle Bremen. Bremen, Alemania	535
Ilustración 375. Jürgen O.Olbrich. <i>Aktionen – Installationen - Copy-Art - Mail-Art</i> . 1986. Siegen. Universität-Gesamthochschule. Portada. Fondos personales del artista. Kassel	535
Ilustración 376. Jürgen O. Olbrich simulando el proceso de registro de pañuelos y rodeado de parte de su obra. Fondos personales del artista. Kassel	536
Ilustración 377. Jürgen O. Olbrich. <i>Running Nose Sculptures</i> . 1973. 3 de 48 piezas diversas. Fondos personales del artista. Kassel	537
Ilustración 378. Jürgen O. Olbrich. <i>Archive of lost informations</i> . Desde 1977. Xerografías de diferentes orígenes. Fondos personales del artista. Kassel	538
Ilustración 379. Jürgen O. Olbrich. <i>Touching the material – Some thoughts about my Copy-art activities</i> . 1986. Centro Internazionale Multimedia/Salerno, Italia. Fondos personales del artista. Kassel	540
Ilustración 380. Jürgen O. Olbrich. <i>Entfernung</i> . 1977. Acción en Documenta 6. Fondos personales del artista. Kassel	541
Ilustración 381. Jürgen O. Olbrich. <i>Haare Schneiden</i> . 1978. Performance. Fondos personales del artista. Kassel	542
Ilustración 382. Jürgen O.Olbrich. <i>Coloured Crayon Colours</i> . 1980. 4 de 60 piezas. Xerografías policromáticas. Colección MIDE	543
Ilustración 383. Jürgen O.Olbrich. <i>Coloured Crayon Colours</i> . 1980/86. Edición Múltiple. Xerografías policromáticas. Colección MIDE	543
Ilustración 384. Jürgen O.Olbrich. <i>Photocopy Rock n’Roll</i> . 1981. Fotografías de la performance y registro xerográfico (der.). Colección MIDE	544
Ilustración 385. Jürgen O. Olbrich y Wolfgang Hainke durante la producción de la obra <i>Endloskopie</i> , con la ayuda del artista Niall Monro. 1989. Xerografía cromática, reentintado. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen, Alemania	545
Ilustración 386. Jürgen O. Olbrich y Wolfgang Hainke. <i>Endloskopie</i> . 1989. Xerografía cromática, reentintado. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	546

Ilustración 387. Jürgen O. Olbrich y Wolfgang Hainke. <i>Endoskopie</i> . 1989. Xerografía cromática, reentintado. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen, Alemania	547
Ilustración 388. Jürgen O. Olbrich. <i>Time</i> . 1985. Xerografía policromática digital. 8 x (42 x 29,7 cm). Fondos personales del artista. Kassel	547
Ilustración 389. Colectivo <i>The Nomads</i> . Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	548
Ilustración 390. Algunas de las performances realizadas por el colectivo The Nomads. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	549
Ilustración 391. Algunas de las publicaciones, libros de artista y ediciones realizadas por el colectivo The Nomads. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	549
Ilustración 392. Jürgen O. Olbrich. <i>CITY Souvenir. Expanded Performance</i> . 1987. Libro de artista. Colección MIDE	549
Ilustración 393. Jürgen O. Olbrich. Interior de <i>CITY Souvenir. Expanded Performance</i> . 1987. Libro de artista. Colección MIDE	549
Ilustración 394. Jürgen O. Olbrich en colaboración con Rubén Tortosa. The Silicon-Works. 1988. Xerografía policromática. Colección MIDE	552
Ilustración 395. Jürgen O. Olbrich & Georg Mühleck. <i>Chalks /Toner. A photocopy poem</i> . 1986. Páginas interiores. Realizado en el Centre Copie-Art de Montreal. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	552
Ilustración 396. Jürgen O. Olbrich. <i>1/5 der Welt fehlt! 1/5 of the world is missing!</i> 2013. Xerografía de postales reutilizadas. 10 x 15 cm. Portada. Fondos personales del artista. Kassel	553
Ilustración 397. Jürgen O. Olbrich. <i>1/5 der Welt fehlt! 1/5 of the world is missing!</i> . Interior. 2013. Xerografía de postales reutilizadas. 10 x 15 cm. Interior. Fondos personales del artista. Kassel	553
Ilustración 398. Alexander Messmer. <i>Pharmacie</i> . Segundo accésit de " <i>Internationaler Wettbewerb für Copy-Art</i> ". 1998. Xerografía policromática digital. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	554
Ilustración 399. Christian Paulsen. <i>Turbulence</i> . Segundo accésit de " <i>Internationaler Wettbewerb für Copy-Art</i> ". 1998. Xerografía policromática digital. 48 x 130 cm. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	554
Ilustración 400. Caja con las diferentes obras pertenecientes a <i>Franticham's Assembling Box Nr. 34</i> . 2016	555
Ilustración 401. Ann Noël, Rita Donagh, Ay-O, Emmett Williams y Richard Hamilton en Bremen con motivo de la reunión de trabajo previa a la exposición " <i>W(h)ale</i> ", en la que participaron junto a Boris Nieslony, Pavel Schmidt, Daniel Spoerri y Natalie Thomkins, organizada y coordinada por Wolfgang Hainke en la Städtische Galerie am Buntentor de Bremen. 1992. Fondos personales de Ann Noël. Berlín	555
Ilustración 402. Catálogo de la exposición " <i>KUNST BUCH WERKE</i> " en Staatliche Bibliothek Regensburg de Regensburg, Alemania. 2015. Portada e interior. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	556
Ilustración 403. Wolfgang Hainke (izq.) y Ann Noël (der.) durante <i>The Copy Shop</i> en Łódź. 1990. Fondos personales de Ann Noël. Berlín	559
Ilustración 404. Comentarios dejados en el Libro de Visitas del proyecto <i>The Copy Shop</i> por la gente participante. 1990. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen	560
Ilustración 405. Frames del video documental Wolfgang Hainke, <i>Copy Shop</i> . 1990. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen	560
Ilustración 406. Wolfgang Hainke. <i>Copy from the original by a non-professional artist</i> . 1996. Detalle de los resultados de la performance instalados en la colección privada Karin und Uwe Hollweg. Bremen	561
Ilustración 407. Frames del video documental de la acción. Wolfgang Hainke. <i>Copy from the original by a non-professional artist</i> . 1996. Fondos de la colección privada Karin und Uwe Hollweg en Bremen, Alemania	562
Ilustración 408. Wolfgang Hainke. <i>Residence</i> . 1991. Exposición "Copy Art. It's a copy world". Pfalzgalerie, Kaiserslautern (Alemania). 1993	563
Ilustración 409. Wolfgang Hainke. <i>Midnight tools</i> (junto a Jürgen O. Olbrich). 1989. Exposición "Copy Art. It's a copy world". Pfalzgalerie, Kaiserslautern (Alemania). 1993	563
Ilustración 410. Ann Noël junto a Emmett Williams creando con la máquina automática de reproducción gráfica en Kasseler Kunstverein durante la exposición " <i>Echtzeit Copy-Art/Installation</i> " en 1988. Fondos personales de Ann Noël. Berlín	564
Ilustración 411. Ann Noël. <i>Hooray for Hollywood</i> . 1983. Xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. Berlín	565
Ilustración 412. Ann Noël. <i>Marilyn</i> . 1991. Serigrafía a partir de xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. Berlín	565
Ilustración 413. Ann Noël. <i>In vino veritas</i> . 1991. Serigrafía a partir de xerografías monocromáticas. Fondos personales de la artista. Berlín	566
Ilustración 414. Ann Noël. <i>Berlin: Traces</i> . 1989. Fondos personales de la artista. Berlín	566
Ilustración 415 The Nomads. <i>Performance Life is Art Enough</i> . Kassel. 1992. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	567
Ilustración 416. Emmett Williams. <i>13 variations on 6 words of Gertrude Stein (1959-1965)</i> . Serigrafía	567
Ilustración 417. Emmett Williams. <i>13 variations on 6 words of Gertrude Stein (1959-1965)</i> . Serigrafía. Detalle	568
Ilustración 418. Emmett Williams. <i>Eros</i> . 1979. Serigrafía a partir de xerografías monocromáticas mediante la técnica de la degeneración. Fondos personales de Ann Noël. Berlín	569
Ilustración 419. Emmett Williams. <i>Shakespeare's XXX th</i> . 1979. Serigrafías a partir de xerografías monocromáticas mediante la técnica de la degeneración. Fondos personales de Ann Noël. Berlín	570

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 420. Emmett Williams. <i>Serie Impressions of Japan</i> . 1980/83. Serigrafías a partir de xerografías monocromáticas	571
Ilustración 421. Achim Schnyder. <i>Cut/Cut</i> . 1988. Xerografía monocromática. Fuente: APEX, 6. 1989	572
Ilustración 422. Achim Schnyder. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografía policromática. Fuente: APEX, 6. 1989	572
Ilustración 423. Achim Schnyder. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografías monocromáticas. 20 x (29,7 x 42 cm). Fuente: APEX, 6. 1989	573
Ilustración 424. Achim Schnyder y Jürgen O.Olbrich. <i>Tafel-Anhang</i> . 1989. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	573
Ilustración 425. Karl-Hermann Möller. <i>Lichtjahre</i> . 1984. 30 xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Kassel	574
Ilustración 426. Karl-Hermann Möller. <i>Xerophonie</i> . 1985-1990. Fondos personales del artista. Kassel	574
Ilustración 427. Karl-Hermann Möller. <i>Xerophonie</i> . 1985-1990. Xerografía de diferentes grabadoras sobre el cristal de la fotocopidora. Fondos personales del artista. Kassel	575
Ilustración 428. Karl-Hermann Möller. <i>Xerophonie</i> . 1985-1990. Instalación de xerografías monocromáticas resultado del registro visual de la misma grabadora en diferentes modelos xerográficos. Fondos personales del artista. Kassel	576
Ilustración 429. Karl-Hermann Möller. <i>Life is Xerox; you're just a copy</i> . 1986. Interior del libro con algunas de las propuestas de Möller. Archivo documental del MIDE	576
Ilustración 430. Karl-Hermann Möller. <i>Selbstkosten</i> . 1983. 10 xerografías monocromáticas de la acción sobre el cristal de la fotocopidora. Fondos personales del artista. Kassel	577
Ilustración 431. Karl-Hermann Möller. <i>Top secret</i> . 1992. 9 xerografías monocromáticas de la acción de una máquina trituradora que es alimentada constantemente. Fondos personales del artista. Kassel	577
Ilustración 432. Karl-Hermann Möller. <i>Raster Cluster</i> . 1988. Xerografía blanco y negro. Elemento gráfico resultante de la ampliación de diversos tipos de imágenes. Colección MIDE	578
Ilustración 433. Karl-Hermann Möller. <i>Rastertanz</i> . 1989. Xerografía monocromáticas sobre polietileno. Exposición "Kopffjäger". Museum für Fotokopie, Mülheim an der Ruhr. Fondos personales del artista. Kassel	578
Ilustración 434. Archiv-Black Kit de Boris Nieslony situado en la ciudad alemana de Colonia	579
Ilustración 435. Archiv-Black Kit de Boris Nieslony. Colonia	579
Ilustración 436. Boris Nieslony. <i>Untitled</i> . ca.1980-83. Xerografías policromáticas intervenidas con productos químicos. Fondos Archiv-Black Kit. Colonia	580
Ilustración 437. Boris Nieslony. <i>Untitled</i> . ca.1985. Xerografía cromática, reentintado realizado con tecnología Xerox. Fondos Archiv-Black Kit. Colonia	581
Ilustración 438. Imágenes referidas al tema del gesto de "agarrar" pertenecientes al Archiv-Black Kit de Boris Nieslony. Colonia	581
Ilustración 439. Boris Nieslony. <i>Untitled</i> . ca.1988. Xerografías monocromáticas realizada con Xerox. 21 x 29,7 cm. Fondos Archiv-Black Kit. Colonia	581
Ilustración 440. Boris Nieslony. <i>Untitled</i> . ca.1988. Ejemplos de obras realizadas a partir de la combinación manual de tóner de diversos colores. 42 x 29,7 cm. Fondos Archiv-Black Kit. Colonia	582
Ilustración 441. Alcalacanales. Exposición " <i>Elektrografien</i> ". 1988. Museum für Fotokopie. Mülheim an der Ruhr, Alemania. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	584
Ilustración 442. Colección de máquinas del Museum für Fotokopie. Mülheim an der Ruhr. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	584
Ilustración 443. Klaus Urbons. <i>Lost Information</i> . 1981. Xerografía monocromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	586
Ilustración 444. Klaus Urbons. <i>Sin título</i> . 1985. Xerografía monocromática. "I Bienal Internacional de Copy Art". Barcelona. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	587
Ilustración 445. Klaus Urbons. <i>Exkurs über die Schönheit</i> . 1982. Xerografía policromática. 29,7 x 21 cm	587
Ilustración 446. Klaus Urbons. <i>Ohne Titel (Schreibmaschine)</i> . 1989. Xerografía policromática con Minolta 410Z. 29,7 x 42 cm. Fuente: <i>Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer</i> . 1991	587
Ilustración 447. Klaus Urbons. <i>Mon parfum (Paloma)</i> . 1991. Xerografía policromática con KIS-PCC. 29,7 x 21 cm. Fuente: <i>Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer</i> . 1991	588
Ilustración 448. Klaus Urbons. <i>Unter Wasser (Verschwundener Garten) 2</i> . 1987. Xerografía policromática digital con la CLC-1. 29,7 x 21 cm. Fuente: <i>Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer</i> . 1991	588
Ilustración 449. Gabriele Klages. <i>Sin título</i> . 1988. Xerografías monocromáticas. Fondos personales de la artista. Mülheim an der Ruhr	589
Ilustración 450. Gabriele Klages. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. Mülheim an der Ruhr	589
Ilustración 451. Gabriele Klages. <i>Sin título</i> . 1988. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 21 cm. Fondos personales de la artista. Mülheim an der Ruhr	589
Ilustración 452. Gabriele Klages. <i>Sin título</i> . 1992. Xerografías monocromáticas. Fondos personales de la artista. Mülheim an der Ruhr	590
Ilustración 453. Georg Mühleck. <i>Opera grey</i> : 10th/29th/12th copy of nothing in Oct.82. 1982. Xerografía policromática. 57 x 77 cm Georg Mühleck	591

Ilustración 454. Georg Mühleck. <i>Four copies of nothing in October (X-test, 30,27,6th of 5th)</i> . 1982/83. Xerografía policromática transferida. 63,5 x 127 cm Georg Mühleck	592
Ilustración 455. Georg Mühleck. <i>31 x 200 cm² of nothing or diary of a machine: Montreal Dec.84</i> . 1984. Xerografía policromática. 150 x 213 cm. Georg Mühleck	592
Ilustración 456. Georg Mühleck. <i>Light confusion</i> . 1988. Xerografía policromática. 215 x 210 cm. Georg Mühleck	592
Ilustración 457. Georg Mühleck. <i>The Pirate Art Process: Montréal</i> . 1989. Aproximadamente 1000 xerografías policromáticas digitales. 28 x 21, 5 cm (cada pieza) Georg Mühleck	593
Ilustración 458. Albrecht /d. <i>Nagasaki</i> . 1986/87. Collage de xerografías y laca. Fuente: APEX, 6. 1989	594
Ilustración 459. Albrecht /d. <i>Instant life, instant love, instant death</i> . Detalle. 1984/85. Collage de xerografías y laca. Fuente: Medium Photocopy. 1986	594
Ilustración 460. Albrecht /d. <i>Reflection Press</i> , N. 38. 1974-75. Portada e interior	595
Ilustración 461. Albrecht /d. <i>flug/flux-Blattzeitung</i> , N. 5. En este caso, el sello fue realizado por Wolf Vostell para Ken Friedman como réplica de la realizada por Beuys para Fluxus. Portada e interior	595
Ilustración 462. Jürgen Kierspel. <i>Der etwas erhabene B</i> . 1985. Copy-Objeto. Fondos Jürgen Kierspel. Fuente: APEX, 6. 1989	595
Ilustración 463. Jürgen Kierspel. <i>Sculpture Pieces</i> . 1987. Xerografía monocromática. Fuente: APEX, 6.	596
Ilustración 464. Thom Barth. <i>Kubus 3- 87 Kopie Marmorsaal</i> . 1986. Fondos personales del artista	598
Ilustración 465. Thom Barth. <i>Whitebox-Blackbox</i> . 1986. Fondos personales del artista	598
Ilustración 466. Thom Barth. <i>Pieces</i> . 1997. Xerografías sobre lámina transparentes. Fondos personales del artista	598
Ilustración 467. Thom Barth. <i>Pieces</i> . 1997. Xerografías sobre láminas transparentes. Fondos personales del artista	599
Ilustración 468. Thom Barth. <i>Pieces</i> . 1997. 830 piezas. Xerografía sobre lámina transparente. Instaladas en la exposición “ <i>Timeout Art and Sustainability</i> ”, en el Kunstmuseum Liechtenstein. Vaduz, Alemania. Fondos personales del artista	600
Ilustración 469. Hans H. Rustige. <i>One man’s journey...thus spake the cloth</i> . 1988. Instalación realizada con xerografías policromáticas y diversos elementos. Colección MIDE	600
Ilustración 470. Charly Steiger. <i>Sequenz</i> . 1987. Instalación realizada con xerografías monocromáticas. Colección MIDE	600
Ilustración 471. Ronald Henß Dewald. <i>Sin título</i> . ca.1986. Xerografías monocromáticas, reentintado. Colección MIDE	601-602
Ilustración 472. Graf Haufen. <i>Ediciones Artcore Editions</i> . 1985-1990. Fondos personales del artista. Berlín	603
Ilustración 473. Franz John durante la creación de la obra <i>The Space between in Valencia</i> durante la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art” de Valencia. 1988. Archivo documental del MIDE	605
Ilustración 474. Franz John. <i>The Space between in Valencia</i> . 1988. Instalación a partir de xerografías térmicas. Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Valencia. Archivo documental del MIDE	606
Ilustración 475. Franz John. <i>Instant Copier Animation</i> . ca.1986. 03’45”. Animación a partir de xerografías monocromáticas. Colección MIDE	607
Ilustración 476. Klaus Urbons. <i>Nocturne II</i> . 1990. Termografía. Colección MIDE	608
Ilustración 477. Georg Mühleck. <i>(Beautiful) Data Dump</i> . 1991. Instalación © Georg Mühleck	609
Ilustración 478. Georg Mühleck. <i>Screen Heads</i> . 1993. Instalación ©Georg Mühleck	610
Ilustración 479. Franz John. <i>Sky Nude</i> . 1992. Franz John trabajando en el tejado del Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Fondos personales del artista. Berlín	610
Ilustración 480. Franz John. <i>Sky Nude</i> (4 piezas de 72). 1992. Xerografías policromáticas digitales de la captura del cielo durante 24 horas. Colección MIDE	611
Ilustración 481. Franz John. <i>Flag</i> . 1995. Fondos personales del artista. Berlín	612
Ilustración 482. Franz John. <i>Turing Tables</i> . 2009. Fondos personales del artista. Berlín	612
Ilustración 483. Pati Hill durante una exposición en Nueva York. 1979. © Pati Hill	616
Ilustración 483. Pati Hill. <i>Coussin Brodé</i> . ca. 1980. Xerografía policromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	616
Ilustración 484. Pati Hill. <i>Sin título. Série des A</i> . ca. 1980. Xerografía monocromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	616
Ilustración 486. Pati Hill. <i>Slave Days</i> . 1975. Fondos personales de Pierluigi Vannozi. Bolonia	617
Ilustración 487. Pati Hill. <i>Sin título</i> . ca. 1980. Xerografía monocromática. Obra que formaba parte de la exposición “ <i>PostMachina</i> ”. 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Bolonia	617
Ilustración 488. Pati Hill. <i>Les menus détails du château de Versailles</i> . Xerografías policromáticas de diversos elementos del jardín de Versailles. Exposición “ <i>Pati Hill, Vers Versailles</i> ”. 2005. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	618
Ilustración 489. Gil J. Wolman. <i>Portraits de pochés</i> . 1974. Xerografías monocromáticas. 42 x 27,9 cm (cada obra). Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	619
Ilustración 490. Paul-Armand Gette. <i>Coloradoskalbagge</i> . 1964. Fotostat. Fuente: <i>New Media 2</i> . 1984	619
Ilustración 491. Paul-Armand Gette. <i>Le délassement de l’écolière</i> . 1983. Fotostat. Fuente: <i>New Media 2</i> .	620

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 492 Amal Abdenour. <i>Triangles</i> . 1970-79. Xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. Nogent sur Marne, Francia	621
Ilustración 493. Invitación a la exposición “AMAL ABDENOUR”. Galería Monte Carlo Soft Art. París. Fondos personales de Amal Abdenour. Nogent sur Marne, Francia	622
Ilustración 494. Amal Abdenour. <i>Sin título</i> . 1974. Xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. Nogent sur Marne, Francia	622
Ilustración 495. Fragmento de una obra de Amal Abdenour realizada con la fotocopidora a color. 1975. Fondos personales de Amal Abdenour. Nogent sur Marne, Francia	623
Ilustración 496. Amal Abdenour. <i>Nombriils</i> . 1970-79. Galerie Alain Oudin, París. Fondos personales de la artista. Nogent sur Marne, Francia	624
Ilustración 497. Claude Torey. <i>Zénon III</i> . 1981. Xerografía policromática.	624
Ilustración 498 Focos y protagonistas principales de la Tercera Generación del Copy Art en Francia	626
Ilustración 499. Cejar. “1 ^{er} Festival International de la Carte Postale D’Avant Garde”. 1979. Musée des Arts Décoratifs. París. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	627
Ilustración 500. Cejar. <i>Le grand mètre</i> . 1980. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	629
Ilustración 501. Cejar. <i>Le grand mètre</i> . 1980. Musée du Louvre. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	629
Ilustración 502. Cejar. <i>Déroulement du Grand Mètre</i> . 1980. Musée du Louvre. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	630
Ilustración 503. Acción y exposición “L’Électrographie dans le métro”, organizada por Christian Rigal. 1982. Fuente: Árnýékkötök Electrographic Art, 3. 1991	631
Ilustración 504. Cejar. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía monocromática. Fuente: Árnýékkötök Electrographic Art, 3. 1991	632
Ilustración 505. Cejar. <i>Coca Cola</i> . 1980. Xerografía policromática. 29,7 x 21 cm. Colección privada Jean-Claude Baudot. París	632
Ilustración 506. Cejar. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía policromática. Colección privada Jean-Claude Baudot. París.	632
Ilustración 507. Cejar. <i>Ceci n’est pas une reproduction</i> . 1981. Xerografía monocromática. Fuente: Árnýékkötök Electrographic Art, 3. 1991	633
Ilustración 508. Cejar. <i>Sin título</i> . 1982. Colección privada Jean-Claude Baudot. París	633
Ilustración 509. Cejar. <i>Ray Gun</i> . 1984. Electrorradiografía. 29 x 20 cm. Colección MIDE	634
Ilustración 510. Cejar, junto a Yves Yacoël y otro compañero. Centro Canon París. Colección privada Jean-Claude Baudot. París	635
Ilustración 511. James Durand. <i>Marie-Paule et Nathalie</i> . 1984. Xerografía monocromática. Detalle del tríptico. Fondos personales del artista. París	636
Ilustración 512. James Durand. <i>La multiplication des pains</i> . 1986. Performance. Fondos personales de James Durand y Nathalie Hamard-Wang. París	636
Ilustración 513. James Durand. <i>Concerto Lumineux</i> . 1992. Xerografías cromáticas digitales. Fondos personales de James Durand y Nathalie Hamard-Wang. París.	638
Ilustración 514. Taller de fotocopia de James Durand en el Departamento de Artes Plásticas de la Université Paris VIII. Curso 1983-84. 1986. Fondos personales de James Durand y Nathalie Hamard-Wang. París	639
Ilustración 515 Panfleto publicitario del taller “Photocopier n’est pas copier”. 1986. Centre Georges Pompidou. París.	639
Ilustración 516. Algunas de las obras realizadas por los niños durante el taller “Photocopier n’est pas copier” de Cejar. Centre Georges Pompidou. París.	640
Ilustración 517. Jean Mathiaut. <i>Arbre à mains</i> . Xerografías monocromáticas. Resultado del taller “Photocopier n’est pas copier” realizado por el artista. 1986. Fondos personales del artista. Dijon, Francia	640
Ilustración 518. Jacques Fivel. <i>Sin título</i> . ca.1980. Xerografía policromática. 27,9 x 42 cm. Colección MIDE	641
Ilustración 519. Jacques Fivel. <i>Sin título</i> . ca.1980. Xerografía monocromática. 27,9 x 42 cm. Colección MIDE	642
Ilustración 520. Jacques Fivel. <i>Sin título</i> . ca.1980. Xerografía monocromática. Colección MIDE	642
Ilustración 521. Miguel Egaña. <i>Art parasite</i> . 1980. Fuente: <i>Le artiste et le photocopie</i> . 1981	642
Ilustración 522 Yves Yacoël. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía monocromática. Fondos personales de la doctoranda.	644
Ilustración 523 Yves Yacoël. <i>Tronc-Bonne</i> . 1980. Xerografía monocromática. Colección privada Jean-Claude Baudot. París.	644
Ilustración 524 Yves Yacoël. <i>Nelly</i> . 1986. Xerografía monocromática. 15 x 10 cm. Fondos personales de la doctoranda	644
Ilustración 525. Yves Yacoël. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía monocromática. 15 x 10 cm. Obra participante de la exposición “Photocopies...Suite...”. Fondos personales de la doctoranda	644
Ilustración 526 Pierre Granoux & Anne Vidal. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografía policromática. Fuente: XX Bienal Internacional de Arte. São Paulo, Brasil. 1989	646
Ilustración 527 Pascal Guichard. <i>Final duplicata</i> (Ediciones Bianchini). 1987. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	646

Ilustración 528. Laurie Karp. <i>Sin título</i> . Óleo sobre xerografía monocromática. 21 x 29,7 cm. Fondos personales de la artista. París	647
Ilustración 529 Laurie Karp. <i>Sin título</i> . Xerografía a color a partir de imagen xerográfica modificada con óleo. Fondos personales de la artista. París	647
Ilustración 530 Laurie Karp. Imagen frontal y posterior de la invitación a la exposición “ <i>Art of Cloning</i> ”. 1980. Fondos personales de la artista. París	647
Ilustración 531. Laurie Karp. <i>Sin título</i> . Técnica mixta sobre imagen xerográfica monocromática a partir de periódico. 60 x 84 cm. Fondos personales de la artista. París	648
Ilustración 532 Laurie Karp. <i>Sin título</i> . Técnica mixta sobre imagen xerográfica monocromática a partir de periódico. 84 x 60 cm. Fondos personales de la artista. París.	648
Ilustración 533 Laurie Karp. <i>Sin título</i> . Técnica mixta sobre imagen xerográfica monocromática. 29,7 x 42 cm. Fondos personales de la artista. París.	648
Ilustración 534. Alain Kleinmann. <i>La photo de Famille</i> . n.d. Técnica mixta sobre xerografía monocromática. Fondos personales del artista. París	649
Ilustración 535. Alain Kleinmann. <i>Cariatide</i> . n.d. Técnica mixta sobre xerografía monocromática. Fondos personales del artista. París	650
Ilustración 536 Alain Kleinmann. <i>Porte 1</i> . n.d. Técnica mixta sobre xerografía monocromática. Fondos personales del artista. París	650
Ilustración 537. Alain Kleinmann. <i>Escalier II</i> . n.d. Técnica mixta sobre xerografía monocromática. Fondos personales del artista. París	650
Ilustración 538 Alain Kleinman en su estudio de París durante la entrevista con la doctoranda el 05/10/2016	651
Ilustración 539 Jean Teulé. <i>Virus</i> . 1980. Xerografía monocromática	652
Ilustración 540. Bazooka. <i>Un regard modern</i> . n.d. Xerografía monocromática	653
Ilustración 541. Jean Mathiaut. <i>Copy Body Art Swatch</i> . Transferencias de xerografías y toma directa de cuerpos sobre la máquina. 1985. Fondos personales del artista. Dijon	653
Ilustración 542. Jean Mathiaut. <i>Copy Body Art Swatch</i> . Transferencias de xerografías y toma directa de cuerpos sobre la máquina. 1985. Fondos personales del artista. Dijon	653
Ilustración 543. Jean Mathiaut. <i>Copy Body Art Swatch</i> . Transferencias de xerografías y toma directa de cuerpos sobre la máquina. 1985. Fondos personales del artista. Dijon	654
Ilustración 544. <i>1^{er} Biennale D'Électrographie</i> . París. Febrero de 1991. Organizador: Christian Rigal. Archivo documental MIDE	654
Ilustración 545. Portada del catálogo de la exposición “ <i>Fait sur copieur</i> ”. 1991. L'Espace Jules Verne. Fondos personales de Fouzia Chakour. París	655
Ilustración 546. Organización de las obras en la exposición “ <i>Le Dernier Souper</i> ”. Galerie Toner. 1993. Fondos personales de James Durand y Nathalie Hamard-Wang. París	656
Ilustración 547. Urbons, Helmbre y Wille. <i>Bookshelf, comments on reality</i> . 1993. Xerografía monocromática. Fuente: Des grands Meubles. 1993	657
Ilustración 548. Fouzia Chakour. De la serie <i>Les Aventures de Fabrice L</i> . n.d. Xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. París	659
Ilustración 549. Fouzia Chakour. De la serie <i>Les Aventures de Fabrice L</i> . n.d. Xerografía monocromática. Fondos personales de la artista. París	659
Ilustración 550. Jacques Fivel. <i>Portrait de J.C. Baudot</i> . 1991. Fax. Colección privada Jean-Claude Baudot. París	660
Ilustración 551. U. Rignier. <i>À l'œil et à la flamme</i> . 1990. Fax. Colección privada Jean-Claude Baudot. París	660
Ilustración 552. Entrevista realizada por la doctoranda al coleccionista Jean-Claude Baudot en su residencia de París	660
Ilustración 553. Pati Hill con el coleccionista Jean- Claude Baudot en la inauguración de la exposición de Hill “ <i>Vers Versailles</i> ”. 2005. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	660
Ilustración 554. Pierre Fablet. <i>Actualités du Monde Libre</i> , n° 1, 9, 10, respectivamente. 1982. Autoediciones a partir de xerografías monocromáticas. 21 x 15 cm. Portadas. Fondos personales de la doctoranda	664
Ilustración 555. Pierre Fablet. <i>De toute façon, la répétition est une forme de changement!</i> . 1995. Xerografía monocromática digital. Fondos personales del artista. Rennes	665
Ilustración 556. Pierre Fablet. Pruebas diversas para la exposición “ <i>Le Grimoire</i> ”. Xerografías policromáticas digitales. Fuente: <i>Le Grimoire</i> . 1994	666
Ilustración 557. Pierre Fablet. <i>La cathédrale de Rouen</i> . Pertenece a “ <i>Le Grimoire</i> ”. 1994. Xerografía policromática digital. Fondos personales del artista. Rennes	667
Ilustración 558. Pierre Fablet. <i>Portrait de Claude Monet</i> . 1987. Pertenece a “ <i>Le Grimoire</i> ”. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Rennes	668
Ilustración 559. Pierre Fablet. <i>Cosmonaute</i> . 1993. Pertenece a “ <i>Le Grimoire</i> ”. Xerografía policromática digital. Fondos personales del artista. Rennes	668
Ilustración 560. Daniel Cabanis. <i>PAT IV, V</i> . 1982. Xerografía monocromática. Fondos personales de la doctoranda	669
Ilustración 561. Daniel Cabanis. <i>Cartes variables</i> . 1986. Xerografía monocromática	670
Ilustración 562. Jean François Robic. <i>Sin título</i> . n.d. Xerografía monocromática con técnica mixta. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	670

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 563. Jean-François Robic. <i>106 échantillons de Temps</i> . 1981. Óleo sobre lienzo. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	671
Ilustración 564. Jean-François Robic. <i>Sin título</i> . 1984. Óleo sobre lienzo. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	671
Ilustración 565. Jean-François Robic. <i>Sin título</i> . n.d. Xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	672
Ilustración 566. Jean-François Robic. <i>Amnesie</i> . 1984. Xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	672
Ilustración 567. Jean-François Robic. <i>Sin título</i> . n.d. Xerografías monocromática sobre plástico. Fondos personales del artista. Caudan	673
Ilustración 568. Jean-François Robic. <i>Sin título</i> . n.d. Xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	673
Ilustración 569. Jean-François Robic. <i>Myt(h)roupeau. La Dernière Vache (The last Cow)</i> . 1997. Xerografía monocromática transferida. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	673
Ilustración 570. Jean-François Robic. <i>Zeit</i> . 1985. Xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	674
Ilustración 571. Jean-François Robic. <i>L'odeur du chocolat et la mort de Jackson Pollock</i> . 1987. Xerografía monocromática. Colección MIDE	675
Ilustración 572. Jean-François Robic. <i>Charles Darwin: l'origine de la peinture</i> . 1989. Xerografía monocromática. Colección MIDE	675
Ilustración 573. Jean-François Robic. <i>L'art d'aujourd'hui</i> . 1994. Xerografía monocromática. Páginas interiores. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	675
Ilustración 574. Jean-François Robic. <i>Le Lotus Rouge. Encore</i> . 1990. Xerografía monocromática. 21 x 19,7 cm. Portada. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	677
Ilustración 575. Jean-François Robic. <i>De jour en jour</i> . 1993. Xerografía monocromática. 21 x 29,7 cm. Páginas interiores. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	677
Ilustración 576. Jean-François Robic. <i>You Go Slavia</i> . 1992. Xerografía monocromática. 21 x 29,7 cm. Páginas interiores. Fondos personales del artista. Caudan, Francia	678
Ilustración 577. Jean Mathiaut. <i>Génération Électrographiques</i> . 1984. Plancha a partir de 2048 primeras xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Dijon	679
Ilustración 578. Jean Mathiaut. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Dijon a partir de la composición de la ampliación sucesiva de una xerografía de partida. Fondos personales del artista. Dijon	680
Ilustración 579. Jean Mathiaut. <i>Flipbook</i> . 1984. Frames de video. 00'06". Fondos personales del artista. Dijon	681
Ilustración 580. Jean Mathiaut. <i>Sin título</i> . ca.1990. Xerografía policromática digital a partir de la ampliación y movimiento digital de una xerografía de partida. Fondos personales del artista. Dijon	682
Ilustración 581. Jean Mathiaut. <i>Génération Électronumériques</i> . 1990. Xerografía policromática digital a partir de la ampliación de una xerografía de partida. Fondos personales del artista. Dijon	682
Ilustración 582. <i>International Electrographic Magazine</i> . Edición especial: <i>Electrographic Centers Winter 1991</i> . Fondos del Centro Georg Pompidou. París	683
Ilustración 583. Catálogo de la exposición " <i>Copy-Art- Electrographie-Electroradiographie-Telecopie</i> ". 1984. Portada. Archivo documental MIDE	684
Ilustración 584. Jean-Pierre Garrault y Maryvonne Jeanne-Garrault en su estudio en Nesle-et-Massoult, Francia, durante la entrevista para la presente Tesis Doctoral	685
Ilustración 585. Jean-Pierre Garrault. <i>Sin título</i> . 1985. Xerografía monocromática a partir de dibujo. 29,7 x 42 cm. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	685
Ilustración 586. Jean-Pierre Garrault. <i>Sin título</i> . 1985. Xerografía monocromática a partir de dibujo. 29,7 x 42 cm. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	685
Ilustración 587. Jean-Pierre Garrault. <i>Sin título</i> . ca.1984. Xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	686
Ilustración 588. Jean-Pierre Garrault. <i>11 Heures 30</i> . 1984. Collage de xerografías monocromáticas. 42 x 29,7 cm. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	687
Ilustración 589. Jean-Pierre Garrault. <i>Sin título</i> . ca.1986. Collage de xerografías monocromáticas. 42 x 29,7 cm. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	688
Ilustración 590. Jean-Pierre Garrault. <i>Rock-Babylonia</i> . 1988. Collage de xerografías monocromáticas digitales. 42 x 29,7 cm. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	688
Ilustración 591. Invitación de la exposición "Art Virtuel 89" realizada en Copenhague. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	689
Ilustración 592. Jean-Pierre Garrault. <i>Copy-art-computer n° 382131</i> . 1985. Collage de xerografías monocromáticas y retoque de color manual. 29,7 x 42 cm. Fondos personales del artista. Nesle-et-Massoult, Francia	690
Ilustración 593. Detalle del periódico francés <i>Le Figaro</i> donde fue publicado el "Manifiesto du Futurisme" escrito por Filippo Tommaso Marinetti. 20 de febrero de 1909	693
Ilustración 594. Pierluigi Vannozzi. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Bolonia	695

Ilustración 595. Bruno Munari. Xerografie originali. 1976. Xerografía policromática. Colección de la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese. Milán	695
Ilustración 596. Bruno Munari en su estudio de Milán junto a una xerografía realizada por el artista del Copy Art francés Cejar. 1988. © Isisuf. Istituto internazionale di studi sul Futurismo	696
Ilustración 597. Experimentos realizados por Bruno Munari que forman parte de la publicación <i>Xerografia. Documentazione sull'uso delle macchine Rank Xerox</i> . 1970.	697
Ilustración 598. Bruno Munari. <i>Xerografie Originali</i> . 1968. Galleria La Colonna, Como. Portada e interior del catálogo. Colección de la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese. Milán	698
Ilustración 599. Bruno Munari. Prime prove di 'lettura' dell'immagine. 1966. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Colección de la Fondazione Jacqueline Vodoz E Bruno Danese. Milán	699
Ilustración 600. Bruno Munari. Original Xerographic. 1966. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Realizado en Nueva York. Colección de la Fondazione Jacqueline Vodoz E Bruno Danese. Milán	701
Ilustración 601. Edición Arte e Xerografia. 1972. Comisariada por Bruno Munari. Portada. Colección de la Fondazione Jacqueline Vodoz E Bruno Danese. Milán	702
Ilustración 602. Bruno Munari. <i>Xerografia Originale</i> . 1968. Xerografía monocromática. Colección de la Fondazione Jacqueline Vodoz E Bruno Danese. Milán	702
Ilustración 603. Gianni Castagnoli junto a Pierluigi Vannozzi en la Galleria d'Arte Moderna de Bolonia. 1986. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	705
Ilustración 604. Gianni Castagnoli. Ephemeral Packaging series. Xerografías policromáticas. Fuente: <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979	705
Ilustración 605. Gianni Castagnoli. 50's fans. Xerografía policromática. Fuente: <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979	707
Ilustración 606. Gianni Castagnoli. Tie silk patterns one. Xerografía policromática. Fuente: <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979	707
Ilustración 607. Gianni Castagnoli. Sin título. ca.1984. Xerografías monocromáticas. Obra participante en la exposición " <i>PostMachina</i> ". 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Bolonia	708
Ilustración 608. Gianni Castagnoli. Xerografías policromáticas del artista en la revista de moda <i>Linea. Moda e successo</i> , 21. ca.1985. Portada. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	708
Ilustración 609. Gianni Castagnoli. Xerografías policromáticas del artista en la revista de moda <i>Linea. Moda e successo</i> , 21. ca.1985. Interior. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	709
Ilustración 610. Luca Pizzorno. <i>Sin título</i> . Xerografías monocromáticas. 1983. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	709
Ilustración 611. Luca Pizzorno. <i>Sin título</i> . Xerografías monocromáticas. ca.1984. Obra participante en la exposición " <i>PostMachina</i> ". 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Bolonia	710
Ilustración 612. Marina Arlotta. <i>Sin título</i> . Xerografías monocromáticas. ca.1984. Obra participante en la exposición " <i>PostMachina</i> ". 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Bolonia	710
Ilustración 613. Anton Bragaglia. <i>Salutando</i> . 1911. Fotografía	711
Ilustración 614. Pierluigi Vannozzi junto a la máquina Verifax que todavía conserva en su estudio de Bolonia. Entrevista realizada al artista el día 24 de mayo de 2014 en Bolonia	711
Ilustración 615. Pierluigi Vannozzi. De la serie <i>Fotocopie d'autore</i> . 1976. Xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Bolonia	712
Ilustración 616. Pierluigi Vannozzi. De la serie <i>Fotocopie d'autore</i> . 1976. Xerografías monocromáticas. Fondos personales del artista. Bolonia	713
Ilustración 617. Pierluigi Vannozzi. De la serie <i>Fotocopie d'autore</i> . 1976. Xerografías policromáticas. Fondos personales del artista. Bolonia	714
Ilustración 618. Pierluigi Vannozzi. <i>Erosgrafie</i> . 1982. Xerografías policromáticas. Fondos personales del artista. Bolonia	715
Ilustración 619. Pierluigi Vannozzi. <i>I Costumi di Jane di Jane e Tarzan</i> – la tigre. 1984. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Bolonia	716
Ilustración 620. Pierluigi Vannozzi. Dos obras diversas de la serie <i>Xerografia Originale (per PostMachina)</i> . 1987. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Bolonia	716-717
Ilustración 621. Curcio/Kodak. <i>Enciclopedia della Fotografia</i> , 8. Portada. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	718
Ilustración 622. Revista <i>Progresso Fotografico</i> con titulares relacionados con el Copy Art. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	718
Ilustración 623. Revista italiana <i>Linea Grafica</i> . Año 1987 y 1988. Portadas. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	719
Ilustración 624. Domenico Lo Russo. <i>Scienza è/e arte Science is/and art</i> . Florencia. 1979. Portada. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	719
Ilustración 625. Grupo <i>PostMachina</i> junto a Gianni Castagnoli durante la exposición " <i>PostMachina</i> ". 1984. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	720
Ilustración 626. Focos principales de Copy Art en Italia durante la Tercera Generación	721
Ilustración 627. Massimo Bucchi. <i>Morte in diretta</i> . 1989. Xerografía y collage	722
Ilustración 628. Ejemplo de <i>Unità Mohammed</i> , puesto en funcionamiento por el Centro di comunicazione ristretta. 1979. Portadas	723

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 629. Xeros Art. Parte de las obras de <i>Taccuino Apografo</i> en la edición de diciembre de 1986. Colección MIDE	726
Ilustración 630. Xeros Art. Parte de las obras de <i>Taccuino Apografo</i> en la edición nº 11. 1985. Colección MIDE.	726-727
Ilustración 631. Cartel de la exposición " <i>Fotocopia della Copy Art</i> ". Palazzo dei Diamanti, Ferrara. 1988. Fondos personales de Giuseppe Denti. Milán	728
Ilustración 632. Periódico italiano <i>La Gazzetta</i> anunciando la apertura de una área especializada del Musinf dedicada al Copy Art. n.d. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	729
Ilustración 633. Obras de Pierre Restany (Francia) y Pete Spence (Australia) para la exposición " <i>Electroworks</i> ". 1988. Senigallia. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	730
Ilustración 634. Obras de Pierre Restany (Francia) y Pete Spence (Australia) para la exposición " <i>Electroworks</i> ". 1988. Senigallia. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	731
Ilustración 635. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . ca.1985-88. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	734
Ilustración 636. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . ca.1985-88. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	734
Ilustración 637. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . ca.1985-88. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	734
Ilustración 638. Giuseppe Denti. <i>Sin título</i> . ca.1988. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	735
Ilustración 639. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE.	736
Ilustración 640. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . 1987. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE.	737
Ilustración 641. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . 1991. Xerografía policromática digital. 29,7 x 42 cm. Colección MIDE.	737
Ilustración 642. Celeste Baraldi. <i>Sin título</i> . 1983. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	738
Ilustración 643. Giacomo Spazio. <i>Sin título</i> . 1985. Xerografía policromática. Tarjeta postal. 15 x 10 cm. Colección MIDE	739
Ilustración 644. Giacomo Spazio. <i>Sin título</i> . 1985. Xerografía policromática. Tarjeta postal. 15 x 10 cm. Colección MIDE	739
Ilustración 645. Catálogo de la exposición " <i>PostMachina</i> ". 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Bolonia. Portada	740
Ilustración 646. Gabriella Moles. <i>Sin título</i> . ca.1984. Xerografía monocromática. Fuente: <i>PostMachina</i> . 1984	741
Ilustración 647. Franco Masotti en la exposición " <i>PostMachina</i> ". 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	742
Ilustración 648. Detalle de la instalación multimedia <i>High Tech Fresco</i> en el Studio Leonardi de la ciudad de Génova. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	742
Ilustración 649. Detalle de la instalación multimedia <i>High Tech Fresco</i> en el Studio Leonardi de la ciudad de Génova. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	743
Ilustración 650. Detalle de la instalación multimedia <i>High Tech Fresco</i> en el Studio Leonardi de la ciudad de Génova. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	743
Ilustración 651. Acción Telefaxart realizada dentro de la exposición " <i>Elettrographics</i> ". 1984. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	745
Ilustración 652. Catálogo de actividades de " <i>PostMachina</i> ". 1984. Centro Mascarella Arte-Ricerca. Bolonia. Archivo documental del MIDE	745
Ilustración 653. Obras de Mauro Trebbi, Pierluigi Vannozzi y Gianni Castagnoli, respectivamente, para la exposición " <i>PostMachina-2</i> ". 1984-85. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	746
Ilustración 654. Catálogo-autoedición de la exposición " <i>Xerography</i> ". 1986. 29,7 x 21 cm. Portada. Fondos personales de la doctoranda	747
Ilustración 655. Catálogo-autoedición de la exposición " <i>Xerography</i> ". 1986. 29,7 x 21 cm. Obras interiores. Fondos personales de la doctoranda	748
Ilustración 656. Vistas de la exposición " <i>Xerography</i> ". 1986. Galleria d'Arte Moderna. Bolonia. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	749
Ilustración 657. Pierluigi Vannozzi. Diseño de portada para la edición <i>I.S.C.A. Quarterly</i> , 4 (1), dedicado a <i>PostMachina</i> . 1986. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	750
Ilustración 658. Mauro Trebbi. <i>Palermo</i> . 1987. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	751
Ilustración 659. Valeria Melandri. <i>Sin título</i> . ca.1986. Xerografía monocromática. 21 x 29,7 cm. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	752
Ilustración 660. Valeria Melandri. <i>Sin título</i> . ca.1986. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Fondos personales de la doctoranda	753
Ilustración 661. Fabio Belletti. <i>Senza titolo (non sono Alfred Hitchcock)</i> . 1991. Xerografía policromática digital a partir de frame de video. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	754

Ilustración 662. TRAX. Edición <i>TRAX UNIA4 1186 "Ricordando a Man Ray"</i> . 1986. Xerografías monocromáticas y técnica mixta sobre soportes de tonalidad diversa. 29,7 x 21 cm (cada pieza). Colección MIDE	757
Ilustración 663. TRAX. Edición <i>TRAX UNIA4 0785 "Défilé Elettrostatico"</i> . 1985. Xerografías monocromáticas y técnica mixta sobre soportes de tonalidad diversa. 29,7 x 21 cm (cada pieza). Colección MIDE	759
Ilustración 664. Obras sin título de los artistas Rockola (EE.UU.), Alexander Aitken (EE.UU.) y Giacomo Spazio (Italia), respectivamente. <i>"Xerographica"</i> . 1985. Fondos personales de Giuseppe Denti. Milán	760
Ilustración 665. Catálogo de la exposición <i>"Xerographica"</i> . Gallerie Comunale di Arte Moderna di Forte dei Marmi. 1985. Portada. Fondos del Musinf. Senigallia	761
Ilustración 666. Catálogo de la exposición <i>"Risponde a toner"</i> , comisariada por Piermario Ciani. 1987. 15 x 10 cm. Portada. Archivo documental del MIDE	763
Ilustración 667. Gabriel Levif. <i>Autoritratto</i> , Francia. 1979. Xerografía monocromática. 15 x 10 cm. Fuente: <i>Risponde a toner</i> . 1987	763
Ilustración 668. Cejar. <i>Gioconda elettrografata</i> , Francia. 1979. Xerografía monocromática. 15 x 10 cm. Fuente: <i>Risponde a toner</i> . 1987	763
Ilustración 669. Plan Fixe, Francia. 1981. Xerografía monocromática. 10 x 15 cm. Fuente: <i>Risponde a toner</i> . 1987	763
Ilustración 670. Piermario Ciani. <i>Keep in Touch</i> . 1989. Xerografía policromática digital. 10 x 15 cm. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	764
Ilustración 671. Piermario Ciani. <i>De la serie Ritratti Naoniani</i> . ca.1981. Xerografía policromática a partir de fotografía. Fuente: <i>Piermario Ciani, Xerografie Originali</i> . 1988	765
Ilustración 672. Proceso creativo en Piermario Ciani. Archivo documental del MIDE	766
Ilustración 673. Piermario Ciani. <i>Pour une histoire d'A</i> . 1984. Xerografía policromática. Fuente: <i>Piermario Ciani, Xerografie Originali</i> . 1988	766
Ilustración 674. Piermario Ciani. <i>Pour une histoire d'A</i> . 1984. Xerografía policromática. Fuente: <i>Piermario Ciani, Xerografie Originali</i> . 1988	767
Ilustración 675. Piermario Ciani. <i>Michela</i> . 1985. Xerografía policromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	768
Ilustración 676. Vittore Baroni. <i>Experience N.090185 y Experience N.060185</i> . 1985. Xerografía monocromática sobre soporte de color. 29,7 x 21 cm (cada pieza). Fuente: <i>TRAXUNIA4 0886</i> . 1986. Colección MIDE	769
Ilustración 677. Glauco Di Sacco. <i>Sin título</i> . 1985. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Fuente: <i>TRAXUNIA4 0985</i> . 1985. Colección MIDE	771
Ilustración 678. Pierluigi Vannozzi y Daniele Sasson en la exposición "PostMachina" en la Galleria Il Prisma de Siena. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	772
Ilustración 679. Daniele Sasson. De la serie <i>Il viaggio</i> . 1986. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm (cada obra). Colección MIDE	774
Ilustración 680. Carlo Branzaglia. <i>Fotocopia. L'uso creativo della fotocopiatrice nella comunicazione visiva</i> . 1994. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	775
Ilustración 681. Antonio Minerba. <i>"Xerografia d'autore"</i> . 1987-88. Bolonia. Università degli studi di Bologna. Portada. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia	775
Ilustración 682. Bruno Munari. <i>Xerografie originali</i> . 1977. Diseño de la portada del libro realizada por Bruno Munari	776
Ilustración 683. Bruno Munari. <i>Bruno Munari</i> . 1986. Diseño de la portada del libro realizada por Bruno Munari	776
Ilustración 684. Gianni Castagnoli. <i>80's: Xerochromes by Gianni Castagnoli</i> . 1979. Diseño de la portada del libro realizada por el propio Castagnoli	777
Ilustración 685. Exposición <i>"Xerography"</i> organizada por PostMachina en la Galleria Comunale d'Arte Moderna de Bolonia. Diseño de la portada del catálogo realizada por el grupo PostMachina. Fondos personales de Daniele Sasson. Siena	777
Ilustración 686. Giacomo Spazio. <i>Revista Vinile</i> . ca.1980. Collage de xerografías monocromáticas y retoques gráficos manuales. Diseño de la portada de la revista	777
Ilustración 687. Diseño de la portada del disco de Franco Battiato, <i>L'era del cinghiale bianco</i> , realizada por Francesco Messina. 1979	778
Ilustración 688. Giacomo Spazio. Portada para el disco en tributo a Andy Warhol. 1986. Xerografías y collage	
Ilustración 689. Stefano Tamburini. <i>Snake Agent</i> . ca.1984. Realización gráfica a partir de xerografía monocromática. Portada e interior	778
Ilustración 690. Stefano Tamburini. <i>Snake Agent</i> . ca.1984. Realización gráfica a partir de xerografía monocromática y collage. Detalle interior. Fondos personales de Pierluigi Vannozzi. Bolonia.	780
Ilustración 691. Stefano Tamburini. <i>RanXerox</i> . 1991. Cómic realizado a partir de dibujo y deformaciones mediante la xerografía. Portada e interior. Fondos personales de la doctoranda	780
Ilustración 692. Carta enviada desde Rank Xerox al periódico <i>Il male</i> , con sede en Roma, en relación al nombre del cómic Rank Xerox	781
Ilustración 693. Giovanotti Mondani. <i>Control Dracula</i> . ca.1984. Fondos personales de la doctoranda	782
Ilustración 694. Equipo Crónica. <i>La derrota de Samotracia</i> . 1972. Acrílico sobre lienzo. 120 x 120 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid	788

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 695. Equipo Crónica. Intruso. 1969. Acrílico sobre tabla. Fondos del IVAM. Valencia	788
Ilustración 696. Equipo Realidad. <i>Reina por un día II</i> . 1969. Acrílico sobre tabla. 100 x 90 cm	789
Ilustración 697. Equipo Realidad. <i>86 misses en traje de baño</i> . 1968. Acrílico sobre tabla. 116 x 279 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid	789
Ilustración 698. Marisa González. <i>Sin título</i> . 1971-1973. Sistemas Generativos. Fondos personales de la artista. Madrid	791
Ilustración 699. Marisa González. <i>Sistemas Generativos</i> . 1971-1973. Obras realizadas durante su estancia en el Generative Systems Department. Fondos personales de la artista. Madrid	792
Ilustración 700. Marisa González. <i>Sin título</i> . 1971-1973. Sistemas Generativos. Monotipos. Fondos personales de la artista. Madrid	792
Ilustración 701. Marisa González. <i>Papeles interactivos</i> . ca.1974. Fondos personales de la artista. Madrid	793
Ilustración 702. Marisa González. Serie de <i>Papeles interactivos</i> . 1971-1973. Fondos personales de la artista. Madrid	793
Ilustración 703. Marisa González. <i>La descarga</i> . 1975. Thermofax. Fondos personales de la artista. Madrid	794
Ilustración 704. Marisa González realizando la serie de <i>La descarga</i> en la Corcoran School of Art. Washington. 1975. Fondos personales de la artista. Madrid	795
Ilustración 705. Marisa González. De la serie <i>Pinturas electrográficas</i> . 1980-90. Fondos personales de la artista. Madrid	796
Ilustración 706. Marisa González. <i>Pintura a la luz, de la serie Pinturas electrográficas</i> . 1983-84. Fondos personales de la artista. Madrid	796
Ilustración 707. Marisa González. Estación Fax /Fax Station. A la izquierda, instalación original realizada en 1993 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. A la derecha, su reinstalación en la exposición "Marisa González. Registros domesticados". Tabacalera, Madrid. 2015	797
Ilustración 708. Luisa Rojo. <i>Pies</i> . De la serie Cebras . 1986. Xerografía monocromática y técnica mixta. © Luisa Rojo	798
Ilustración 709. Pep Duran. <i>Sin título</i> . 1986. Xerografía monocromática. Fuente: Catálogo de la exposición "Copy Art". Palau Solleric, Palma de Mallorca	799
Ilustración 710. Pep Duran. <i>Sin título</i> . 1986. Xerografía monocromática. Fuente: Catálogo de la exposición "Copy Art". Palau Solleric, Palma de Mallorca	800
Ilustración 711. Pep Duran. <i>Sin título</i> . 1986. Xerografía monocromática. Fuente: Catálogo de la exposición "Copy Art". Palau Solleric, Palma de Mallorca	800
Ilustración 712. Pere Noguera. <i>Sin título</i> . 1975. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació.	801
Ilustración 713. Pere Noguera. <i>La Fotocòpia com a Obra-Document</i> . 1975. Archivo documental del MIDE	802
Ilustración 714. Pere Noguera. <i>La Fotocòpia com a Obra-Document</i> . 1975. Archivo documental del MIDE	802
Ilustración 715. Pere Noguera. <i>La Fotocòpia com a Obra-Document</i> . 1975. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació	803
Ilustración 716. Pere Noguera. <i>La Fotocòpia com a Obra-Document</i> . 1975. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació	804
Ilustración 717. Jesús Pastor. Obras iniciales en las que trata de representar el movimiento corporal. ca.1978. Xerografía monocromática. 25 x 28 cm. Fondos personales del artista. Pontevedra	806
Ilustración 718. Jesús Pastor. Libro que acompañaba a la Tesis de Licenciatura titulada: "Experiencias y sistematización de resultados prácticos en el sistema Electrofotográfico de Reproducción", con todas las obras resultantes de las diversas experiencias con la máquina. 1982. Fondos personales del artista. Pontevedra	808
Ilustración 719. Jesús Pastor. Libro que acompañaba a la Tesis de Licenciatura titulada: "Experiencias y sistematización de resultados prácticos en el sistema Electrofotográfico de Reproducción", con todas las obras resultantes de las diversas experiencias con la máquina. 1982. Fondos personales del artista. Pontevedra	809
Ilustración 720. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . 1982. Xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Pontevedra	810
Ilustración 721. Jesús Pastor. Pruebas de fidelidad de las planchas de cobre cuya imagen ha sido transferida de una xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Pontevedra	811
Ilustración 722. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . 1985. Grabado calcográfico de una imagen xerográfica monocromática transferida. Fondos personales del artista. Pontevedra	812
Ilustración 723. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . 1985. Grabado calcográfico de una imagen xerográfica monocromática transferida sobre la plancha de cobre. Fondos personales del artista. Pontevedra	812
Ilustración 724. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . 1985. Detalle de grabado calcográfico de una imagen xerográfica monocromática transferida sobre la plancha de cobre. Fondos personales del artista. Pontevedra	813
Ilustración 725. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . 1985. Grabado calcográfico a partir de imagen xerográfica realizada directamente mediante el tóner sobre la plancha de cobre. Fondos personales del artista. Pontevedra	813
Ilustración 726. Jesús Pastor. Detalle del proceso de grabado calcográfico a partir de imagen xerográfica. A la derecha, imagen xerográfica original. Abajo a la izquierda, imagen transferida al cobre. Arriba a la izquierda, imagen final invertida mediante la laca. Fondos personales del artista. Pontevedra	814

Ilustración 727. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . ca.1987. Detalle del proceso de grabado calcográfico a color a partir de imagen xerográfica. 18 x 23 cm. Fondos personales del artista. Pontevedra	815
Ilustración 728. Jesús Pastor. <i>Tramas</i> . 1988-1990. Xerografía monocromática. Fondos personales del artista. Pontevedra	817
Ilustración 729. Jesús Pastor. <i>Sin título</i> . 1990. Xerografía monocromática digital y disolvente. Fondos personales del artista. Pontevedra	817
Ilustración 730. Mapa de la cartografía del Copy Art en el ámbito español durante la Tercera Generación de artistas	819
Ilustración 731. Publicación Internacional del Grabado y del Múltiple, <i>TGF</i> , 3. Divulgada por la Galería Fort en 1985 a modo de catálogo de la I Bienal. Portada e interior. Archivo documental del MIDE	820
Ilustración 732. Sala de exposiciones de la "I Bienal Internacional de Copy Art" de Barcelona. 1985. Fondos Personales de José Ramón Alcalá. Valencia	821
Ilustración 733. Premios de la "I Bienal Internacional de Copy Art" citados, junto a una reseña sobre la exposición, en la Publicación Internacional del Grabado y del Múltiple <i>TGF</i> , 3. 1985. Archivo documental del MIDE	822
Ilustración 734. Ibirico. <i>Mini sensual</i> . n.d. Xerografía y técnica mixta. Colección MIDE	823
Ilustración 735. Participantes en el Curso "Técnicas y Procedimientos Electrográficos aplicados a la creación artística", entre los que se encuentra Ibirico (segunda fila, de pie, tercero por la derecha). Imagen realizada con la Kindermann Info-Copy del MIDE. Fondos personales de Rubén Tortosa. Valencia	835
Ilustración 736. José R. Alcalá y Fernando Ñ. Canales (Equipo AC) junto a la obra de la serie Máquina de coser que presentaron a la "I Bienal Internacional de Copy Art" de Barcelona. 1985. Collage de xerografías monocromáticas sobre papeles de colores encoladas sobre lienzo. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	826
Ilustración 737. Artículo "Copy-art, algo más que una simple fotocopia". Periódico El Noticiero. 1985. Archivo documental del MIDE	827
Ilustración 738. Artículo "Doscientos artistas exponen su ingenio con las fotocopias". El Periódico. 1985. Archivo documental del MIDE	827
Ilustración 739. Artículo "I Biennial Internacional Copy Art (Electrografía)". Periódico El Correo Catalán. 1985. Archivo documental del MIDE	827
Ilustración 740. Carta enviada por el Taller Galería Fort a los participantes de la "I Bienal Internacional de Copy Art". 1986. Fondos personales de Jürgen O. Olbrich. Kassel	828
Ilustración 741. José Ramón Alcalá. <i>El duque</i> . 1980. Acrílico sobre lienzo. Fondos personas de José Ramón Alcalá. Valencia	830
Ilustración 742. Equipo AC. De la serie <i>Naturaleza Muerta con Grafismos</i> . 1984. Xerografía con reentintados monocromáticos. 29,7 x 42 cm. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	831
Ilustración 743. Equipo AC. De la serie <i>Orientales</i> . 1986. Xerografía con reentintados de colores. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	832
Ilustración 744. Equipo AC. Boceto para la portada del disco de música de órgano. Valencia. 1984. Fondos personas de José Ramón Alcalá. Valencia	833
Ilustración 745. Equipo AC. Revista <i>Estudios Musicales</i> , #2. Conservatorio Superior de Música. Valencia. 1985. Diseño de portada y maquetación. Fondos personas de José Ramón Alcalá. Valencia	833
Ilustración 743. Equipo AC. De la serie Homenaje al Barroco. 1984. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 42 cm. Fondos personas de José Ramón Alcalá. Valencia	834
Ilustración 747. Equipo AC. <i>Naturaleza muerta con grafismo</i> . 1985. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 42 cm. Fondos personas de José Ramón Alcalá. Valencia	834
Ilustración 748. Catálogo de la exposición "Copy Art". Palau Solleric. Palma de Mallorca. Portada. Archivo documental del MIDE	835
Ilustración 749. Equipo AC. De la serie <i>Homenaje al Barroco</i> . 1984. Xerografía monocromática y técnica mixta. 29,7 x 42 cm. Fuente: Catálogo de la exposición "Copy Art". Palau Solleric, Palma de Mallorca	836
Ilustración 750. Pep Duran. <i>Sin título</i> . 1986. Xerografía monocromática. Fuente: Catálogo de la exposición "Copy Art". Palau Solleric, Palma de Mallorca	837
Ilustración 751. Alcalacanales. De la serie <i>Orientales</i> . 1986. Xerografía con reentintados de colores. 42 x 29,7 cm. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	838
Ilustración 752. Alcalacanales. De la serie <i>Envoltorios</i> . 1986. Xerografía con reentintados de colores. 42 x 29,7 cm. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valenci	838
Ilustración 753. Alcalacanales. <i>Sin título</i> . De la serie <i>Cartonajes</i> . 1986. Xerografía con reentintados de colores. 29,7 x 42 cm. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	838
Ilustración 754. Sala de exposiciones de "Arte Naturaleza Arte Ciencia Arte Tecnología". 1987. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	841
Ilustración 755. Alcalacanales. Exposición "Electrografías". 1988. Universidad de Valencia. Valencia. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	842
Ilustración 756. Alcalacanales. Bocetos para <i>Metáforas electrográficas</i> . Xerografía y técnica mixta. Fondos personas de José Ramón Alcalá. Valencia	843
Ilustración 757. Alcalacanales. Exposición " <i>Elektrografien</i> ". 1988. Museum for Fotokopie. Mulheim an der Ruhr, Alemania. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	844

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 758. “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art”. Cartel realizado a mano por Rubén Tortosa y Nieves Alcaraz. Valencia. 1988. Archivo documental del MIDE	845
Ilustración 759. Acción-homenaje de fax en la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art”. Vista de la sala donde con los dos faxes receptores y donde se iban exponiendo las obras tal y como éstos las iban recibiendo. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	846
Ilustración 760. Salas de exposiciones de la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art” de Valencia. 1988. Archivo documental del MIDE	847
Ilustración 761. Parte de las obras recibidas a la convocatoria de la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art” de Valencia. 1988. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	847
Ilustración 762. Heta Norros y Lieve Prins durante el Taller de Electrografía y Copy Art. 1988. Archivo documental del MIDE	849
Ilustración 763. James Durand y Nathalie Hamard-Wang, durante el Taller de Electrografía y Copy. 1988. Archivo documental del MIDE	849
Ilustración 764. Mesa Redonda de la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art”. Valencia. 1988. Archivo documental del MIDE	850
Ilustración 765. Taller de electrografía para niños en la 2 Bienal. Valencia. 1988. Archivo documental del MIDE	850
Ilustración 766. Boceto inicial realizado por Fernando Níguez para la presentación de la 2 Bienal. Fondos personales de Rubén Tortosa. Valencia	851
Ilustración 767. La artista Heta Norros en la instalación del políptico de <i>La Trilogía Mística</i> en la XX Bienal de Sao Paulo. 1989. Fondos personales de José Ramón Alcalá, Valencia	854
Ilustración 768. Detalle de <i>La Trilogía Mística</i> en la XX Bienal de Sao Paulo. 1989. Collage de xerografías policromáticas digitales sobre tabla. Fondos personales de José Ramón Alcalá, Valencia	854
Ilustración 769. Paco Rangel. Crucifixión. 1985. Collage de xerografías monocromáticas sobre papeles de colores. Fondos del MACVAC. Vilafamés, Castellón	857
Ilustración 770. Paco Rangel. Sin título. 1988. Collage xerográfico. 42 x 29 cm. Colección MIDE	858
Ilustración 771. Paco Rangel. Sin título. 1989. Electrotransfer. 95 x 135 cm. Fuente: Rangel. 1992	858
Ilustración 772. Paco Rangel. Folleto del audiovisual <i>Imágenes Artificiales</i> . 1988. Frontal y posterior. Archivo documental del MIDE	860
Ilustración 773. Alvar Buch. <i>Electrografía histórica I</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 42 x 29 cm. Colección MIDE	861
Ilustración 774. Alain Manzano. <i>Fase 6 Figura 2</i> . 1988. Xerografía monocromática digital	862
Ilustración 775. Alain Manzano. <i>Acto III</i> . 1995. Xerografía digital a partir de imágenes de video fotografiadas y manipuladas posteriormente. Fuente: Corazones entre tinieblas. 1996	863
Ilustración 776. Alain Manzano. <i>Acto I</i> . 1995. Xerografía digital a partir de imágenes de video fotografiadas y manipuladas posteriormente. Fuente: Corazones entre tinieblas. 1996	864
Ilustración 777. Equipo Límite. <i>Nueve de cada diez estrellas lo usa</i> . 1988. Collage de xerografías policromáticas. 245 x 200 cm. Seleccionada en la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art”. 1988	866
Ilustración 778. Collages realizados mediante xerografías durante el I Seminario de Copy Art. 1986. Ágora de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Fuente: <i>Los Seminarios de Electrografía</i> . 1988	869
Ilustración 779. Performance realizada por Jürgen O. Olbrich con la colaboración de Rubén Tortosa durante la “2 Bienal Internacional de Electrografía y Copy Art”. Valencia. 1988. Archivo documental del MIDE	869
Ilustración 780. Rubén Tortosa. <i>Sin título</i> . 1988. Xerografía monocromática sobre aluminio	870
Ilustración 781. Rubén Tortosa. <i>Fragmentos/Ruidos</i> . 1995. Mixta sobre papel. 65 x 50 cm (x9). Fuente: <i>Periferia de lo Humano</i> . 1996	871
Ilustración 782. Rubén Tortosa. <i>Zoom</i> . 1994. Mixta sobre papel. 87 x 67 cm (x6). Fuente: <i>Periferia de lo Humano</i> . 1996	872
Ilustración 783. Rubén Tortosa. <i>Hombre/Mujer</i> . 1995. Mixta sobre papel. 124 x 86 cm. Fuente: <i>Periferia de lo Humano</i> . 1996	873
Ilustración 784. Óscar Font. <i>Les setze mans miniaades</i> . 1989. Instalación con tecnología canon láser color y copiadora química sistema OCE. Fuente: <i>Generació Electrogràfica</i> . 1989	875
Ilustración 785. Óscar Font. <i>Barcelona</i> . 1990. Xerografía policromática digital. Fuente: <i>Electrografía Contemporánea en España</i> . 1990	875
Ilustración 786. Romà Arranz. <i>Sin título</i> . ca.1988. Xerografía monocromática y pintura. Fuente: Art Nürnberg, 5. 1990. Colección MIDE	876
Ilustración 787. Romà Arranz. <i>El bany turc</i> . 1989. Xerografía policromática y pintura. 116 x 140 cm. Fuente: <i>Generació Electrogràfica</i> . 1989	876
Ilustración 788. Toni Calvet. <i>Secuencia lógica</i> . 1984. Xerografía monocromática. 58 x 100 cm. Colección MIDE	877
Ilustración 789. Alcalacanales. <i>Rueda y homenaje al barroco</i> (1985). Exposición “Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías”. 1986. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	878
Ilustración 790. Marisa González y Sonia Landy Sheridan explicando el sistema LUMENA, durante la exposición “Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías”. 1986. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	879

Ilustración 791. Francisco Felipe. <i>Noche de Gruesa</i> . 1987. Heliografía a partir de xilografía tramada a fotocopia con la Xerox 2080. 63 x 168 cm. Colección MIDE	880
Ilustración 792. Victoria Encinas. <i>Todas son in vitro III</i> . 1990. Heliografía a partir de xerografía. 98 x 71 cm. Colección MIDE	882
Ilustración 793. Nuria León. <i>El Nacimiento de la Vía Láctea</i> . 1992. Xerografías policromáticas transferidas con disolvente universal sobre cartón. 112 x 81 cm. Colección MIDE	883
Ilustración 794. Carmen Cámara. <i>Manipulación mecánica de la fantasía</i> . 1998. Xerografía policromática digital	883
Ilustración 795. Pepe Murciego. <i>Autorretrato Resalao</i> . n.d. Xerografía monocromática y técnica mixta. 62 x 85 cm. Colección MIDE	883
Ilustración 796. Mercedes Romero. <i>Sin título</i> . n.d. Xerocopias policromáticas a partir de video. 117 cm x 42,5 cm. Colección MIDE	884
Ilustración 797. El Museo Internacional de Electrografía en su sede original en el Convento de las Carmelitas Descalzas. Cuenca. Archivo documental del MIDE	888
Ilustración 798. Simonetta Demeulenaere descubriendo la placa en honor de su marido. 1990. Archivo documental del MIDE	889
Ilustración 799. Portadas del periódico <i>El Día</i> y <i>Nuevo Diario</i> el día posterior a la inauguración del MIDE. 1990. Archivo documental del MIDE	890-891
Ilustración 800. Klaus Urbons durante su charla sobre "Interacciones entre los procesos de desarrollo de las fotocopiadoras y las artes electrográficas". 1990. Archivo documental del MID	892
Ilustración 801. Interior del Museo Internacional de Electrografía en su sede original en el Convento de las Carmelitas Descalzas. Cuenca. Archivo documental del MIDE	894-895
Ilustración 802. <i>Diario Lanza</i> con la noticia sobre la inauguración de la exposición "Electrografías" en Ciudad Real. 1991. Archivo documental del MIDE	899
Ilustración 803. <i>Diario Lanza</i> con la noticia sobre la inauguración de la exposición "Electrografías" en Albacete. 1992. Archivo documental del MIDE	899
Ilustración 804. Plano inicial de la organización de la exposición "Variaciones en Gris". 1992. Fondos personales de Rubén Tortosa. Valencia	901
Ilustración 805. Plano modificado de la organización de la exposición "Variaciones en Gris". 1992. Fondos personales de Rubén Tortosa. Valencia	901
Ilustración 806. Vista de la sección de electrografía de la exposición "Variaciones en Gris". 1992. Madrid. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	902
Ilustración 807. Miguel Chevalier. <i>Hommage à Juan Gris</i> 1, 2, 3, 4. 4 x (65 x 50 cm). De la exposición "Variaciones en Gris". 1992. Madrid	903
Ilustración 808. Philippe Boissonnet. <i>D'après 'La guitare' de Juan Gris</i> . De la exposición "Variaciones en Gris". 1992. Madrid	904
Ilustración 809. Óscar Font. <i>Sin título</i> . De la exposición "Variaciones en Gris". 1992. Madrid	904
Ilustración 810. Alcalacanales. <i>Homenaje a Juan Gris</i> , I, II y III. 3 x (250 x 250 cm.). 1992. De la exposición "Variaciones en Gris". Colección Fundación Telefónica. Madrid	905
Ilustración 811. José Alcalá. <i>Homenaje a Juan Gris</i> . 1992. Infografía. Fondos personales del artista. Valencia	906
Ilustración 812. Vista general de la exposición " <i>Interconnexions copigraphiques</i> ", con la obra F.I.N de Alcalacanales en primer término. 1993. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	908
Ilustración 813. Alcalacanales. <i>F.I.N.</i> 1993. Xerografía policromática digital y técnica mixta. 225 x 350 cm. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	909
Ilustración 814. Folleto publicitario del Museo Internacional de Electrografía. Cuenca. ca.1994. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	910
Ilustración 815. Fernando Canales. <i>Sin título</i> . 1994-95. Mixta sobre tablero. 110 x 158 cm. Fuente: Periferias de lo Humano. 1996	911
Ilustración 816. Fernando Canales. <i>Retrato</i> . 1995. Mixta sobre tablero. 60 x 50 cm. Fuente: Periferias de lo Humano. 1996	912
Ilustración 817. Fernando Canales. <i>Autorretrato en cama II</i> . 1995. Mixta sobre tablero. 79 x 110 cm (x2). Fuente: Periferias de lo Humano. 1996	913
Ilustración 818. José Alcalá. Obras <i>Dpt. Hakuraku</i> , <i>Autorretrato frente al espejo Tokio children</i> y <i>Playa y Voyeur</i> . realizadas originariamente con la DaVinci, tal y como fueron dispuestas formando parte del políptico <i>El mar en tu mirada</i> . Impresión térmica mediante máquina Da Vinci DV-55, retoque infográfico y ploteado sobre papel fotográfico con el sistema Digigráfico de Epson. Colección MIDE	913
Ilustración 819. Seminario-taller realizado por J.R. Alcalá y J. Pastor en Arteleku en 1993. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	915
Ilustración 820. Periódicos de tirada nacional en los que se habla sobre la exposición "Variaciones en Gris". Archivo Documental del MID	916
Ilustración 821. Exposición constituida por las obras de Philippe Boissonnet y Ariane Thézé. 1996. Sala de Exposiciones temporales de la antigua sede del MIDE en el Convento de las Carmelitas. Archivo documental del MIDE	917

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 822. Lieve Prins. <i>Franz Johns copies</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	921
Ilustración 823. Tyler James Hoare. <i>Falling Angel</i> . 1978. Xerografía policromática y collage. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	922
Ilustración 824. Humberto Jardón. <i>Sin título</i> . 1982. Xerografía policromática. 21 x 29,7 cm. Colección MIDE	925
Ilustración 825. Rebecca Rackin. <i>Blue girl</i> . 1983. Xerografía policromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	926
Ilustración 826. Satoshi Hasegawa. <i>Our memory I</i> . 1984. Xerografía monocromática. 30 x 42 cm. Colección MIDE	927
Ilustración 827. Satoshi Hasegawa. <i>Our memory II</i> . 1984. Xerografía monocromática. 42 x 30 cm. Colección MIDE	927
Ilustración 828. Toth Gabor. <i>Sculpture on Casi C8-8</i> . 1984. Xerografía monocromática. 21 x 12,5 cm. Colección MIDE	927
Ilustración 829. Dina Dar. <i>A round emotion I y II</i> . 1988. Xerografía policromática. 2 x (27,5 x 21,5 cm). Colección MIDE	929
Ilustración 830. Louise Neaderland. <i>Altered contacts</i> . 1988. Xerografía monocromática. 75 x 43 cm. Colección MIDE	930
Ilustración 831. Amal Abdenour. <i>La tour de Pise</i> . 1989. Xerografía monocromática. 35 x 41 cm. Colección MIDE	
Ilustración 832. Amal Abdenour. <i>Empreintes du pied de l'artiste</i> . 1985. Xerografía monocromática. 46,5 x 44 cm. Colección MID	932
Ilustración 833. Angoixa Aumental. <i>S'acaba el papel</i> . n.d. Xerografías monocromáticas. 115 x 32 cm. Colección MIDE	932
Ilustración 834. Jacques Fivel. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía monocromática. 87,5 x 62 cm. Colección MIDE	933
Ilustración 835. Jacques Fivel. <i>Sin título</i> . 1980. Xerografía monocromática. 64 x 42 cm. Colección MIDE	933
Ilustración 836. Andreas Fries. <i>Vergroberung</i> . 1983. Xerografía policromática. 21 x 29,7 cm. Seleccionada en la "I Bienal Internacional de Copy Art". 1985. Colección MIDE	934
Ilustración 837. Rubén Tortosa. <i>Concentric 8</i> . 1988. Xerografía monocromática sobre aluminio. 21 x 29,7 (mancha) 51 x 64,5 cm (soporte). Colección MIDE	935
Ilustración 838. Lieve Prins, Jürgen O. Olbrich y Rubén Tortosa. <i>I did it first</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 80 x 78 cm. Realizada en el Taller de la Bienal de Electrografía y Copy Art. 1988. Colección MIDE	936
Ilustración 839. Domenico Lo Russo. <i>Steril</i> . 1987. Xerorradiografía. 22 x 27,5 cm. Colección MIDE	937
Ilustración 840. Cejar. <i>Electroradiograph</i> . 1984. Electrorradiografía. 28 x 20 cm. Colección MIDE	938
Ilustración 841. Cejar. <i>Sin título</i> . 1984. Electrorradiografía. 33 x 23 cm. Colección MIDE	939
Ilustración 842. Hans R. Szymanski. <i>Phantom</i> . 1984. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Seleccionada en la "I Bienal Internacional de Copy Art". 1985. Colección MIDE	940
Ilustración 843. Humberto Jardón. <i>Sin título</i> . 1981. Xerografía policromática. 21 x 29,7 cm. Colección MIDE	941
Ilustración 844. R. Bretanconi. <i>Sin título</i> . n.d. Xerografía policromática. 21,5 x 33 cm. Colección MIDE	941
Ilustración 845. Clemente Padín. <i>Autorretrato II</i> . 1987. Xerografía monocromática. 29,7 x 15,5 cm. Colección MIDE	942
Ilustración 846. Sarah Jackson. <i>New life fission</i> . 1993. Xerografía policromática digital. 29,7 x 42 cm. Colección MIDE	943
Ilustración 847. Barbara Verhoeven. <i>Mischtechnik I</i> . 1986. Xerografía monocromática y técnica mixta. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	944
Ilustración 848. Marcello Chiuchiolo. <i>Sin título</i> . 1989. Xerografía policromática digital. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	945
Ilustración 849. Fabio Belletti. <i>Interno I</i> . 1987. Xerografía policromática. 29,7 x 42 cm. Colección MIDE	946
Ilustración 850. Marik Boudreau. <i>Sin título</i> . 1984. Xerografía monocromática. 35 x 21 cm. Colección MIDE	947
Ilustración 851. Klaus Urbons. <i>Sin título</i> . 1993. Xerografía monocromática. 117 x 84 cm. Colección MIDE	947
Ilustración 852. Jean Mathiaut. <i>Généralions électrographiques</i> . 1991. Xerografía monocromática. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	948
Ilustración 853. Jürgen O. Olbrich. <i>1414 ZfT&T</i> . 1989. Xerografía cromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	949
Ilustración 854. Jean Mathiaut. <i>2048 Généralions Électrographiques</i> . 1990. Xerografía monocromática. 20,9 x 14,2 cm. Colección MIDE	950
Ilustración 855. Vittore Baroni. <i>Arte Postale! 54: The cornucopia catalogue</i> . Junio-diciembre, 1984. Xerografía monocromática. 15 x 11 cm. Colección MIDE	951
Ilustración 856. Enrico Aresu. <i>Source</i> . 1999. Xerografía monocromática. 15 x 10,5 cm. Colección MIDE	951
Ilustración 857. <i>Certain Gestures</i> , 5 y 6. Primavera 1998. Xerografía monocromática. 15 x 10 cm. Colección MIDE	952
Ilustración 858. <i>P.O.BOX</i> , 33. Primavera 1998. Xerografía monocromática. 20 x 26,3 x 9 cm (caja), 20, 5 x 14 cm (edición). Colección MIDE	952-953
Ilustración 859. Pierluigi Vannozi. <i>Pierluigi Vannozi</i> . n.d. 1988. Xerografía monocromática. 29,7 x 21 cm. Colección MIDE	954
Ilustración 860. Colectivo COPYR@IT. Flyer publicitario de la exposición colectiva "Fotocopias en busca de autor". Galería Railowsky. Valencia. ca.1988. Xerografía monocromática. Archivo documental del MIDE	954

Ilustración 861. Niall Monro. Exposición “Copy works’ (or how do I do it?”. 1993. Xerografía policromática. 10 x 15 cm. Colección MIDE	955
Ilustración 862. Cejar. <i>Say Cheese</i> . 1988. Xerografía policromática. 15 x 10 cm. Colección MIDE	955
Ilustración 863. David Bolyard. <i>Homage to Chester Carlson</i> . 1985. Xerografía policromática mediante reentintado. 88 x 28 cm. Colección MIDE	956
Ilustración 864. Community Copy Art. <i>Animal Rights Videos</i> . 1987. Xerografía policromática mediante reentintados. 42 x 29,7 cm. Colección MIDE	956
Ilustración 865. Jürgen O. Olbrich. <i>Foto Copy-Strip</i> . 1976. Xerografía policromática mediante reentintados. 89 x 21 cm. Colección MIDE	957
Ilustración 866. Jürgen Kierspel. <i>Mutterdusche</i> . 1987. Xerografía policromática mediante reentintados. 64 x 29,7 cm. Colección MIDE	957
Ilustración 867. Jeffrey Schrier. Manhattan. 1988. Composición de xerografías policromáticas digitales. 150 x 110 cm. Colección MIDE	958
Ilustración 868. Romà Arranz. <i>Barcelona feta un Cristó</i> . 1988. Xerografía policromática digital. 111 x 88, 5 cm. Colección MIDE	959
Ilustración 869. Alcalacanales. <i>Tokyo Ueno Park</i> . 1992. Impresiones térmicas mediante <i>DaVinci digital machine</i> , xerografías color y collage con técnica mixta sobre papel Ingres. 75,5 x 105,5 cm. Colección MIDE	960
Ilustración 870. José Ramón Alcalá. <i>Sin título</i> . ca.1992. Pruebas con tecnología <i>Kindermann Info-Copy</i> . Colección MIDE	960
Ilustración 871. Klaus Urbons. <i>Sin título</i> . 1991. Xerografía digital <i>Injet</i> color sobre papel normal. 89 x 60 cm. Colección MIDE	961
Ilustración 872. Talleres dentro del MIDE. Pruebas con tecnología <i>Kindermann Info-Copy</i> . Colección MIDE	961
Ilustración 873. Lieve Prins. <i>Black & White in full colour</i> . 1984. Audiovisual. 09’20”. Colección MIDE	964
Ilustración 874. Virgil Widrich. <i>Copy Shop</i> . 2001. Fotocopias sobre papel A4 de algunos frames de la animación mediante <i>Stop Motion</i> . 09’20”. 21 x 29,7 cm. Colección MIDE	964
Ilustración 875. Jürgen O. Olbrich. <i>Sin título</i> . 1988. Audiovisual como referente documental de la performance. 04’30”. Archivo documental del MIDE	965
Ilustración 876. Jesús Pastor. Sin título. De la serie Inflexiones. 1994-1996. Mármol italiano, encáustica, polvo de tóner y viruta metálica. Detalle de la obra. Fondos personales del artista. Pontevedra	967
Ilustración 877. Jesús Pastor. Serie Inflexiones, nº 4. 1995. Mármol italiano y aluminio. Colección Calcografía Nacional, Madrid	968
Ilustración 878. Jesús Pastor. Serie Inflexiones, nº 18. 1996. Mármol italiano y aluminio. Fondos personales del artista. Pontevedra	968
Ilustración 879. Jesús Pastor. Roberte y las leyes de la hospitalidad nº 1 y nº 2. 1996. Aluminio, imán, viruta metálica y cibachrome. Fondos personales del artista. Pontevedra	969
Ilustración 880. Jesús Pastor. Serie <i>Latitudes</i> , nº 18. 2007. Fotografías sobre aluminio y metacrilato. Fondos personales del artista. Pontevedra	970
Ilustración 881. Jesús Pastor. Serie <i>Latitudes</i> , nº 13. 2008. Cristal. Fondos personales del artista. Pontevedra	970
Ilustración 882. Jesús Pastor. <i>Puntos azules</i> . Pensando en Leibniz nº 5. 2009. Lambda sobre dibond y metacrilato. Fondos personales del artista. Pontevedra	971
Ilustración 883. Rubén Tortosa. <i>Invisibles</i> . 2011. Registro digital transferido sobre látex. 150 x 118 cm. Fuente: <i>Tras (la espera)</i> . 2011	973
Ilustración 884. Rubén Tortosa. <i>Invisibles</i> . 2011. Registro digital transferido sobre poliuretano. 180 x 160cm. Fuente: <i>Lugar de trabajo (espera)</i> . 2011	974
Ilustración 885. Rubén Tortosa. <i>La espera</i> . 2011. Registro digital transferido sobre óleo/barniz. 100 x 70 cm. Fuente: <i>Tras (la espera)</i> . 2011	974
Ilustración 886. Doreen Lindsay. <i>Artist’s head</i> . De la serie <i>Mother/Self /Daughter</i> . 1981. Xerografía policromática. 21,5 x 28 cm. © Doreen Lindsay	980
Ilustración 887. Evergon. <i>(Untitled) for Canada Portfolio</i> . 1978. Collage de xerografías policromáticas. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1979	981
Ilustración 888. Catálogo de la exposición “L’ère du Copie-Art”. 1981. Portada. Archivo documental del MIDE	983
Ilustración 889. Centre Copie-Art Montreal. 1990. Fuente: <i>Copy Art: Kunst und Design mit dem Fotokopierer</i> . 1991	984
Ilustración 890. Philippe Boissonnet. <i>Au regard d’un corps no.16</i> . 1993. Xerografía policromática digital. Exposición de Philippe Boissonnet realizada en la antigua sede del MIDE. 1996. Archivo documental MIDE	985
Ilustración 891. Philippe Boissonnet. <i>Aurora Borealis (Atlantis)</i> . De la serie <i>Reconstruction</i> . 1993. Xerografía policromática digital. Colección MIDE	987
Ilustración 892. Ariane Thézé. <i>Tirage</i> . 1982. Xerografía monocromática transferida sobre polímero acrílico. 25 x 14,5 cm	988
Ilustración 893. Ariane Thézé. <i>Sin título</i> . 1983. Xerografías monocromáticas transferida sobre polímero acrílico	989
Ilustración 894. Gran Fury. <i>Read my lips</i> . 1988. Xerografía monocromática.	993

7. Índice de tablas e imágenes

Ilustración 895. Sharon Gilbert. Libros de artista: <i>Action Poses</i> (1988), <i>Urgent Life</i> (1990), <i>Green The Fragile</i> (1989), <i>Poison America</i> (1988). Xerografía monocromática. 10 x 10 cm. Colección MIDE	995
Ilustración 896. Sarah Jackson junto a sus esculturas y al pintor italiano Emilio Scanavino. 1951. Londres. Fondos de Anthony Jackson.	995
Ilustración 897. Sarah Jackson. <i>Exercises for the Growing Girl</i> . n.d. Xerografía monocromática. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	996
Ilustración 898. Sarah Jackson. <i>The Hearth of Africa III</i> . 1988. 19,5 x 31 cm. Xerografía policromática digital. Colección MIDE	996
Ilustración 899. Margot Lovejoy. <i>Cloud Stage III</i> . 1984. Xerografía policromática y técnica mixta. Fuente: <i>New Media 2</i> . 1984	998
Ilustración 900. Paulo Bruscky. <i>Sin título</i> . 1987. 21 x 29,7 cm. Xerografía policromática. Colección MIDE	999
Ilustración 901. Paulo Bruscky. <i>Self-Portrait Xerography</i> . 1982. Xerografía monocromática. Colección MIDE	1000
Ilustración 902. Luís Guimaraes Monforte. De la serie <i>Frecuencias...</i> Xerografía monocromática. 29,7 x 42 cm. Colección MIDE	1001
Ilustración 903. Luiz Guimaraes Monforte. <i>Presente do Indicativo, Passado</i> . n.d. Xerografía monocromática. Colección MIDE	1001
Ilustración 904. "1º Studio Internacional de Electrografía de São Paulo". XX Bienal Internacional de Arte. 1989. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	1002
Ilustración 905. "1º Studio Internacional de Electrografía de São Paulo". XX Bienal Internacional de Arte. 1989. Fondos personales de José Ramón Alcalá. Valencia	1002
Ilustración 906. Periódico Folha de S. Paulo haciendo eco de la XX Bienal Internacional de Arte. 1989. Archivo Documental del MIDE.....103	1003
Ilustración 907. Humberto Jardón. <i>Sin título</i> . 1981. Xerografía policromática. 29,1 x 42 cm. Colección MIDE	1004
Ilustración 908. Carlos Blas Galindo. <i>Sin título</i> . Carpeta <i>Mimesis</i> . 1991. Xerografía policromática digital. Colección MIDE	1005
Ilustración 909. Felipe Ehrenberg. <i>De ultracumbia rosa</i> . Carpeta <i>Mimesis</i> . 1991. Xerografía policromática digital. Colección MIDE	1005
Ilustración 910. Andrea Di Castro. <i>Alcantarrayas</i> . Carpeta <i>Arquetipo</i> . 1993. Xerografía policromática digital a partir de video.	1006
Ilustración 911. Fumiko Shinkai. <i>Spice of ecars</i> . 1988. Transferencia a partir de xerografía. 57 x 40 cm. Colección MIDE	1007
Ilustración 912. Fumiko Shinkai. <i>Meaningless lines by copy</i> . 1989. 21 x 29,7 cm. Transferencia a partir de xerografía. Colección MIDE	1008
Ilustración 913. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). <i>Premonition</i> . 1984. Transferencia a partir de xerografía. 48 x 35 cm. Colección MIDE	1008
Ilustración 914. Hirotaka Maruyama (Maruhiro). <i>Intención sorprendente</i> . 1984. Transferencia sobre cuchilla a partir de xerografía. 19 x 19 cm. Colección MIDE	1009
Ilustración 915. Shozo Shimamoto. <i>Sin título</i> . 1988. Xerografía monocromática. Fuente: <i>Electroworks</i> . 1988. Senigallia, Italia	1010
Ilustración 916. Kiyoshi Iwata. <i>Print 84-61, Print 84-62, Print 84-63</i> . 1984. Transferencia a partir de xerografía. Colección MIDE	1011
Ilustración 917. Ishil Kinski. Being A.B.C. 1982. Gráficos computerizados e impresos sobre papel Super Alfa. Colección MIDE	1011
Ilustración 918. Akira Komoto. <i>Lake - Biwa</i> . 1983. Imagen digital. Colección MIDE	1012
Ilustración 919. Yuri Nagawara. <i>Like Side: Deformed and redformed</i> . 1983. Instalación compuesta por impresiones digitales y xerografías monocromáticas.	1012
Ilustración 920. Peter Huemer y Marga Persson en el Taller de Fotocopiadoras en MÆRZ. 1983. Fotografía de A. Durchan. MAERZ-Archive. Linz	1014
Ilustración 921. Estudio de Peter Huemer en Linz, Austria. Fondos personales del artista. Linz	1015
Ilustración 922. Peter Huemer. <i>Inselwelt/Island World</i> . 1988. Xerografía monocromática y elemento de collage. Fondos personales del artista. Linz	1016
Ilustración 923. Peter Huemer. <i>Nosy be</i> . 1988. Xerografía monocromática y técnica mixta. Fondos personales del artista. Linz	1016
Ilustración 924. Peter Huemer. <i>Traumoaser</i> . Dream Oasis. 1992. Xerografía policromática digital. Fondos personales del artista. Linz.	1017
Ilustración 925. Peter Huemer. <i>Körper Raum Zeit / Body Space Time</i> . 1993. Xerografía policromática digital. Fondos personales del artista. Linz	1018
Ilustración 926. Diferentes artistas participantes de "COPY BOOK ART International" organizado por Peter Huemer en 1996. Fondos personales de Peter Huemer. Linz	1019
Ilustración 927. Exposición "Copy Bites" dentro del Festival Ars Electronica. Fuente: Periódico <i>Kronenzeiwing</i> . 18 de junio de 1992. MAERZ-Archive. Linz.	1020
Ilustración 928. Exposición "Copy Bites" dentro del Festival Ars Electronica. Fuente: Periódico <i>Kronenzeiwing</i> . 18 de junio de 1992. MAERZ-Archive. Linz.	1020

Ilustración 929. Lieve Prins componiendo una de sus obras <i>Ibis</i> , correspondientes a la serie Antropomorphen. Fondos personales de la artista. Ámsterdam.	1022
Ilustración 930. Lieve Prins trabajando con una modelo sobre el cristal de la fotocopidora. Fondos personales de la artista. Ámsterdam.	1023
Ilustración 931. Lieve Prins. De la serie <i>Black and White in Color</i> . 1983. Xerografía policromática. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	1023
Ilustración 932. Bocetos de Lieve Prins para uno de sus trabajos. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	1024
Ilustración 933. Lieve Prins trabajando en una de sus obras. Fondos personales de la artista. Ámsterdam.	
Ilustración 934. Lieve Prins. <i>Angel from Rijksmuseum Amsterdam</i> . 1990. Xerografía policromática digital. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	1027
Ilustración 935. Detalle de la obra <i>Kyohime</i> realizada con la Bubble Jet. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	1028
Ilustración 936. Lieve Prins. De la serie <i>Idols</i> . 2001. Impresión por chorro de tinta. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	1029
Ilustración 937. Lieve Prins & Shariko Werleman. <i>Not to touch the earth</i> . ca.2013. Impresión digital. Fondos personales de la artista. Ámsterdam	1030
Ilustración 938. Community Copy Art. <i>One world, One struggle, One resistance, One liberation</i> . 1985. Xerografía cromática, reentintado. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	1031
Ilustración 939. Community Copy Art. <i>Arts in Danger?/Arts attack</i> . 1985. Xerografía policromática, reentintado. Colección privada de Jean-Claude Baudot. París	1032
Ilustración 940. Jake Tilson. <i>Juice 3</i> . 1976. Fondos personales del artista. Londres	1033
Ilustración 941. Jake Tilson. <i>Laza-7</i> . 1916. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Londres	1033
Ilustración 942. Jake Tilson. <i>Cipher</i> . 1916. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Londres	1033
Ilustración 943. Jake Tilson. <i>Exposure</i> . 1980. Xerografía policromática. Fondos personales del artista. Londres	1034
Ilustración 944. Niall Monro. <i>Sin título</i> . 1991. Xerografía policromática. Fondos personales de la doctoranda	1035
Ilustración 945. Rubén Tortosa. 20.000 pies de Altura o la Memoria Ínfima. 2016. Gráfica performativa a partir de visualización de datos en tiempo real. Imágenes correspondientes a dos momentos de su exhibición en la Galería Set Espai D'Art. Valencia	1051
Ilustración 946. George Legrady. <i>Pockets Full of Memories</i> . 2001. Instalación interactiva. © George Legrady / Saxinger	1052
Ilustración 947. Rafael Lozano-Hemmer. <i>Please empty your pockets, Subsculpture 12</i> . 2010. Instalación interactiva. Fotografía: Peter Mallet	1053-54
Ilustración 948. Agnes Hegedüs. <i>Things Spoken</i> . 1999. Multimedia interactivo. Capturas de pantalla de la interfaz digital	1055
Ilustración 949. Solimán López. <i>Celeste</i> . 2017. Instalación interactiva. Capturas de la página web actualizada en tiempo real: http://celeste.solimanlopez.com	1056
Ilustración 950. Pete Ashton. <i>Sitting In Stagram</i> . 2015. Acción en Internet. Detalle de todas las imágenes a las que se ha hecho <i>reposting</i> en Instagram	1057
Ilustración 951. Daniel Rozin. <i>Time Scan Mirror</i> . 2004. Instalación interactiva	1058
Ilustración 952. Camille Utterback. <i>Liquid Time—Tokyo</i> . 2001. Instalación interactiva. Cortesía del artista	1059
Ilustración 953. José R. Alcalá. <i>Sin Título</i> . ca.1992. Pruebas con tecnología <i>Kindermann Info-Copy</i> . Colección MIDE	1059
Ilustración 954. Shiro Takatani. <i>Toposcan / Baden-Württemberg</i> . 2016. Instalación interactiva. New Sensorium, ZKM. © ZKM Center for Art and Media, Fotografía: Harald Völkl	1060
Ilustración 955. Christian Ziegler. <i>Scanned</i> . 2000. Performance interactivo	1061
Ilustración 956. Andrew y Iain Foxall. <i>Publising Rooms</i> . 2016. Instalación interactiva	1062
Ilustración 957. Tara Kelton. <i>Action Painting (200, 266, 400, 720)</i> . 2015. Gráfica digital. © ZKM Center for Art and Media. Fotografía: Felix Grünschloß	1062
Ilustración 958. Joachim Blank & Karl Heinz Jeron. <i>Scanner++</i> . 1998. Instalación Interactiva. Cyberarts'99. Prix Ars Electronica Exhibition. O.K Centrum für Gegenwartskunst. Linz	1063
Ilustración 959. Leanne Eisen. <i>while (true)</i> . 2011. Instalación Interactiva	1064
Ilustración 960. Leanne Eisen. <i>Data CD-R</i> . Del proyecto: <i>while (true)</i> . 2010. Impresión cromogénica	1064

QR

QR 1. Extracto de la entrevista realizada a Klaus Urbons: Sobre la terminología apropiada	93
QR 2. K. Urbons, J. O. Olbrich y L. Prins: Sobre la instantaneidad de la máquina	295
QR 3. Extracto de la entrevista realizada a Lieve Prins: Sobre la especificidad del medio	316

7. Índice de tablas e imágenes

QR 4. A. Noël, K. Urbons, J.O. Olbrich y J. F. Robic: Sobre Mail Art - Copy Art - Fax Art	358
QR 5. Extracto de las entrevistas realizadas a José Ramón Alcalá: Sobre la máquina automática	393
QR 6. Extractos de las entrevistas realizadas: Sobre el movimiento Copy Art	401
QR 7. Extracto de la entrevista realizada a Pierluigi Vannozi: Los grupos artísticos del Copy Art	415
QR 8. Extracto de la entrevista realizada a José Ramón Alcalá: El objetivo de las primeras publicaciones especializadas	423
QR 9. Extractos de las entrevistas realizadas: El proceso creativo con la tecnología xerográfica	443
QR 10. Extracto de la entrevista realizada a Franz John: The Copied Gallery	510
QR 11. Extracto de la entrevista realizada a Jürgen O. Olbrich: Sobre sus inicios con la máquina xerográfica	537
QR 12. Extracto de la entrevista realizada a Jürgen O. Olbrich: Sobre Coloured Crayon Colours y Photocopy Rock n´Roll	543
QR 13. Extractos de las entrevistas realizadas a Jürgen O. Olbrich y Wolfgang Hainke: Endoskopie	546
QR 14. Extracto de la entrevista realizada a Ann Noël: Sobre The Copy Shop	559
QR 15. Extracto de la entrevista realizada a Ann Noël: Sobre la relación con Fluxus	564
QR 16. Extracto de la entrevista realizada a Boris Nieslony: La máquina fotocopidora para este artista	581
QR 17. Extracto de la entrevista realizada a Klaus Urbons: Museum für Fotokopie / Makroscope	585
QR 18. Extracto de la entrevista realizada a Franz John: Military Eyes	613
QR 19. Extracto de la entrevista realizada a Laurie Karp: Sobre la creación con la máquina fotocopidora	648
QR 20. Extracto de la entrevista realizada a Alain Kleinmann: La máquina automática de multirreproducción gráfica en su obra	649
QR 21. Extracto de la entrevista realizada a Pierre Fablet: ¿Qué le atrajo de esta tecnología?	663
QR 22. Extracto de la entrevista realizada a Jean-François Robic: ¿Qué le atrajo de esta tecnología xerográfica?	674
QR 23. Extracto de la entrevista realizada a Jean-Pierre Garrault: Sobre ARTA	686
QR 24. Extracto de la entrevista realizada a Jean-Pierre Garrault: Sobre Art Virtuel	689
QR 25. Extracto de la entrevista realizada a Pierluigi Vannozi: ¿Cómo llegó a formar parte del Copy Art?	712
QR 26. Extracto de la entrevista realizada a Fabio Belletti y Pierluigi Vannozi: PostMachina	740
QR 27. Extracto de la entrevista realizada a Daniele Sasson: Sindone Elettrografica	773
QR 28. Extracto de la entrevista realizada a Fabio Belletti: ¿Por qué no ha sido considerado el Copy Art en la Historia del Art?	782
QR 29. Extracto de la entrevista realizada a José Ramón Alcalá: Alcalacanales. Inicios y programa artístico	833
QR 30. Extracto de la entrevista realizada a José Ramón Alcalá: ¿Por qué esa referencia a los clásicos?	855
QR 31. Extracto de la entrevista realizada a Rubén Tortosa: El acercamiento a la fotocopidora 868	868
QR 32. Extracto de la entrevista realizada a Lieve Prins: Sobre Helen Chadwick	1022
QR 33. Extracto de la entrevista realizada a Lieve Prins: El proceso creativo	1026
QR 34. Extracto de la entrevista realizada a Rubén Tortosa: La importancia del acaso y el error	1050

Detalle de obras utilizadas como imagen

Portada: Jürgen O. Olbrich. *Coloured Crayon Colours*. 1980

Introducción a la Tesis Doctoral: Jean-Pierre Garrault. *Sin título*. ca.1984

Capítulo 1: Jacques Fivel. *Sin título*. 1980

Capítulo 2: Judith Christensen. *Evolution, Serie#5*. 1978

Capítulo 3: Humberto Jardón. *Sin título*. 1982

Capítulo 4: PostMachina. *High Tech Fresco*. 1984. Detalle de la instalación multimedia

Capítulo 5: Lieve Prins. *Franz John Copies*. 1988

Capítulo 6: Marcello Chiuchiolo. *Sin título*. 1989

Capítulo 7: Pierluigi Vannozi. *Sin título*. ca.1989

Capítulo 8: Marcello Chiuchiolo. *Sin título*. 1990

.8

ANEXOS

Anexos

Contenidos digitales:

8.1. Modelo de la entrevista estructurada empleada en castellano, inglés e italiano

8.2. Relación de artistas y profesores entrevistados

8.3. Bases de datos:

8.3.1. Base de datos de obras en relación a parámetros creativos

8.3.2. Base de datos de bibliografía

8.3.3. Base de datos de la videoteca del MIDE

8.4. Tabla con la relación de técnicas artísticas respecto a bibliografía analizada

8.5. Tabla con estudio y relación de artistas principales

8.6. Estudio de las principales exposiciones durante la Tercera Generación de artistas

