

COPY ART Y ELECTROGRAFÍA

**Hotel
DaDA**

Editor

COPY ART Y ELECTROGRAFÍA

Cuando la copia es más bella que el original

Silvio De Gracia

El día 22 de octubre de 1938, un norteamericano llamado Chester Carlson, obtenía, tras largas experimentaciones en su laboratorio, la primera fotocopia de la historia. Se trataba de un sencillo texto indicando una fecha y un lugar “10/22/38 Astoria”, pero con el que se estaba alumbrando un invento revolucionario que, más allá de su funcionalidad específica, alcanzaría una inesperada inserción en el campo de las artes visuales. Nacía así la xerografía, un proceso de impresión que se basa en el empleo de electrostática en seco para la reproducción o copiado de imágenes y documentos.



Chester Carlson
en acción

DE MEDIO DE REPRODUCCIÓN A SOPORTE EXPRESIVO: LA TEMPRANA APUESTA DE RAY JOHNSON

En 1947, la Haloid Corporation, una pequeña empresa de Rochester, en el Estado de Nueva York, adquirió los derechos para el desarrollo y comercialización del invento de Carlson. La primera máquina fue colocada en el mercado en 1950, pero no fue hasta 1959 que se lanzó un modelo más satisfactorio: la fotocopiadora automática de oficina Xerox 914. “Era el primer equipamiento xerográfico para escritorio, del tamaño de una mesa y que, con un simple presionar de un botón, obtenía rápidamente copias secas en papel común”¹. Ray Johnson, el reconocido padre del mail art, incluyó oficialmente en 1962, el mismo año de la fundación de la New York Correspondence School, “uno de estos modelos reprográficos para reproducir y multiplicar los registros de cartas, sellos postales y composiciones originales posteriormente circulados en la naciente red de arte postal”². Johnson y sus seguidores del movimiento del mail art son señalados por algunos investigadores como la primera generación pionera en

la utilización de la fotocopia como medio de reproducción serial de imágenes y documentos. Así, en el valioso libro *Copy Art: la fotocopia como soporte expresivo*, se explica que el movimiento de arte correo encontró en la copiadora xerográfica “un instrumento de incalculable valor por las prestaciones expresivas de esta técnica de reproducción, cuyo soporte de representación –el papel– resultaba el más adecuado por su naturaleza, al ser más apto para los envíos postales, y por su modicidad, cuya utilización permitía un abaratamiento de los costos debido al económico precio de una fotocopia –dato muy importante pues ello permitía extender al máximo la cantidad de envíos postales”³.

PRIMERAS INVESTIGACIONES. THE XEROX BOOK

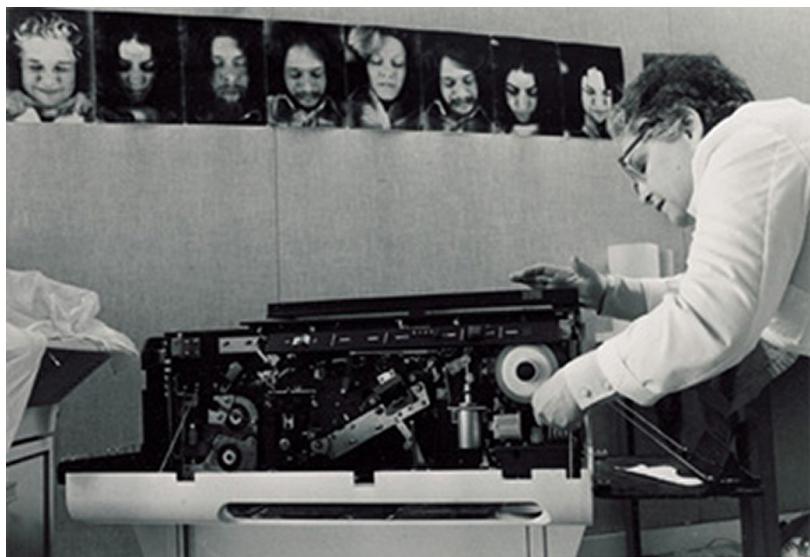
Con la creciente difusión de las fotocopiadoras, muy pronto se multiplicaron las experiencias de aquellos artistas que supieron vislumbrar en la técnica xerográfica inéditas y atractivas posibilidades de experimentación creativa. En 1964, las investigaciones de las artistas norteamericanas Barbara Smith y Esta Nesbitt dieron inicio a lo que hoy conocemos como xerografía artística, copy art o electrografía. Al año siguiente, se producen las pesquisas del italiano Bruno Munari y del alemán Joseph Beuys. En 1968, se edita en Estados Unidos una publicación colectiva que incluye trabajos de los artistas Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner; se trata del libro conocido como



The Xerox Book, una referencia ineludible dentro de cualquier perspectiva histórica sobre el copy art. También en esa época realizó sus experiencias la norteamericana Sonia Landy Sheridan, quien fue invitada como artista residente por la firma 3M para desarrollar una serie de experimentos gráficos con la recientemente inventada máquina copiadora colorida. Sheridan creó entonces sus "Generativ Systems" en el Instituto de Arte de Chicago, que luego fueron recogidos en una publicación del mismo título, en 1972.

LATINOAMÉRICA: PIONEROS DEL XEROXARTE

En Latinoamérica también se difundió la estimulante técnica del copy art, siendo Brasil su foco de irradiación privilegiado, con artistas que realmente procuraron explorar todos los recursos de la máquina copiadora. Entre estos artistas hay que destacar especialmente a Paulo Bruscky, un pionero que ha sido reconocido internacionalmente por su trabajo en Xerox arte o xerografía artística, iniciado en 1970. Prueba de ello es que en uno de los primeros libros publicados en los Estados Unidos sobre copy art, *The first complete guide to the copy machine* (New York, 1978), figura



Sonia Landy Sheridan

una obra del artista. Bruscky no sólo investigó las posibilidades creativas del trabajo con fotocopiadoras, sino que también organizó muestras y difundió la técnica mediante artículos y publicaciones. Además, creó los xerofilmes (filmes producidos a partir de imágenes xerográficas), y realizó múltiples experimentos hasta llegar a colocar su propio cuerpo sobre la máquina copiadora en un inquietante ejercicio de body copy o xeroperformance. No obstante, aunque el trabajo de los pioneros brasileños era notablemente valioso e innovador, sólo logró insertarse en un circuito de distribución marginal y resultó incomprendido o ignorado por gran parte de la crítica, algo

totalmente distinto a lo que ocurría en otros países, especialmente en Estados Unidos. Junto a los artistas de la fotocopia-arte o xeroxarte de Brasil, también hay que recordar que otros creadores latinoamericanos, muchos de ellos referenciales en el campo del arte correo y la poesía visual, comenzaron a valerse de la xerografía; algunos únicamente como medio de reproducir y hacer circular sus obras; otros, con un enfoque más con un enfoque más experimental vinculado al desarrollo de distintas técnicas y procedimientos. Entre estos artistas, uno de los más notorios en el desarrollo de la fotocopia arte es el argentino León Ferrari. Este

artista, que conoció muy de cerca las experiencias de los copiartistas brasileños, logró a través de la fotocopia desarrollar una gran parte de su obra, dotándola de una profunda exquisitez formal y eficacia comunicativa. Basta pensar en su serie del Nunca Más, concebida

enteramente en la técnica del copy collage, y dedicada al período de la última y más cruenta dictadura militar en la Argentina.



Paulo Bruscky

EN BUSCA DE LA LEGITIMIDAD ARTÍSTICA

Algunos maestros del Arte Pop, diversos artistas y diseñadores, se encuentran entre la segunda generación del copy art, acrecentando significativamente la legitimidad artística de la fotocopia. Andy Warhol y Robert Rauschenberg utilizaron la xerografía en sus obras, diseñando collages y composiciones de técnica mixta, como en los célebres retratos de Marilyn Monroe. También Les Levine empleó la copiadora como herramienta de trabajo, valorando las fotocopias como genuino material artístico y llegando a exponerlas junto a sus obras más convencionales.

Un hito importantísimo en la historia del copy art fue la muestra titulada Electroworks, la primera de gran alcance sobre el tema, presentada en el International

Museum of Photography en George Eastman House, Rochester, New York, en 1979. Esta exhibición se destaca por ser la primera en dar cuenta de la considerable popularización del medio; y puede decirse que a partir de ella las muestras de copy art se volvieron muy frecuentes alrededor del mundo en galerías privadas, en ferias de arte, en centros culturales, tanto en espacios alternativos como institucionales. En 1982, se creó en New York una Sociedad Internacional de Copiartistas, manteniéndose sus integrantes en contacto mediante la publicación de una revista antológica de copy art. En Valencia, España, los artistas José Alcalá Mellado y Fernando Níguez Canales llegaron a instituir una Bienal Internacional de Copy Art en 1985; además de editar diversos catálogos documentando



Lieve Prins - "School girl with knife and fish"

el crecimiento del movimiento. Mención especial merece el artista alemán Klaus Urbons, fundador de un Museo de la Fotocopia en Mülheim, y uno de los más entusiastas difusores del género.

Ya a mediados de los 80's, se concretaron algunas de las exhibiciones más importantes de copy art, además de multiplicarse las ediciones de catálogos y publicaciones especializadas, junto a la conformación de distintos archivos en los más diversos lugares del mundo. Y es dentro de la red de arte correo, la Eternal Network de Robert Filliou, donde continúa siendo intensa la utilización de la fotocopia, tanto como medio de

producción y circulación de fanzines, postales, informes de convocatorias, y poesía visual, como en la creación específica de obras reprográficas firmadas y numeradas.



Klaus Urbons - "Realkopie Ulrike"

ARTE SIN ORIGINAL

Probablemente, el copy art o la xerografía artística es el lenguaje que concretiza de manera más inigualable las reflexiones de Walter Benjamin en torno al impacto de la reproducción mecánica en las artes. La fotocopia lleva "la era de la reproducción mecánica" a una amplísima audiencia, y al funcionar como una vía de creación artística confunde y desborda las fronteras entre el original y la copia, o como sostiene Paulo Brusky, se convierte en un "arte sin original". En la fractura evidente y casi intolerable

que el copy art produce con el mito del original y de la unicidad de la obra, radica su mayor potencialidad subversiva, lo que se traduce en el rechazo de la crítica y, principalmente, del mercado del arte. A esto, hay que sumar su índole eminentemente democrática, al permitir que cualquier persona, aún sin ningún conocimiento artístico, pueda crear sus propias imágenes, reproducirlas y distribuirlas a un muy bajo costo. Bruno Munari fue uno de los artistas y diseñadores que más tempranamente trató



Reed Altemus "Figure 6", 2001, Xerox color, copy motion

de explotar esta potencialidad democrática y subversiva del copy art. En los 70's, Munari instaló una copiadora Rank Xerox en la 35 Bienal de Venecia, con la idea de que fuera usada por los visitantes. De este modo, dentro de uno de los espacios institucionales de mayor legitimación del sistema del arte, la estrategia de Munari apuntaba directamente a producir un micro-evento de democratización del arte, con una intencionalidad fuertemente

utópica e irreverente. No podemos ignorar que, aún hoy, cuando cualquier manifestación artística controvertida es exitosamente legitimada y neutralizada por la lógica del mercado, la xerografía artística sigue despertando cuestionamientos en torno a los derechos autorales, las restricciones a los canales de circulación, o los parámetros que determinan que una copia pueda definirse como arte o que se le asigne un determinado valor económico.

¿DE QUÉ HABLAMOS CUÁNDO HABLAMOS DE ARTE DE FOTOCOPIAS? LA DISPUTA POR LA DENOMINACIÓN DEL LENGUAJE

Una cuestión espinosa entre los artistas que trabajan con copiadoras es definir o nombrar este tipo de arte. La denominación copy art es la más difundida, pero también la que ha despertado desde los inicios los mayores rechazos. Klaus Urbons

es uno de los teóricos que propone utilizar el término electrografía porque entiende que los artistas necesitan una denominación que deje en claro que ellos no "copian simplemente, sino que crean obras con fotocopiadoras,

que son auténticas obras únicas”⁴. También el crítico de arte francés Christian Rigal prefiere la palabra “electrografía”, y desaprueba el término copy-art porque en su opinión “copy-art” significa “el arte de hacer copias”. Los criterios no han logrado unificarse en torno a la cuestión, e incluso hay todo un repertorio de denominaciones alternativas que median entre los dos términos: Electrostatic art, xerografía, xerox art, copigrafía, arte de la copia, reprografía, fotocopia-arte o arte por fotocopia. 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. En el caso de Latinoamérica, los términos más usados son xerografía artística o xeroxarte, copy art y fotocopia-arte.



Jürgen Olbrich

NOTAS DE APROXIMACIÓN A ALGUNAS TÉCNICAS

Más allá de la perspectiva histórica y de las discusiones conceptuales, existen una serie de técnicas, cuyo conocimiento nos revela, según sostiene el copiartista y poeta experimental Reed Altemus, que “algo que es sólo una copia no puede ser llamado copy art”⁵.

Una de las primeras técnicas del copy art, muy popular en la década de los 70's, es la imagen directa. Esta técnica consiste sencillamente en el trabajo con objetos tridimensionales, utilizándose la fotocopiadora como una suerte de cámara gigante con una profundidad de campo muy limitada y un desarrollo y tiempo de impresión prácticamente instantáneos. Es una técnica de gran expresividad cuyos resultados rozan lo poético y la estética del ready-made, residiendo el encanto en lograr que los objetos más cotidianos o eclécticos pasen mágicamente de tres a dos dimensiones y se resignifiquen o recontextualizan. En cualquier caso, el valor artístico de las obras depende de las intenciones de los artistas o de la mayor o menor inspiración para componer sus imágenes sobre el cristal de la copiadora y desarrollar su poética particular. Así, por ejemplo, Lieve Prins, una copiartista alemana,

define su trabajo con la imagen directa como “teatro horizontal”, y ha utilizado como “protagonista” frecuente de sus obras carne de pescado para producir escenas fuertemente viscerales e impactantes.

Dentro de los procedimientos con imagen directa, se encuentra también el body copy, un verdadero subgénero que engloba las acciones y actividades performáticas generadas por un cuerpo humano sobre el cristal de la máquina copiadora. Traducido como copia corporal, el término body copy designa tanto a las copias de modelos corporales y retratos, como a las performances reprográficas en las que un artista emplea su rostro o distintas partes del cuerpo para producir imágenes que se traducen en la captura de sus gestos y contorsiones premeditadas o aleatorias. Amal Abdenour, una artista palestina residente en Francia, ha hecho toda una carrera mediante la utilización del body copy, puesto que la totalidad de su obra es el retrato en tamaño completo de su propio cuerpo, mediante el uso de la fotocopiadora. En Latinoamérica, uno de los creadores que más intensamente ha experimentado con el body copy es el brasileño Paulo Bruscky. Este artista logró

desarrollos altamente innovadores que denominó xeroperformances, verdaderas muestras de un “body art tecnológico primario”⁶. La obra de Bruscky en xeroperformance no sólo es referencial por su empleo del cuerpo como material plástico en contacto con la tecnología, sino porque también habilita ciertas reformulaciones conceptuales en torno al body art o arte corporal. Estas performances realizadas sobre la superficie de la fotocopiadora constituyen una temprana asociación entre el cuerpo y la tecnología, pero además revelan una forma inédita de documentación en la que las acciones son registradas de manera casi instantánea en el mismo momento en que se realizan.

Otra de las técnicas clásicas del copy art es el copy motion, es decir, la creación de efectos por el movimiento del material durante el proceso de scaneo. Se trata de una de las técnicas más reconocibles, importantes y singulares del copy art, pero también de una de las más difíciles de dominar. La índole fuertemente experimental del copy motion requiere de una cierta habilidad de control de dispositivos al manipular el material. “Uno puede lograr efectos que van desde una distorsión-ondulación apenas perceptible, a duplicar una imagen en movimiento pasando la imagen original sobre la barra

de exploración en más de una ocasión, a la violenta torsión de la imagen de modo que la fuente de información no pueda ser reconocida en el resultado de impresión”⁷. En definitiva, puede afirmarse que del mayor o menor control de la copia usando el movimiento resultará el sello de un buen copiartista.

Bruno Munari, el neo-futurista italiano, ha sido uno de los artistas más destacados de la técnica del copy motion. Su trabajo con los llamados “experimentos sistemáticos” de copy motion usando copiadoras Rank Xerox, fue recogido en un libro notable titulado: *Original Xerography: An example of instrumental systematic experimentation* (1977). Otros artistas que merecen una mención especial dentro del copy motion son el alemán Jürgen O. Olbrich y el canadiense Daniel F. Bradley.

La tercera dentro de las técnicas más características es la sobreimpresión. En este caso, como el nombre lo indica, se trata de la construcción de capas de información, mediante la impresión más de una vez en la misma hoja de papel. Al igual que el copy motion, es una técnica que requiere habilidad, especialmente para prever cómo funcionarán las distintas capas de información gráfica al quedar superpuestas. Los resultados más gratificantes son aquellos que

muestran una mayor densidad de carga de información de imagen, operando estas obras como eficaces metáforas de los excesos de una sociedad basada en la información. La audacia, la improvisación y la experimentación son factores que ofrecen un aporte permanente dentro de esta práctica.

La cuarta técnica que se debe considerar se denomina degeneración. Una degeneración es una fotocopia de una fotocopia. El proceso de degradación resultante tras sucesivas “copias de copias” depara un camino siempre impredecible para las imágenes, puesto que la única forma de conocer el producto final es llegando a él. Lo más característico de esta técnica es la pérdida de información: la fotografía o el texto se tornan más y más gráficos, la escala de grises desaparece, la imagen final tiene un alto contraste muy diferente a la primera generación. Se trata de una técnica que posibilita interesantes resultados cuando se hace utilizando copiadoras analógicas, pero la era actual de las máquinas digitales se convierte en un verdadero obstáculo que la vuelve cada vez menos viable.

La degeneración también ha sido usada como base para obras conceptuales. El ejemplo más famoso y temprano de este tipo de obras lo hizo Timm Ulrichs con su “Die Photokopie der Photokopie der

Photokopie”, en 1967. Ulrichs tomó la definición de la palabra “fotocopia” de un diccionario y la copió a través de cientos de generaciones, mostrando la serie entera como una obra.

ELECTROGRAFÍA Y COLLAGE

Finalmente, hay que decir que en la actualidad, pese a toda la potencialidad experimental del medio, el 90% del arte visual hecho con fotocopiadoras parece reducirse al collage. Existen dos posibilidades al enfocar el collage con fotocopiadoras: uno, es hacer collage con materiales originales y simplemente usar la máquina para producir una superficie integrada; el otro, utilizar las capacidades de ampliación, reducción y repetición de la imagen de la máquina copiadora. La primera opción es la que revolucionó el medio del collage desde mediados de los 70's hasta hoy día, básicamente porque permite hacer hasta miles de copias idénticas a la matriz de collage sin que se registre ningún deterioro en el proceso de impresión. La segunda opción, que se involucra plenamente con la máquina, se denomina copia collage «xerox collage». Es, sobre todo entre los

norteamericanos, siempre más inclinados a las investigaciones electrográficas formales, donde predominan los collages de inspiración pop, hiperrealista o dadaísta, que pueden unificarse en su superficie mediante la electrocopia. Christian Rigal, en su texto *Le point sur l'electrographie* (1992), ofrece algunas consideraciones muy esclarecedoras respecto al collage xerográfico. “Muchas personas

piensan equivocadamente que fotocopiar un collage es una cosa creativa per se” afirma, pero “no comprenden que una copia de un collage es sólo una copia de un collage. La electrografía, por el contrario, es la antítesis de la copia. Todas las técnicas electrográficas son de hecho técnicas transformativas”⁸.

ELECTROGRAFÍA Y EXPERIENCIAS CONCEPTUALES

Históricamente, son los europeos los que han producido las obras más específicas de la electrografía, muchas de ellas de una naturaleza esencialmente conceptual. Basta pensar en el italiano Gianni Castagnoli y sus xerocromos de prendas de vestir antiguas en gran formato encoladas sobre tela. O en la obra del francés Wolman pidiendo a los visitantes de la primera FIAC que vaciaran sus bolsillos sobre el cristal de una copiadora y obtuvieran ellos mismos su retrato de bolsillo. O en el ART PARASITE de Miguel Egaña, en 1980, colocando en una copiadora de uso público un pequeño recuadro transparente con esta frase para que se introduzca misteriosamente en todos los textos fotocopiados, y

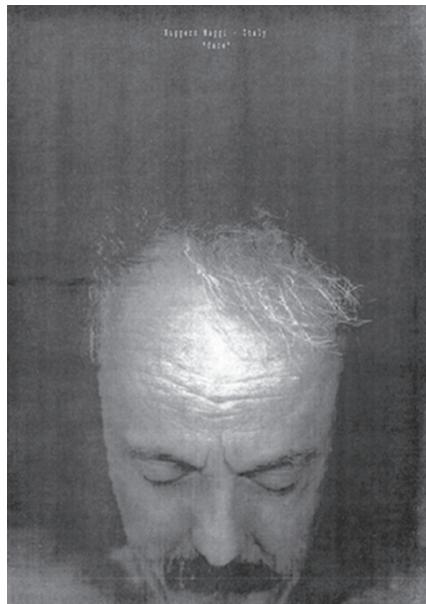
transformando así a los usuarios en impensados creadores de arte sociológico. O en la experiencia del alemán Jürgen Olbrich, recorriendo las papeleras de las oficinas, disfrazado de empleado de la limpieza, en busca de fotocopias desechadas con el objetivo de crear una publicación conocida como Collective Copies.

TODAVÍA COPIAMOS: LA FOTOCOPIA-ARTE HOY

Amás de 80 años de la invención de Chester Carlson, la electrografía o el copy art continuan formando parte relevante del repertorio del arte contemporáneo. Aunque la época de esplendor ha pasado,

la fotocopia sigue siendo uno de los indiscutidos recursos que la tecnología aporta al campo artístico, permitiendo a los creadores dar cauce a una vocación subversiva, esencialmente anti-copyright, mediante la apropiación, “la cita y la recuperación ecológica de imágenes preexistentes”⁹. Cada vez más alejados de los mitos que conforman su genealogía, hoy el copy art y la electrografía son lenguajes que perviven integrados en otras producciones plásticas o multimediales, pero parecen ser cada vez menos los artistas que desarrollan un arte puramente electrográfico, a excepción de las constantes experiencias en las redes de poesía experimental y arte correo. De cualquier modo, la fuerza subversiva de la fotocopia-arte todavía seguirá manifestándose en ese espacio intersticial, mínimo y único donde, como afirma Jürgen Olbrich, “la copia es más bella que el original”.

Silvio De Gracia,
Junín, Buenos Aires,
25 de agosto de 2021.



Ruggero Maggi - “FACE”, obra incluida en la muestra BODY & COPY

NOTAS / NOTES

¹ BRUSCKY, Paulo, *Xerografia artística: arte sem original (da invenção da máquina ao processo xero/gráfico)*, en PECCININI, Daisy (org.), *Arte novos meios/multimeios –Brasil 70/80*, São Paulo, Instituto de Pesquisa FAAP, 1985, p. 131.

² RESTREPO, Túlio, *El Copy Art o arte de la copia. Un modelo activo en la relación arte-tecnología en el mail art*, en revista electrónica Escáner Cultural. www.revista.escaner.cl/node/1250

³ ALCALA Mellado, José Ramón y NIÑUEZ Canales, J. Fernando, *Copy-art: la fotocopia como soporte expresivo*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986, p. 257.

⁴ URBONS, Klaus, *Copy Art, Kunst und Design mit dem Fotokopierer*, Köln, Dumont Buchverlag, 1991.

⁵ ALTEMUS, Reed, *Copy-art. Some preliminary note on technique*, en Kairan 14, Yokohama, Spider Web Production, 2008, p. 6.

⁶ RESTREPO, Tulio, op. cit.

⁷ ALTEMUS, Reed, op. cit., p. 8.

⁸ RIGAL, Christian, *Le point sur l'electrographie*, en "Arnyekkotok", 2005, citado en Kairan 14,

Yokohama, Spider Web Production, 2008, p. 17.

⁹ BARRERA Villarías, Maite, *Copy/art*, en catálogo de la **Muestra Internacional de Arte por Fotocopia**, Madrid, Industrias Mikuerpo, 1996.

BIBLIOGRAFÍA / BIBLIOGRAPHY

ALCALA Mellado, José Ramón y ÑIGUEZ Canales, J. Fernando, *Copy-art: la fotocopia como soporte expresivo*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert, 1986.

ALTEMUS, Reed, *Copy-art. Some preliminary note on technique*, en Kairan 14, Yokohama, Spider Web Production, 2008.

BARRERA Villarías, Maite, *Copy/art*, Muestra Internacional de Arte por Fotocopia (cat.), Madrid, Industrias Mikuerpo, 1996.

BORANSKI, Lynne, *Sonia Sheridan's Students Produce X for Xerox – Rated Work in her Copy Machine Art Class*, People, USA, 1977.

BRUSCKY, Paulo, *Xerografía artística: arte sem original (da invençao da máquina ao processo xero/gráfico)*, en PECCININI, Daisy (org.),

Arte novos meios/multimeios –Brasil 70/80, São Paulo, Instituto de Pesquisa FAAP, 1985.

CHARBONEAU, Jacques y MARCO, L'ère du Copier-Art, Québec, Editions Motivation, 1981.

ECO, Umberto, *La copia come arte*, en 80's, Gianni Castagnoli (cat.), Milán, 1979.

ELECTROWORKS (Catalog), International Museum of Photography George Eastman House, Rochester, 1979.

FIRPO y otros, *Copy Art. The first complete guide to the copy machine*, New York, Richard Marek Publishers, 1978.

MÜHLECK, Georg, *Medium. Photocopie*,

copigraphie canadienne et allemande (cat.), Montreal, 1986.

MUNARI, Bruno, *Xerografie Originali*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1977.

NAUTA, G. J., *Copy Art*, Leiden, 1982.

PERKINS, Steven, Brunet-Weimann, Monique y Stauffer, Serge, *Copy-Art. 50 Jahre Xerografie (cat.)*, Zurich, 1988.

RESTREPO, Tulio, *El Copy Art o arte de la copia. Un modelo activo en la relación arte-tecnología en el mail art*, en revista Escáner Cultural. www.revista.escaner.cl/node/1250

RIGAL, Christian, *Le point sur l'electrographie*, en "Arnyekkotok", 2005.

SHERIDAN, Sonia Landy, *Generativ Systems, Afterimage*, USA, 1972.

URBONS, Klaus, *Copy Art, Kunst und Design mit dem Fotokopierer*, Köln, Dumont Buchverlag, 1991.

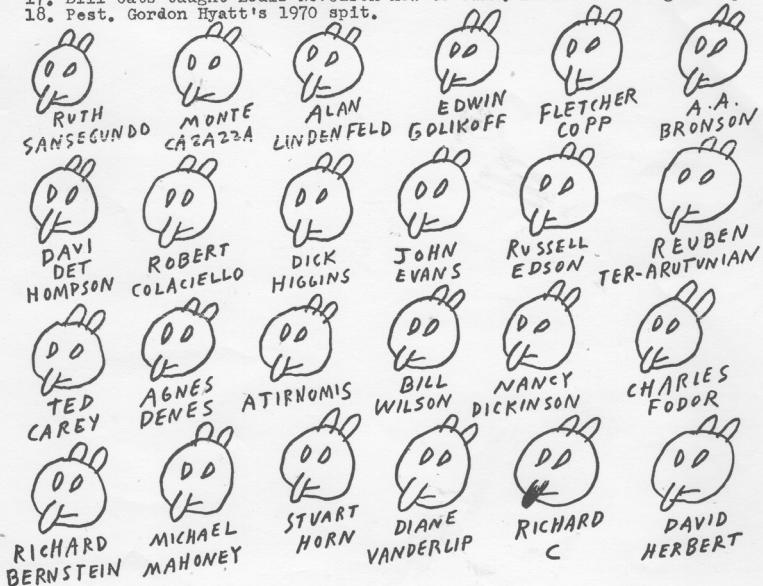
URBONS, Klaus, *Copy Art: Kopiëren met de Kvan Kunst (cat.)* Tilberg, Scryption Museum, 1997.

URBONS, Klaus, *22.10.08 Chester F. Carlson und die Xerografie*, Mülheim, Urbons Dokumentation, 2008.

WALKER, John A., *Copy This! A Historical Perspective on the Use of the Photocopier in Art*, en Kairan 15, Yokohama, Spider Web Production, 2008.

May 26, 1972 New York Correspondence School Spit for Dadaland.

1. Paula Tavins spit Ryerson Library Art Institute California Perugia.
2. Stuart Horn Bell System. Neil Felts damaged condition yellow Paula T.
3. Atirnomis Phillip van Brunt Richard C's spit. Cleatus Johnson Pray.
4. Diane Vanderlip free poems. G friends spit. Amy de Neergaard.
5. Diane Arbus Westbeth. Robert Delford Brown Minotaur Films, Athens.
6. A. Fong. R. Meltzer's spit. Tarragon aragon. Jim Hormel's spit.
7. R. Gillette's spit. Cumgranosalis spit. Monte Cazaza's spit.
8. Ballston Lake Michael Mahoney The Chicken Coop. The Good Old Days.
9. German Spit. Jackie Curtis Stockholm C. 6 cents 6 cents.
10. Karl Wirsum's spit Queen of Poland. File Copy Spit Hyatt, 7 West 81 St., NYC 10024. Henry Miller. Donarski's Luxembourg spit.
11. Hotel Bellevue. Charlie Brown's spit. Stan Vanderbeek's spit.
12. Fat Burns City School of Finds Art Davi Det Thompson's spit.
13. My Box's spit. David Herbert's spit. Italian spit. William Katz.
14. Brigid O Polk's spit. David Whitney's spit. 1968 spit.
15. Bill, I was clutch a 8 x 10 Judy Holliday glossy when you yelled help & I rushed out to help & got my nose bust. Love, Anna May Wong.
16. Ron Norman's spit. John Evan's Denmark spit. Hyatt spit. rain-rien.
17. Bill Cats taught Louis Nevelson how to swim. Marandell triangular spit.
18. Pest. Gordon Hyatt's 1970 spit.



15 COPY-ART EVIDENCES

Guy Bleus

- 1** The objects on the scanning glass of the photocopier are not the original
- 2** A copy is the original
- 3** The first copy is not necessarily the original - it is the copy-artist who indicates which copy is the original.
- 4** Every copy-artwork is an original - it is a photocopy.
- 5** A photocopy is not necessarily copy-art.
- 6** Not any copy-artwork is a reproduction.
- 7** The photocopy of a copy-artwork can be of a better photographic quality than the original.
- 8** The copy of a copy is not an original - or: the photocopy of an original copy-artwork is not an original - it is a degeneration.
- 9** The copy-artist can indicate the photocopy of an original as a new original or as a replica.
- 10** Copy-art is not a copy of art.
- 11** A copy-art performance is not a photocopy - it is the whole artistic activity of copying, including photocopies and the ritual processes of the photocopier.
- 12** A photocopier can copy ideas about copy-art.
- 13** The copy of reality in the minds of men is not copy-art - it is not conceptual copy-art.
- 14** I'm a copy-artist.
- 15** I'm a copy-artist.

15 EVIDENCIAS DE COPY-ART

- 1 Los objetos en el cristal de escaneo de la fotocopiadora no son el original
- 2 Una copia es el original
- 3 La primera copia no es necesariamente el original, es el autor de la copia quien indica qué copia es el original.
- 4 Cada obra de copy-art es un original, es una fotocopia.
- 5 Una fotocopia no es necesariamente copy-art.
- 6 Ninguna obra de copy-art es una reproducción.
- 7 La fotocopia de una obra de copy-art puede ser de mejor calidad fotográfica que el original.
- 8 La copia de una copia no es un original - o: la fotocopia de una obra original de copy-art no es un original - es una degeneración.
- 9 El copiartista puede indicar la fotocopia de un original como original nuevo o como réplica.
- 10 El copy-art no es una copia de arte.
- 11 Una copy-art performance no es una fotocopia, es toda la actividad artística de copiar, incluidas las fotocopias y los procesos rituales de la fotocopiadora.
- 12 Una fotocopiadora puede copiar ideas sobre copy-art.
- 13 La copia de la realidad en la mente de los hombres no es copy-art, no copy-art conceptual.
- 14 Soy un copiartista.
- 15 Soy un copiartista.

ARTE ELECTROGRÁFICO

István Tenke

PANORAMA HISTÓRICO

Aunque en su libro publicado en 1991, Klaus Urbons se remonta a la historia de las fotocopias ya en el siglo XIX (1), el verdadero avance solo ocurrió en la década de 1930. En su fase inicial, la fotocopiadora había ido evolucionando paralelamente a la fotografía, siguiendo el mismo camino. Copy art, xerografía, copigrafía o -como es más conocido en Hungría- el arte electrográfico es en realidad una forma de arte del siglo XX.

La primera fotocopia que conocemos fue realizada en 1727 por Johann Heinrich Schulze, un profesor de anatomía y cirujano alemán. Schulze descubrió la sensibilidad de las sales de plata a la luz, la cual forma la base de la fotografía tradicional. Hubo intentos prometedores de crear una fotocopiadora ya en el siglo XIX; la primera fotocopiadora en funcionamiento fue construida por Hercules Florence en 1834. Sin embargo, la tecnología capaz de reproducción masiva se inventó mucho más tarde. En la historia de la tecnología moderna de fotocopiado, un científico húngaro, Pál Selényi, también jugó un papel crucial. Casi todo el mundo reconoce al físico y abogado de patentes estadounidense Chester F. Carlson como el inventor

del fotocopiado, quien patentó sus trabajos en 1939.

Su método, sin embargo, se basó en las teorías de Marvel Demeulenae-re de Bélgica (1932) y Pál Selényi de Hungría (1935), también patentado en Estados Unidos. Estos se pueden encontrar en la descripción de la patente de Carlson y en el artículo de Domokos Tar en *Physical Review*. El artículo de Tar es poco conocido, pero proporciona una base científica y una investigación muy detalladas de estos eventos (2).

La patente que forma la base de la xerografía moderna fue documentada el 4 de abril de 1939 como “electrografía”. A pesar de desarrollar la tecnología con Otto Kornei, solo se registró el

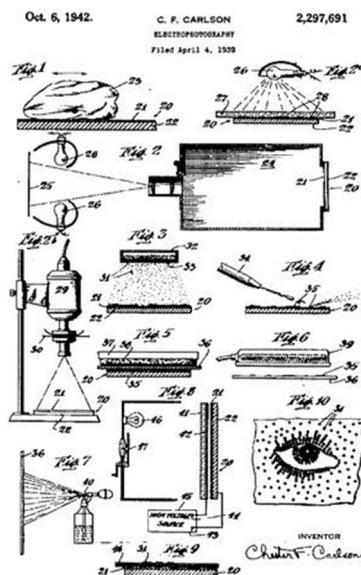


nombre de Carlson en el documento de patente. Sin embargo, es bien sabido que la primera xerografía, una fotocopia realizada con el método seco, fue realizada el 22 de octubre de 1938 por Kornei y Carlson. Se trataba de una pequeña fotocopia de $5 \times 7,5$ cm en la que, además de la fecha, se lee la palabra "ASTORIA". El motivo fue que la fotocopia se había hecho en el hotel Astoria, aunque no en Budapest. Sin embargo, es un paralelo interesante que cuando el grupo Shadow Weavers con sede en Budapest comenzó su trabajo, sin una oficina editorial, a menudo celebraba sus reuniones en el salón de té del hotel Astoria. Por tanto, en ambos casos, el nombre que marca la salida es: "Astoria".

Después de la patente de Carlson, la primera fotocopiadora completamente funcional tardó más de dos décadas en construirse, la compañía estadounidense Xerox creó el modelo 914 a principios de la década de 1960. Durante mucho tiempo, el desarrollo del fotocopiado se vio frustrado por el intento de utilizar el mismo método químico para hacer fotocopias que el utilizado en la fotografía. Klaus Urbons

describió varios métodos de copia en su libro titulado *Copy Art*, como los procesos DTR (diffuse-transfer-reversal), dye-transfer y diazotype, pero estas técnicas generalmente tenían los siguientes problemas: el método era a menudo demasiado lento, las copias eran a menudo negativas, lo que tenía que ser revertido, y los métodos que empleaban líquidos necesitaban un período de secado muy largo. La razón por la que la tecnología Xerox significó un gran avance fue que eliminó los problemas anteriores.

La xerografía es una técnica física que utiliza las cualidades de los fototransistores para el proceso de copia. El nombre proviene de las palabras griegas *xeros* (seco) y *graphein* (escritura); xerografía significa copia química seca.



GÉNERO - TÉCNICA - MÉTODOS

El nombre de cada género está determinado por los artistas que rodean su aparición.

Así sucedió tanto en Estados Unidos como en Budapest, Hungría, a principios de los 90.

Evidentemente, este género de base tecnológica, en el que la fotocopiadora juega un papel crucial pero no exclusivo en el proceso de creación, está íntimamente ligado a la difusión, disponibilidad y accesibilidad de las fotocopiadoras.

Para comprender este proceso, tenemos que volver a la cronología.

Las fotocopiadoras se pusieron a disposición del público en los años 70 en los Estados Unidos, a principios de los 80 en Alemania (Occidental) y otros países de Europa Occidental, y a finales de la misma década en Hungría, cautivando el interés de los artistas que reconocieron sus potenciales artísticos.

La difusión diferenciada de las fotocopiadoras a lo largo del tiempo y el espacio dio como resultado una variedad dentro de la forma de arte. El género apareció por primera vez en los Estados Unidos como “*Copy Art*” y las obras de arte gráficas creadas con esta tecnología recibieron el nombre de “*Xeroxes*”. *Copy Art - The First Complete Guide to the Copy Machine* (3), de Patrick Firpo, se publicó en Nueva



York en 1978 y se convirtió en un texto crucial para el movimiento del copy art en América del Norte. Más allá de presentar las obras de varios artistas estadounidenses, Firpo describió la historiografía del nuevo medio y las diferentes técnicas del copy art. Me gustaría destacar tres elementos esenciales de este trabajo de fundamental importancia:

En primer lugar, en la fase inicial de su investigación, Chester F. Carlson utilizó el término *Electrofotografía* (Firpo, 1978, p20), y su patente también fue documentada con el mismo término.

En segundo lugar, la pieza de Linton Godown titulada *Plant Photogram* de 1970 fue la primera obra de arte gráfica jamás realizada en este género, lo que aparece en la página 30 del libro de Firpo. El término técnico utilizado para describirlo es *electrográfico*. Exactamente veinte años después, los Shadow Weavers decidieron utilizar

el mismo término, sin conocer estos precedentes históricos.

En tercer lugar, en las obras de los artistas estadounidenses predominaban las fotocopias en color y la técnica del collage. Paradójicamente, el hecho, de que pocos años después de la expansión de las fotocopiadoras en blanco y negro aparecieran ya en el mercado las de color, se convirtió en el obstáculo de la creatividad artística. No hubo tiempo suficiente y, por lo tanto, no hubo suficiente atención y paciencia para descubrir en profundidad los potenciales de las máquinas en blanco y negro, a pesar de la detallada discusión de estos potenciales por parte del autor al final de su libro. El otro obstáculo significativo fue que la técnica del zoom que permitió ampliar y miniaturizar ciertos elementos apareció mucho más tarde, en 1984. Como resultado, el movimiento del copy art había alcanzado su punto máximo en los Estados Unidos antes que uno de los elementos centrales de la fotocopiadora estuviera disponible. Aunque la copia de objetos y gráficos pre-preparados y su transfiguración a través de las fotocopiadoras fueron técnicas comunes, las décadas siguientes trajeron obras de arte mucho más interesantes e impresionantes en Europa. Mientras usaban la máquina, los artistas estadounidenses nunca pudieron experimentar la mayor emoción y anhelo que un artista de Europa del Este sintió cuando final-

mente tuvo la oportunidad de acceder y usar una máquina. Las fotocopiadoras se guardaban en oficinas cerradas creadas específicamente para limitar el acceso a ellas, y su uso solo era posible mediante el robo de las llaves de la oficina. Por lo tanto, mientras usaban la máquina, los artistas debían prestar mucha atención para no ser atrapados. Las fotocopiadoras estaban tan estrictamente protegidas por los partidarios del viejo régimen porque se convirtieron en el nuevo medio de multiplicar los samizdat. Las obras gráficas tuvieron que ser creadas en este intenso estado de excitación con gran atención y precisión de acuerdo con metodologías y conceptos predefinidos. Sin embargo, a menudo fueron precisamente los eventos aleatorios, no intencionales y los errores generados de este modo los que formaron y desarrollaron aún más el proceso creativo.

Los artistas europeos de los 80 solían prestar menos atención a las cuestiones terminológicas; además de Copy Art también utilizaron los términos Xerography, Copigraphy, Electrographique y otros. The Shadow Weavers publicaron una revista mensual de 12 copias ya en 1989, utilizando la fotocopiadora como medio de multiplicación. Los primeros números de esta revista de arte contenían una variedad de formas y temas de arte, incluyendo fotos, poemas, gráficos, xerox, xeto y más, pero tanto la portada

como el contenido gráfico incluían gráficos hechos con la fotocopiadora. A lo largo de los primeros seis números, se puede seguir claramente cómo las copias basadas en fotografías se volvieron dominantes, llenando cada vez más páginas de cada número y cómo las metodologías técnicas de la fotocopiadora impactaron, impregnaron y transformaron las imágenes originales.

Sin embargo, el periódico publicado por primera vez en 1990 como *Shadow Weavers Electrographic Art* define con precisión el nombre del nuevo movimiento artístico.

Las obras de arte gráficas realizadas con dispositivos electrónicos (fotocopiadora, fax, computadora) se denominan electrográficas, nombre del género Arte electrográfico.

Las siguientes razones jugaron un papel decisivo en la elección de los Shadow Weavers:

La palabra “Xerox” no se pudo utilizar adecuadamente a partir de los años 90 como título general para el movimiento artístico porque, en primer lugar, señalaba una metodología particular, en segundo lugar, estaba

interrelacionada con el nombre de una determinada firma (Xerox Company), y en ese momento ya habían existido en el mercado otros productores importantes.

Copy Art es un término problemático para el género porque sugiere una falta de originalidad. Aunque las obras se crean mediante un método de copia, los resultados finales son piezas de arte originales. Por lo tanto, el término *Copy Art* puede inducir a error.

El significado de la palabra “-grafía”, derivado de la palabra griega antigua *gráphō* (escribir) también tuvo que evitarse, ya que se refiere a la escritura más que a la representación pictórica.

Naturalmente, en esta época en la que los materiales textuales se editaban en máquinas de escribir y las cartas se escribían a mano, y una carta tardaba dos meses de ida y vuelta entre los Estados Unidos y Hungría, la información revelada en la descripción historiográfica del movimiento artístico aún no era conocida para los editores; el *Copy World* solo se desarrolló ante ellos gradualmente a lo largo de los años.

ARTE ELECTROGRÁFICO DE LOS SHADOW WEAVERS

Al decidir la terminología, los Shadow Weavers rechazaron completamente *Copy Art* y *Xerox* como posibles términos para el género. Si bien la

portada de la primera publicación reflejaba un enfoque constructivista que luego desapareció, el contenido interno ya marcaba el estilo y la calidad

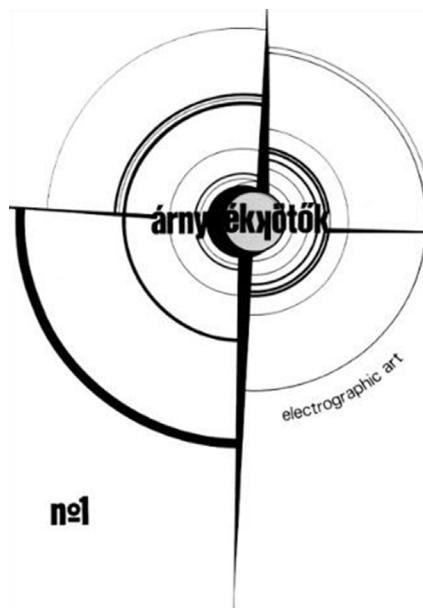
gráfica y artística que caracterizaron los siguientes números de la revista.

El poema de Ervin Zsubori “ser un tejedor de sombras” formula la tesis básica y la visión del grupo de arte Shadow Weavers de una manera lírica, lo que también está señalado por el subtítulo del poema: “*postulados subjetivos*”. Posteriormente se puede afirmar que este fue el “Manifiesto de la época de creación” de Shadow Wavers. Igualmente importante es la composición hecha con cintas de máquina de escribir usadas y fragmentadas, que contiene fragmentos de textos de los primeros números de la revista. Esta obra de arte de István Tenke se tituló KŐTÖKKÉYNRÁ // SREVAEWWDODAHS.

En cuanto a las terminologías técnicas, aparecen los siguientes términos: electrográfico, xeto (xerox + foto), xerográfico, xetex (xerox + textil), arte informático.

Aunque en la página anterior aparece la palabra *xerografía*, la composición está hecha de variaciones repetidas, extendidas y que se contraen gradualmente, sobre un fondo cuadriculado, mientras que el texto de abajo claramente declara el inicio de la publicación periódica y sus intenciones. A lo largo de las siguientes acciones y eventos, exposiciones, publicaciones, catálogos, libros y números, el título del movimiento artístico sigue siendo *Arte Electrográfico*, mientras que el término técnico utilizado para las

imágenes fue *electrográfico*.



KŐTÖKKÉYNRÁ

Váriólofitozású mitelősziklásickőtökéynr
dátumeljegem
halláveremétzseljeftörökön
színpalap aliazahase
szál nyomásán, matamopyrkéknél, ejtőszek
szabályozásban
Röviddelezettségezelkedés
szabályozásban
szűzésklavákinhctxorex, lemnicskőtökéynr
szabályozásban
szabályozásban
szabályozásban
szabályozásban

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y MÉTODOS

Copia real o contacto de objeto

Siguiendo la tradición de la técnica del fotograma, se coloca un objeto tridimensional sobre la placa de vidrio de la fotocopiadora. Después de crear la composición, la copia se realiza cubriendo el objeto que se está copiando, o no, lo que modifica el fondo. Como la mayoría de las máquinas poseen poca profundidad de enfoque, transforman los objetos en una imagen con un mayor nivel de plasticidad que cualquier otra técnica. En el caso de las copias en blanco y negro, los distintos materiales, colores y superficies de los objetos también se homogenizan.



Copia en movimiento

Mover el objeto o la imagen de origen en la placa de vidrio de la fotocopiadora en el momento de la copia crea un mundo visual particularmente emocionante y único. El movimiento de la mano sigue al del rayo de exploración de la fotocopiadora, ahora anticipando, ahora adelantándolo. Por lo tanto, los mismos detalles particulares aparecen en la copia repetidamente en el tiempo y en el espacio, siempre escapando. ¿Qué copiamos y cómo se convertirá el producto en una obra de arte original? Evidentemente, el objeto o el material fuente



preparado previamente a copiar es uno de los factores clave, pero cambiar la dirección y el ritmo del movimiento y jugar con el espacio brindan varias oportunidades. El método en el que el artista convierte una parte de su

propio cuerpo en el material fuente de la copia también puede clasificarse como una combinación de Copy Motion y Body Art.

Copy Generation, alias la copia de la copia de la copia ...

En el caso de copiar una imagen que contenga tonos más claros, los bits en gris desaparecen al cabo de un tiempo si seguimos la técnica de hacer copias de la copia de la imagen original. Como resultado, las figuras se vuelven negras y sólidas. Esta metodología de generar una imagen a partir de la otra da como resultado una estructura de superficie única peculiar de esta técnica, que se acentúa aún más si las imágenes también se amplían. Esto difiere considerablemente de la granulosidad de las fotografías o de la superficie de los materiales impresos.

El método generativo homogeniza las imágenes incluso con características muy diferentes, hechas a partir de puntos de partida completamente diferentes - da la misma apariencia visual a elementos pictóricos totalmente diferentes. "Estas estructuras tienen otra característica que vale la pena mencionar, es decir que son fractales, es decir, son formaciones muy similares a ellas mismas. Si, por ejemplo, una pequeña pieza de una estructura de

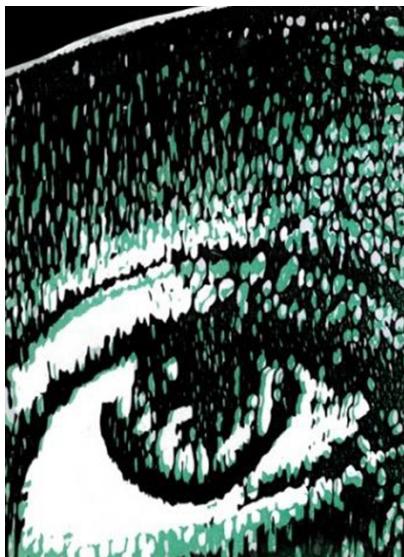


copia se agranda al tamaño completo del papel, entonces, en esta pequeña pieza, aparecerá el nuevo microcosmos de la estructura de la copigrafía. El proceso puede continuar sin cesar. La copia de copia es la herramienta ideal para alienar imágenes"(1).

Superposición

Para crear copias, podemos utilizar papeles o láminas con diferente estructura de superficie, color y material. Haciendo las copias en láminas transparentes y colocando las copias ligeramente diferentes entre sí, podemos crear superposiciones, interferencias. Con fotocopiadoras

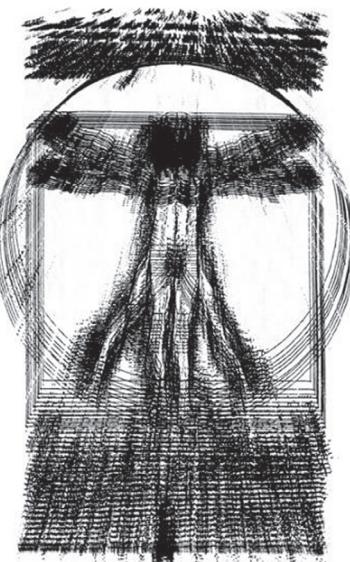
en color que utilizan diferentes tóneros, es posible crear una variación de la misma imagen con los colores básicos (rojo, azul, verde, marrón). Utilizando estos materiales de forma creativa, colocando las copias unas sobre otras y moviéndolas ligeramente en diferentes direcciones para que no se cubran completamente entre sí, podemos crear estratificaciones pictóricas similares, superposiciones, ahora en una versión coloreada.



Zoom

En cuanto a las fotocopiadoras, la técnica del zoom estuvo disponible en 1984, lo que permitió ampliar y miniaturizar imágenes. Este método unifica las prácticas artísticas descritas anteriormente. Copiamos la imagen de origen en la misma hoja una y otra vez mientras hacemos zoom gradualmente, ampliándola así, creando variaciones ligeramente diferentes de la misma imagen. El resultado es un efecto de perspectiva dinámico.

Naturalmente, estas técnicas de copia también se pueden utilizar en combinación en determinadas obras de arte. Por lo tanto, las variaciones de cinco factores de estas cinco técnicas fundamentales brindan infinitas oportunidades para los artistas.



RED SOCIAL SHADOW WEAVERS TEORÍA DE CONJUNTOS

El Grupo Shadow Weavers fue fundado por cuatro personas: Zsuzsa Dárdai, János Saxon Szász, István Tenke y Ervin Zsubori. Pronto, con otros artistas húngaros uniéndose a ellos, se formó un círculo más amplio alrededor del grupo principal. Finalmente, la agrupación se elevó a niveles internacionales (o más bien transnacionales) con artistas de todo el mundo que se unieron. Por tanto, podemos visualizar tres conjuntos superpuestos. No se puede negar que cuando los Shadow Weavers comenzaron su actividad en los años 90, ya que las fotocopiadoras no estaban disponibles en Hungría hasta entonces, las principales acciones del movimiento del arte electrográfico habían terminado

en los países occidentales en las dos décadas anteriores. Naturalmente, también en Hungría hubo artistas que habían realizado trabajos gráficos con la fotocopiadora antes de los Shadow Weavers, como Ede Halbauer, Péter Herendi, István Szirányi, Jenő Lévay y Bálint Szombathy. A veces puede parecer una pregunta importante quién lo inició, quién fue el verdadero pionero, pero generalmente no se cuestiona en otros medios ni quién fue el primero en agarrar un pincel, una pala, un lápiz o un trozo de carbón, y quién fue el primer artista verdadero ... Por lo tanto, la primacía del uso de la nueva herramienta o máquina es una información interesante, pero difícilmente verificable, y no parti-



cularmente relevante. Es mucho más importante lo que logramos usando esa herramienta o técnica en particular y cuán en serio nos tomamos nuestra relación con ella, con qué longitud o profundidad y con qué creatividad nos involucramos con ella.

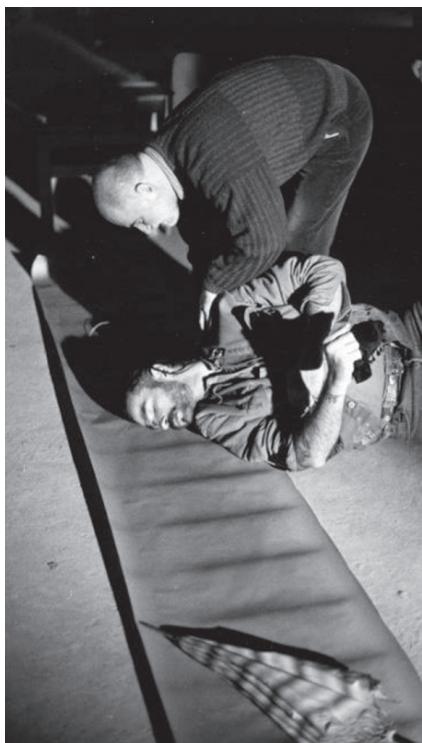
Varias colaboraciones artísticas menores se formaron en todo el mundo en este género, pero es indiscutible que Shadow Weavers siempre ha operado con un mínimo de cuatro miembros en esta área, a menudo involucrando editores externos, creciendo a un conjunto de cinco miembros. El Grupo incorporó una activa red social de artistas, existente todo el tiempo pero variable en su composición. La “edad ligera” de los aproximadamente treinta años de actividad artística de los Shadow Weavers se puede ubicar entre 1989 y 2004, mientras que los últimos quince años de la “era de las sombras” se ilumina una vez más con la luz de escaneo que se avecina de la fotocopiadora.

The Shadow Weavers intentaron precisamente circunscribir el género y sus límites: copy art + fax art + computer art = electrographic art.

Sin embargo, su práctica y funcionamiento artístico no estaban limitados por fronteras nacionales o estructuras e instituciones artísticas tradicionales, no pensaban en estas categorías. Querían formar parte del Gran Conjunto pero no del Fondo de Bellas Artes, el Club de Jóvenes Artistas u otras ins-

tituciones y sociedades. No lucharon para que el arte electrográfico fuera incorporado o aceptado en el canon artístico nacional húngaro. Pensando en una escala mucho mayor, con los ojos fijos en el objetivo, ellos han estado operando en un nivel global. El carácter vanguardista de los Shadow Weavers es incuestionable, ellos siempre han sido clasificados como underground y alternativos.

También tenían vínculos con grupos e individuos activos en otros campos del arte. Organizaron una acción de



performance con el *French Resonance Ensemble* en Almássy Square y colaboraron con la formación titulada *Last Line Theatrical Interest-Group* (Bea Nagy, László Felhőfi-Kiss, Gábor Dióssi, Zoltán Tamási), creando la exposición titulada ‘Human’. Numerosas exposiciones se llevaron a cabo como parte del proyecto *Saját Idő Művészeti Zóna* (Own Time Art Zone) liderado por Ágnes Gyimesi (Ágens), creando verdaderos eventos pan-artísticos colaborando con artistas de diversos campos y géneros (Borontoszauria / Késő Újkori Vágerek 1989, Saját Idő Művészeti Zóna 1991, Az Ember 1991, Női Szakasz 1992). Una lista no exhaustiva de los numerosos artistas de la escena underground que participaron en estos eventos incluye a Ágnes Gyimesi, János Kurdi Fehér, Viktor Lois, István Kemény, János Háy, Szilárd Podmaniczky y Csaba Jónás. Los Shadow Weavers también tenían estrechos vínculos con los editores de la revista *Magyar Műhely* (Atelier húngaro) y organizaron una exposición y una acción de copy-art en la reunión de MM de 1992 en Szombathely. Además, colaboraron con los autores de Transart Communication (Nové Zámky, 1991-1992), creando exposiciones, acciones de fax y street art, y participaron en el Festival de Performance en Lake Saint Anne (Transilvania) varias veces. Tuvieron una colaboración continua con el Teatro Opal fundado por Triceps, organizando numerosos eventos en la Casa

Merz. Organizaron exposiciones en escuelas secundarias, cines, librerías, centros culturales decrepitos, desde el sótano hasta el desván. Mantuvieron estrechas relaciones con artistas en París (James Durand, Daniel Cabanis, Vera Molnar, Joseph Kadar), en Alemania (Jürgen Olbrich, Georg Mühlbeck), en España (José Ramón Alcalá, Fernando Níguez Canales), en Canadá (Philippe Boissonet) y en los Estados Unidos (Stephen Perkins, Louise Netherland).

Las exposiciones, los festivales de performance, los eventos de arte total y las acciones de fax se documentaron mediante varias fotografías y videos de archivo. Editando la revista *Shadow Weavers Electrographic Art*, el grupo estableció estrechas relaciones con muchos artistas y grupos de arte relevantes. Si hubieran hecho arte electrográfico en la Luna, la revista *Shadow Weavers* probablemente también lo habría publicado en su tercer volumen, si en Marte, eso también, pero probablemente solo en un volumen posterior, alrededor del octavo o décimo.

István Tenke, Budapest,
4 de febrero de 2020.

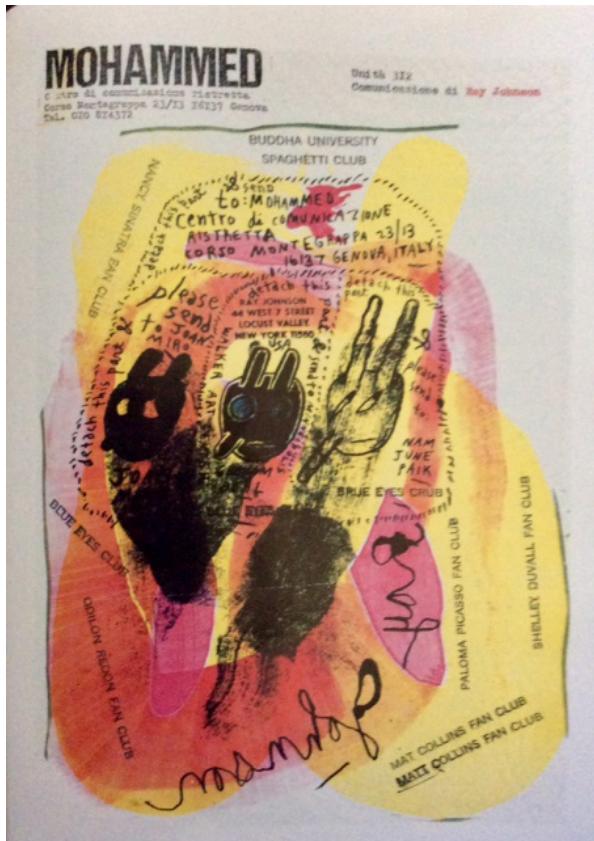
Traducción al español: Silvio De Gracia, Junín, Bs.As.
Septiembre de 2021.

EL CENTRO MOHAMMED PARA LA COMUNICACIÓN RESTRINGIDA

Por John Held

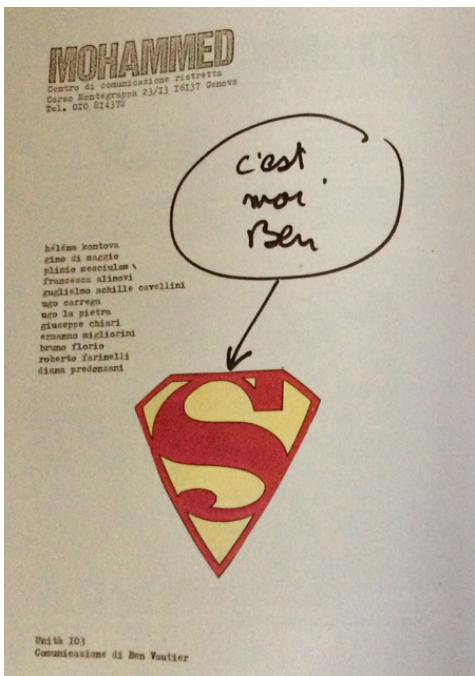
A mediados y finales de la década de 1970, la fotocopia en blanco y negro se volvió más disponible y al alcance financiero de los artistas que comenzaron a utilizar el medio. Los artistas del correo, que tenían muchos correspondientes en todo el mundo, se sintieron especialmente atraídos por el medio, ya que podían reproducir fácilmente textos y obras para compartir. El artista de Fluxus Ken Friedman consideró la proliferación de copias múltiples como "Kwik-Kopy-Krap", desacreditando la explosión del uso de fotocopias en el Mail Art.

Friedman era un puente entre los artistas de Fluxus y una nueva generación de mailartistas, pero no entendió la dirección hacia la que se dirigía el Mail Art. Ya no se trataba de la creación de objetos preciosos,



RAY JOHNSON

sino de una estrategia cultural para establecer vínculos sociales y culturales entre corresponsales globales. La fotocopia ayudó al establecimiento de una amplia red a través de envíos masivos económicos.



BEN VAUTIER

Si bien la fotocopia en blanco y negro se estaba volviendo cada vez más popular, la fotocopia en color seguía siendo un lujo difícil y oneroso de obtener. Al requerir equipo técnico, que era duro de encontrar y costoso de usar, la fotocopia en color era de difícil acceso para la mayoría de los artistas. El uso de la fotocopia en color en este período se limitó principalmente a la creación de artistamps, que anteriormente se habían producido mediante impresión offset.

De repente, en 1976, se ofreció a los artecorreísta la posibilidad de realizar fotocopias en color gratuita-

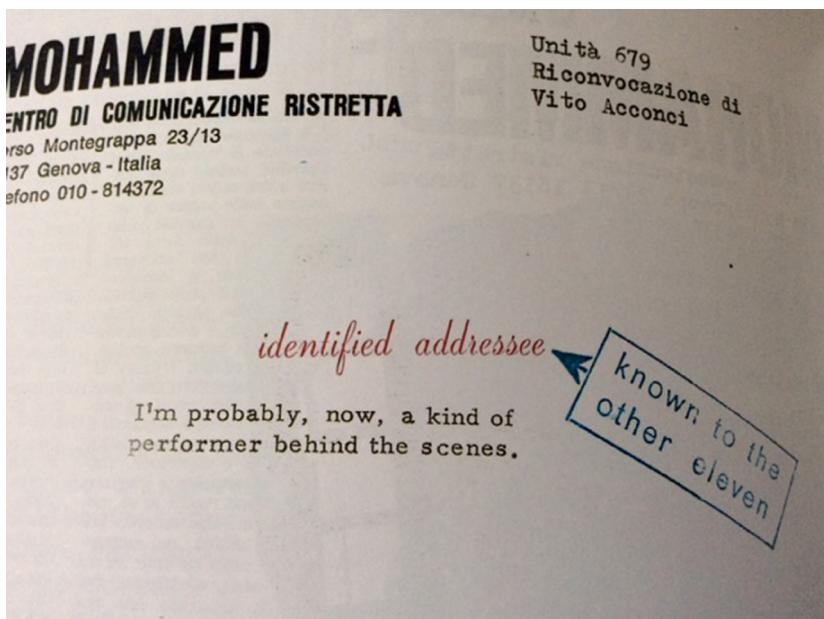
mente. Plinio Mesciulam, un artista turco nacido en 1926, que residía en Génova, Italia, ideó un sistema de transferencia de comunicación único en el arte postal. Él llamó a esta estrategia de distribución, El Centro Mohammed para la Comunicación Restringida, y comenzó a enviar su membrete para que los artistas trabajaran y se lo devolvieran. Una vez que el arte en la página con membrete estaba terminado, el artecorreísta adjuntaba una lista de doce nombres a los que uno quería que se enviara el trabajo, y devolvía la pieza y la lista de nombres al Centro Mohammed para la Comunicación Restringida.

Cuando la obra de arte y la lista era retornada, Mesciulam agregaba los doce nombres a los que se enviaría el trabajo y le asignaba un número de unidad, al igual que Ryosuke Cohen en su proyecto Brain Cell, también asignando números de unidad. Mesciulam luego llevó las obras a un banco que tenía una fotocopiadora a color e hizo 15 copias. Se enviarían doce copias a las personas solicitadas por el artista, una copia se devolvería al artista que la creó, una copia sería retenida por Mesciulam y la copia restante se enviaría al archivo de Jean Brown en Tyringham, Massachusetts. La colección de Jean, que contiene todas las Cartas de Mohammed, se

encuentra ahora en el Getty Research Institute de Los Ángeles.

Cada año, Mesciulam documentaría el sistema de distribución en un Anuario, que enumeraba todas las unidades enviadas, con los nombres de los artistas participantes y las personas a quienes se distribuían las obras. Esto continuó hasta diciembre de 1980, cuando terminó el Centro Mohammed para la Comunicación Restringida. En total, Mesciulam había emitido 1179 unidades. A lo largo de este período, se habían distribuido más de 20.000 copias en color a los artistas del correo y a los destinatarios involuntarios de todo el mundo.

El gran crítico de arte francés, Pierre Restany, escribió sobre el Centro Mohammed para la Comunicación Restringida: "constituyó una intervención notable en la compleja red de circuitos de información, una anticipación extraordinaria de los sistemas de comunicación conectiva impulsados por computadora como se han desarrollado hoy, un verdadero precursor de la Internet".



MOHAMMED

CENTRO DI COMUNICAZIONE RISTRETTA

Corsso Montegrappa 23/13

16137 Genova - Italia



sitzer comba frank gasowski george hompson johnson spodarek new
tot j. frank huntermark units 1123 di john held jr.

JOHN HELD



Obras del Taller de Poesía Experimental de Berja, Almería, España.
Coordinación: Francisco Escudero.

BERJA

V - 13 - 019

A

la la la la



XEROX_®

X R X_®

X **X**_®

ERO _®

®

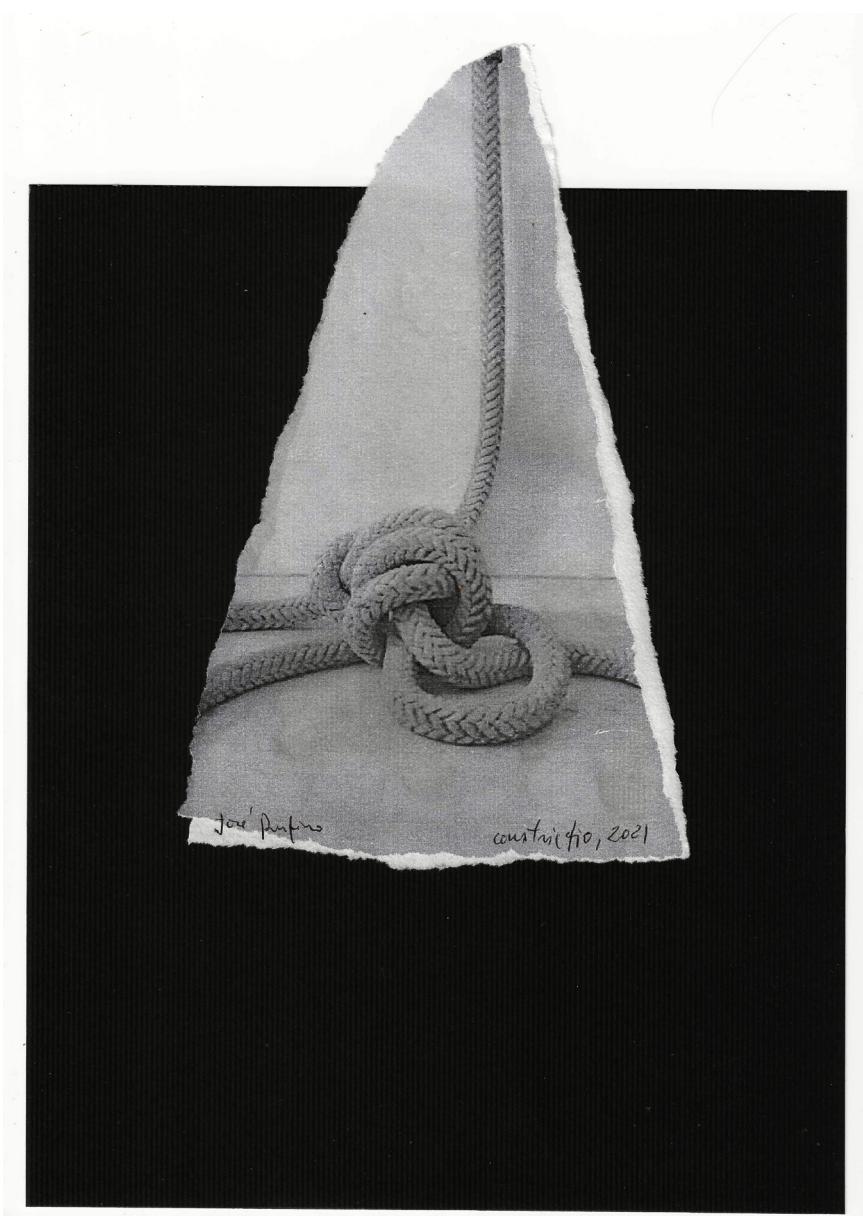


RXerox Selfie

CLIP:POEM A © ROBERTO KEPPLER #MMXVIII

Roberto Keppler

RXerox Selfie



José Rufino
Constrictio / 2021
Impresión pigmentada y collage sobre papel



Foto: C.A. Pontes

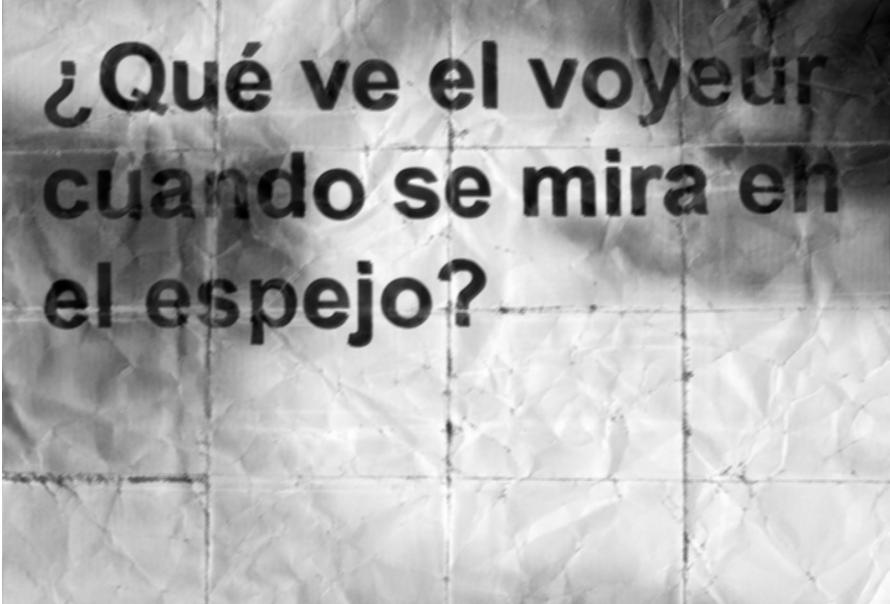
Hugo Pontes
1952

**BUNNY
DEAD**
**THE NEW
YORK
CORRESPONDENCE
SCHOOL BUNNY
WAS MURDERED
TODAY.
12.30.94**



1994-01-23

RAY JOHNSON
MEMORIAL SPACE
OF ART BOOKS



**¿Qué ve el voyeur
cuando se mira en
el espejo?**



Cristiano Pallara
The doubt



luminica - 90

José Oliveira
Copy-art 1 / 1990



Luc Fierens
Barres / 1985



Norberto José Martínez
Agüita

BODY & COPY

International Copy Art Exhibition

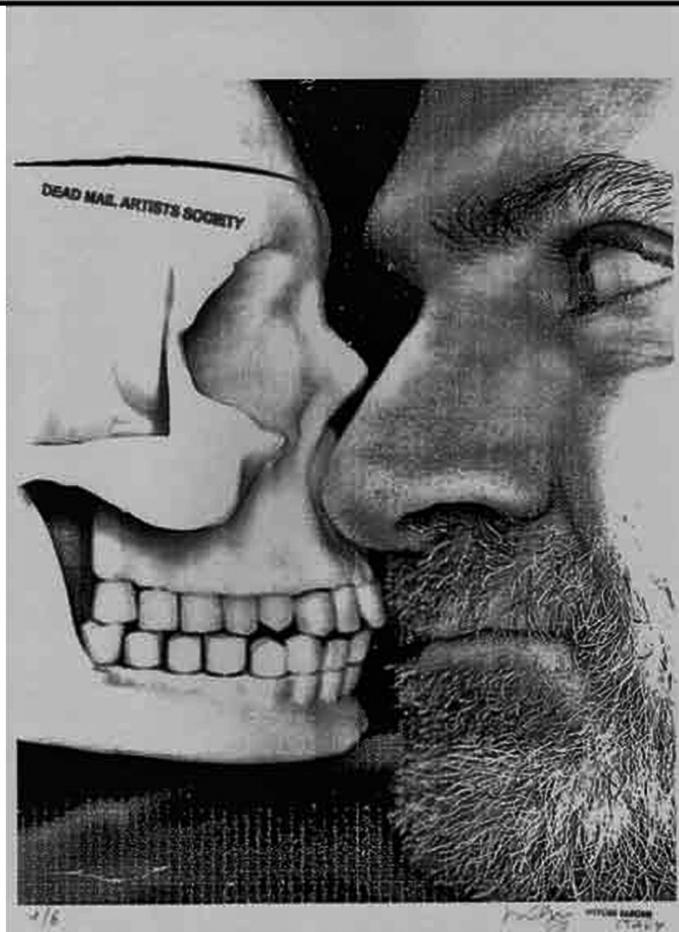
Silvio de Gracia - Curador

250 OBRAS - 85 ARTISTAS - 27 PAÍSES



27 DE MARZO AL 10 DE ABRIL 2009

DÉCIMA
BIENAL
HABANA
INTEGRACIÓN Y
RESISTENCIA
EN LA ERA GLOBAL



BODY & COPY

International Copy Art Exhibition

Body & Copy fue un proyecto expositivo itinerante enfocado en Copy Art, específicamente en el subgénero “copias corporales”, concebido y convocado en 2008 por el artista argentino Silvio De Gracia y la revista HOTEL DADA. Pensada como una vasta cartografía corporal construida con las piezas enviadas por numerosos mailartistas y performers de todo el mundo, la muestra llegó a reunir 250 obras de 85 artistas pertenecientes a 27 países. La itinerancia se desarrolló entre abril de 2009 y octubre de 2010, cumpliendo etapas en Cuba, Brasil, Chile y Argentina. Es de destacar que en Cuba la propuesta fue seleccionada para ser parte del Programa Colateral de la X Bienal de La Habana, mientras que en Chile fue acogida en la Biblioteca Nacional de Santiago.

Visto en retrospectiva, a más de una década de su realización, el proyecto Body & Copy es hoy una referencia histórica ineludible, por cuanto se puede considerar uno de los intentos más serios y ambiciosos por poner de relieve la potencia creativa y disruptiva del copy art en la escena latinoamericana.

Body & Copy was an itinerant exhibition project focused on Copy Art, specifically on the subgenre “body copy”, conceived and convened in 2008 by the Argentine artist Silvio De Gracia and the HOTEL DADA magazine. Thought as a vast corporal cartography built with the pieces sent by numerous artists and performers from all over the world, the exhibition gathered 250 works by 85 artists from 27 countries. The itinerary was developed between April 2009 and October 2010, completing stages in Cuba, Brazil, Chile and Argentina. It is noteworthy that in Cuba the proposal was selected to be part of the Collateral Program of the X Havana Biennial, while in Chile it was received at the National Library of Santiago.

Seen in retrospect, the Body & Copy project is today an inescapable historical reference, as it can be considered one of the most serious and ambitious attempts to highlight the creative and disruptive power of copy art on the Latin American scene.

CARTOGRAFIAS DEL CUERPO

BODY & COPY constituye una investigación sobre las relaciones siempre inquietantes y sorprendentes entre el cuerpo y la tecnología en el campo del arte. El cuerpo, en tanto instrumento, límite e identidad, nos define como seres humanos y como artistas. Puesto en contacto con la tecnología, aún con los más sencillos dispositivos, el cuerpo se arriesga en una interactividad y transformación imprevisibles. En un gesto eminentemente performático, los artistas ofrecen copias de distintas partes de sus cuerpos; y así logran mostrarse a sí mismos en una lúdica textura intercomunicativa entrelazada de fragmentos y desinhibiciones.

BODY & COPY es la posibilidad de presentar al artista como materia prima de la obra, reconfigurado o reprogramado a través de los juegos y variaciones inagotables de la electrografía. Las imágenes forman un auténtico rompecabezas de huellas corporales, un continente carnal que se abre a la exploración, a la desnudez y al desenmascaramiento. Los cuerpos, como microterritorios donde se inscriben las tensiones del devenir social e individual, revelan las marcas del

tiempo y de la historia; pero también subvierten con su carnalidad la lógica funcional y serial de la técnica reprográfica. Copiar el cuerpo es copiar la geografía de la carne. Copiar lo irrepetible, el propio cuerpo, nos hace redescubrir la contingencia, la diversidad, y la incertidumbre de lo vital y de las dinámicas procesuales de la corporalidad.

Silvio De Gracia.

PARTICIPANTES

ALEMANIA Klaus Groh / Henning Mittendorf / Jürgen O. Olbrich / Edition Janus -Eberhard Janke / Bernhard Zilling / Heinz Stefan Bartkowiak / Klaus Urbons / Peter Helmke **ARGENTINA** Silvia Lissa / Norberto José Martínez / Mónica Vallejo / Ailen M. Fernández / Verónica Meloni / Julieta Daprá / Santiago Fredes / Silvia Aquiles / Jorge Bertero / Mauro Cesari / Mercedes Rossi Anastasi / José Luis Dametti / Silvio De Gracia / Guillermo Pérez Raventós **BRASIL** Hugo Pontes / Gastao de Magalhaes / Dórian Ribas Marinho / Joaquim Branco / José Roberto Sechi **CANADA**

Steven Renald / Susan Gold / Anna Banana / Ed Varney **CHILE** Viviandran (Vivian Álvarez) **COLOMBIA** Túlio Restrepo **CUBA** Elvira Rodríguez Puerto **DINAMARCA** Marina Salmaso **ESPAÑA** Miguel Jiménez / César Reglero / Corporacion Semiotica Galega / Luz y CIA (Javier Seco) / Área Óptica / Lourdes Mondejar / Felipe Lamadrid / Antoni Miró **FRANCIA** ZAV – Albatroz / Michel Della Vedova / Pascal Lenoir **HOLANDA** Jan-Willem Doornenbal **HUNGRÍA** Gábos József **INDIA** Sumita Chauhan **INDONESIA** Evie .S **IRLANDA DEL NORTE** Sinead O' Donnell **ITALIA** Vittore Baroni / Fabio Sassi / Nuria Montoya / Maurizio

Follin / Ruggero Maggi / Calandrina Valentina / Emilio Morandi / Bruno Capatti / Franca Monzani / Serse Luigetti / Marrali Calogero / Anna Boschi / Antonio Sassu **JAPÓN** Ryosuke Cohen / Gianni Simone **MÉXICO** Emilio Carrasco **NORUEGA** Jaromir Svozilik **PORTUGAL** Renata Carneiro / Beatriz Albuquerque **PUERTO RICO** Elías Adarme **RUMANIA** Florica Prevenda / Mircea Bochis **RUSIA** Dmitry Babenko **SERBIA** Goca Petkovic / Rora & Dobrica Kamperelic **TURQUÍA** Sinasi Günes **URUGUAY** Clemente Padín **USA** Reid Wood / Judith A. Skolnick / John M. Bennett / Reed Altemus / Keith A. Buchholz / Scott Ray Randall / Tamara Wyndham / Jessy Kendal



BODY & COPY EN CUBA

Del 1 al 6 de Abril de 2009

Programa Colateral Décima Bienal de La Habana

Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro

Avenida 31 y calle 100 No. 10006.
Obelisco de Marianao. Ciudad de La Habana. Cuba.

Colaboradores: Autoridades de la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, Samuel Riera y Túlio Restrepo.



BODY & COPY EN BRASIL

Mayo-Junio 2009
**Sechiisland's Micro
Gallery**

Rio Claro, San Pablo,
Brasil.

Director de la Galería:
José Roberto Sechi

BODY & COPY EN CHILE

Diciembre 2009

Biblioteca Nacional de Santiago

Director de la Biblioteca: Gonzalo Oyarzún

Gestora Body & Copy en Chile: Vivian Alvarez



BODY & COPY

Silvio de Gracia
Curador

International Copy Art Exhibition

250 Obras - 85 Artistas - 27 Países

Sala Novedades - Biblioteca de Santiago
Matucana 151 - Santiago - Chile
Mes de Diciembre 2009
Inauguración: Body & Copy
Performance Colectiva Mujer, Arte & Acción
Martes 15 de Diciembre, 19: 30 hrs.



biblioteca
de santiago

<http://www.bibliotecadesantiago.cl>



GOBIERNO DE CHILE
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

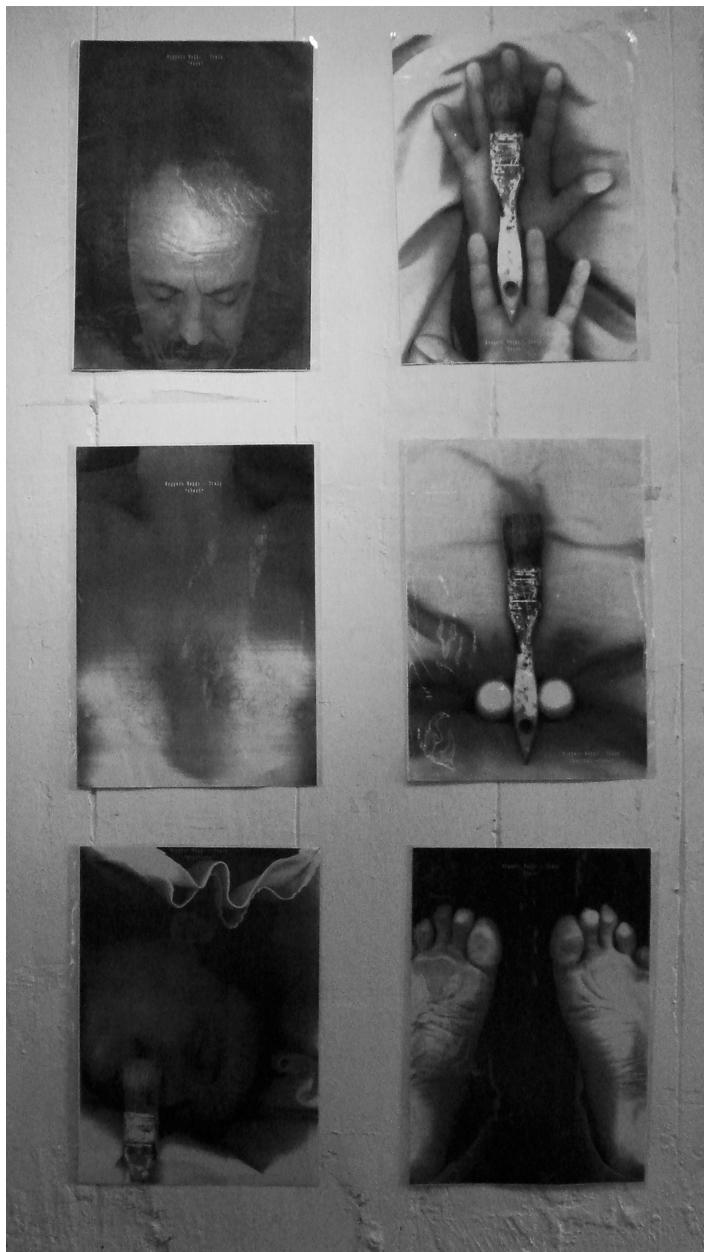
BODY & COPY EN ARGENTINA

Del 22 al 29 de octubre de 2010
Galpón Encomiendas y Equipajes 18 y 71
Gentro Cultural La Grieta, La Plata

Colaboración: Guillermo Pérez Raventós, Fabiana di Luca y
todo el grupo La Grieta.



Tulio Restrepo
(Colombia)



Ruggero Maggi



Obras de varios autores



Verónica Meloni. Arg

Verónica Meloni
(Argentina)

COPY ART AND ELECTROGRAPHY

by Silvio De Gracia

On October 22, 1938, an American named Chester Carlson, obtained after long experiments in his lab, the first copy of the story. It was a simple text with a date and a place "Astoria 10/22/38", but that was a revolutionary invention that, beyond its specific functionality, reached an unexpected entry into the field of arts visual. Thus was born the xerography, a printing process that is based on the use of dry electrostatic for reproduction or copying of images and documents.

From reproduction medium to expressive medium: Ray Johnson's early bet

In 1947, the Haloid Corporation, a small company in Rochester, New York State, acquired the rights to develop and commercialize the invention of Carlson. The first machine was placed on the market in 1950, but it was not until 1959 that launched a successful model: the Xerox office copier machine 914. "It was the first desktop xerographic equipment, the size of a table and, with a simple press of a button, quickly got back on plain paper dry"¹. Ray Johnson, the acknowledged father of mail art, officially included in 1962, the year of the founding of the Correspondence School of Art in New York, "one of these models to reproduce and multiply reprographic records cards, stamps and original compositions subsequently circulated in the emerging network of Mail Art

"². Some researchers designated Johnson and his followers of the movement of mail art as the first generation pioneer in the use of photocopying as a means of serial reproduction of images and documents. Thus, in the valuable book *Copy Art: La fotocopia como soporte expresivo*, explains that the movement of mail art found in xerographic copier "an invaluable instrument for expressive performance of this technique of reproduction, whose support of representation, the paper-was the most suitable for their nature, being more suitable for postal items, and their reasonableness, the use of which allowed a lowering of costs due to the low price of a copy-important fact as this to extend the maximum allowed number of postal items "³

First investigations. The Xerox Book.

With the increasing spread of photocopiers, soon multiplied the experiences of those artists who were able to glimpse in xerographic technology unprecedented and attractive possibilities for creative experimentation. In 1964, research by the American artist Barbara Smith and Esta Nesbitt kicked off what is now known as xerography art, copy art or electrographic art. The following year, there are inquiries Bruno Munari and Joseph Beuys. In 1968, in U.S. published a joint publication which includes works by artists Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris and Lawrence Weiner, this is the book known as The Xerox Book, a reference inevitable in any historical perspective on the copy art. Also at that time made their experiences Sonia Landy Sheridan, who was invited as artist in residence for the 3M to develop a series of experiments with the newly invented graphic color copier machine. Sheridan then created his "Generative Systems" at the Art Institute of Chicago, which were then collected in a publication of the same title in 1972.

Latin America: Pioneers of xeroxarte

In Latin America also released the exciting technique of copy art, with Brazil as its preferred source of radiation, with artists who really tried to explore all the resources of the copying machine. Among these artists is especially noteworthy Paulo Bruscky, a pioneer who has been recognized internationally for his work in xerography art or Xerox art, launched in 1970. Proof of this is that in one of the first books published in the United States on copy art, the first complete guide to the copy machine (New York, 1978) contains a work by the artist. Bruscky not only investigated the creative possibilities of working with photocopiers, but also organized art exhibitions and disseminated through articles and publications. He also created the *xerofilms* (films produced from xerographic images), and conducted multiple experiments to get to put his body on the copy machine in a disturbing exercise or xeroformance body copy

However, although the pioneering work of Brazilian was remarkably valuable and innovative, only managed to fit in a marginal distribution circuit and was misunderstood or ignored by much of the criticism, something completely different to what happened in other countries,

especially in United States. Along with the artists or art photocopiers *xeroxarte* from Brazil, we must also remember that other Latin American artists, many references in the field of mail art and visual poetry, began to make use of xerography, some only as a means of reproduce and circulate their work, others with a more experimental approach linked to the development of different techniques and procedures. Among these artists, one of the most notorious in the development of the photocopy art is the Argentinean León Ferrari. This artist, who knew very closely the experiences of Brazilian copy-artists, achieved through developing a large photocopy of his work, giving it a deep formal delicacy and communication effectiveness. Just think of his series of *NUNCA MAS*, designed entirely in the technique of copy-collage, and dedicated to the period of the last and most brutal military dictatorship in Argentina.

In search of artistic legitimacy

Some masters of Pop Art, many artists and designers are among the second generation of copy art, increasing significantly the artistic legitimacy of the photocopy. Andy Warhol and Robert Rauschenberg used xerography in his works, designing collages and mixed media compositions, as in the

famous portraits of Marilyn Monroe. Les Levine also used the copier as a working tool, evaluating the copies as genuine artistic material and coming to exhibit alongside more conventional works.

A major milestone in the history of copy art exhibition entitled Electroworks was the first widely on the subject, presented at the International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, New York, in 1979. This exhibition is notable for being the first to account for the considerable popularity of the medium, and may be said that from her copy art samples became very common around the world in private galleries, art fairs, cultural centers both in alternative and institutional. In 1982, in New York was created an International Society of copy art, keeping its members in touch by posting a copy anthology magazine of art. In Valencia, Spain, artists José Alcalá Mellado and Fernando Níguez Canales initialized a Copy International Biennial of Art in 1985; they published several catalogs documenting the growing movement. It deserves to be mention also the German artist Klaus Urbons, founder of a photocopy Museum Mülheim, and one of the most enthusiastic promoters of the genre.

Since the mid-80's, took shape some of the most important exhibitions

of art copy also multiplied editions of catalogs and publications, along with the creation of different files in many different parts of the world. It is within the mail art network, the Eternal Network of Robert Filliou, where he continues to be intense use of photocopy, both as a means of production and circulation of fanzines, postcards, invitations reports, and visual poetry, as in specific creation of reprographic works signed and numbered.

Art without original

Probably the xerography or copy art is the language that concretes Walter Benjamin's reflections on the impact of mechanical reproduction in the arts. The copy has the "age of mechanical reproduction" to a wide audience, and to function as a means of artistic creation confuses and overwhelms the boundaries between original and copy, or as Paulo Bruscky says, becomes an "art not original. In the fracture evident and almost intolerable that the copy art produced with the original myth and uniqueness of the work lays its greatest potential subversive, resulting in the rejection of criticism and, especially, the art market. To this we must add their nature eminently democratic, allowing anyone, even with no artistic knowledge, can create

their own images reproduce and distribute it at a very low cost. Bruno Munari was one of the artists and designers who earlier tried to exploit this potential democratic and subversive of copy art. In the 70's, Munari installed a Rank Xerox copier at the 35 Venice Biennale, with the idea that visitors used it. Thus, in one of the most legitimate institutional spaces of the art system, Munari strategy aimed directly at producing a micro-event of the democratization of art, with a strong utopian intentionality and irreverent. We can not ignore that even today, when any art is successfully contested legitimized and neutralized by the logic of the market, xerography art continues to draw questions about the copyright, restrictions on the channels of circulation, or the parameters that determine that a copy can be defined as art or given a certain economic value.

What are we talking about when we talk about photocopy art?

The dispute over the naming of the language

A thorny issue among artists who work with copiers is to define or name this kind of art. The term copy art is the most widespread, but also awakened from the beginning the biggest rejects. Klaus Urbons is one of the theorists who propose to

use the term *electrography* because he understands that artists need a name that makes clear that they do not “simply copied, but create works with copiers, which are genuine works alone”⁴. Also the French art critic Christian Rigal prefers the word “electrographic” and disapproves of the term copy-art because in his opinion “copy-art” means “the art of making copies.” The criteria have failed to unify around the issue, and there are a whole repertoire of alternative names that mediate between the two terms: Electrostatic art, xerography, xerox art, copigrafía, art of copying, reproduction, copy, art or art photocopying. In short, Americans say they are “copy-art”, while Europeans choose electrography, understanding that this term is associated with a genuinely creative use of media. In the case of Latin America, the most common terms are artistic or xeroxarte xerography, copy art and *fotocopia-arte*.

Approach notes to some techniques

Beyond the historical perspective and conceptual discussions, a number of techniques, knowledge of which reveals, as holding the copyartist and experimental poet Reed Altemus, “something that is only one copy

can not be called copy art”⁵.

An early copy art technique, very popular in the late 70’s, is the direct image. This technique is simply to work with three-dimensional objects, using the photocopier as a sort of giant camera with a very limited depth of field and development and print time-instant. It is a very expressive technique and the results border on the poetic and the aesthetic of the ready-made, is the charm in getting the most mundane objects or eclectic magically pass from three to two dimensions and redefinition or recontextualized. In any case, the artistic value of the works depends on the intentions of the artists or the degree of inspiration to compose your pictures on the glass of the copier and develop their particular poetic. For example, Lieve Prins, a German copyartist, defines his work with the direct image as “horizontal theater,” and has been used as “protagonist” of his works often fish meat to produce highly visceral and shocking scenes.

Within the procedures with direct imaging is also the body copy, a real subgenre that includes performative actions and activities generated by a human body on the copy machine glass. The term body copy means both copies of Body models and portraits, as the reprographic performances

in which an artist uses his face and other parts of the body to produce images that result in the capture of gestures and contortions deliberate or random. Abdenour Amal, a Palestinian artist living in France, has made a career by using the body copy, since all of his work is full-size portrait of his own body, using the copier. In Latin America, one of the creators who have experienced more intensely with the body copy is Paulo Bruscky. This artist was able to develop highly innovative called xeroperformances, real proof of a “primary technological body art”⁶. The Bruscky’s xeroperformance is important not only for its use the body as plastic material in contact with technology, but it also enables conceptual reformulations about body art. These performances made on the surface of the photocopier are an early association between body and technology, but also reveal a new form of documentation that the actions are recorded almost instantaneously at the same time they are made.

Another classic copy technique is the copy motion, the creation of effects by the movement of material during the scanning process. This is one of the most recognizable, important and singular techniques of copy art, but also one of the most difficult to master. The highly experimental nature of the copy

motion requires a certain ability to control devices to manipulate the material. “One can achieve effects ranging from a barely perceptible ripple distortion, to doubling an image by moving the original image so that it passes over the scanning bar more than once, to violent twisting of the image so that the source information can hardly be recognized in the resulting print”⁷. We can say that the more or less control of the copy using the motion wills the mark of a good copyartist.

Bruno Munari, Italian neofuturist, has been one of the leading artists of the copy motion. His work with the so-called “systematic experiments” to copy motion using Rank Xerox copiers, was collected in a remarkable book entitled: Original Xerography: An example of Systematic instrumental experimentation (1977). Other artists who deserve special mention in the copy motion are: German Jürgen O. Olbrich and Canadian Daniel F. Bradley.

The third in the latest techniques is the overlay. In this case, as the name suggests, involves the construction of layers of information, by printing more than once on the same sheet of paper. Like the copy motion is a technique that requires skill, especially to predict how the different layers of graphic

information to be superimposed. The most rewarding are those that show a higher charge density of image information, operating these works as an effective metaphor for the excesses of a society based on the information. The boldness, improvisation and experimentation are factors that provide a permanent contribution within the practice.

The fourth technique to be considered is called degeneration. Degeneration is a photocopy of a photocopy. The degradation process resulting after successive “copies of copies” holds always unpredictable path for images, since the only way to see the final product is coming to him. The most characteristic feature of this technique is the loss of information: the picture or text become more and more graphics, grayscale disappears, the final image has a high contrast very different from the first generation. This is a technique that provides for some interesting results when done using analog copiers, but the current era of digital machines becomes a real barrier that becomes less and less viable.

Degeneration has also been used as a basis for conceptual works. The most famous early works such Timm Ulrichs did with his “Die Photokopie Photokopie der der Photokopie” in 1967. Ulrichs took the definition of the word “photocopy”

of a dictionary and copied over hundreds of generations, showing the entire series as a work.

Electrography and collage

Finally, I must say that today, despite all the experimental potential of the medium, 90% of visual art made with copiers seems reduced to a collage. There are two ways to approach the collage with photocopiers, one is to make collage with original materials and simply use the machine to produce an integrated surface and the other, use the capabilities of enlargement, reduction and repetition of the image from the copy machine. The first option is that revolutionized the medium of collage from the mid 70's until today, basically because it allows to make thousands of identical copies of the collage matrix without registering any deterioration in the printing process. The second option, which is fully involved with the machine, copy collage called “xerox collage. It is, especially among Americans, always more inclined to electrographic formal investigations, predominantly pop-inspired collages, hyper or Dadaist, which can be unified on the surface by electrocopy. Christian Rigal, in his text *Le point sur l'electrographie* (1992), offers some very insightful considerations about the xerographic

collage. “Too many people wrongly think that photocopying a collage is a creative thing per se,” he says, but “do not realize that a copy of a collage is just a copy of a collage. Electrography, on the contrary, is the antithesis of the copying. All the electrographic techniques are in fact electrographic *transformative* techniques”⁸.

Electrography and conceptual experiences

Historically, they are Europeans who have been more specific works electrography, many of them of an essentially conceptual. Just think of the Italian Gianni Castagnoli and apparel xerocromos old large format on canvas glued. Or in the work of French Wolman asking visitors for the first FIAC to empty their pockets onto the glass of a copier and themselves obtain his portrait of pocket. Or in the ART PARASITE by Miguel Egaña in 1980, settling in a copier for public use a small transparent box with this sentence to be introduced in all text mysteriously photocopied and transforming users into unforeseen sociological art creators. Or the experience of German Jürgen Olbrich, going through the bins from offices disguised as cleaning staff, looking for discarded copies in order to create a publication

known as Collective Copies.

We still copy: photocopy-art today

More than 80 years of Chester Carlson’s invention, the electrographic or copy art continue relevant part of the repertoire of contemporary art. Although the golden age has passed, the copy is still one of the undisputed technology resources that contributes to the artistic field, allowing developers to channel subversive vocation, essentially anti-copyright, by appropriation, “the citation and ecological restoration of existing images”⁹. Increasingly alienated from the myths that shape their genealogy, today and electrographic and copy art are languages that survive embedded in plastic or other multimedia productions, but they seem to be fewer and fewer artists who develop a purely electrographic art, with the exception of experiences constant from networks experimental poetry and mail art. Anyway, the subversive force of photocopy-art will still manifest in the interstitial space, minimum and unique where, as Jürgen Olbrich say, “the copy is more beautiful than the original.”

ELECTROGRAPHIC ART

István Tenke

Historical Overview

Although in his book published in 1991, Klaus Urbons dates back the history of photocopying to as early as the 1800s⁽¹⁾, the true break-through only happened in the 1930s. In its early phase, photocopying had been evolving parallel to photography, following the same path. Copy art, xerography, copygraphy or – as most well known in Hungary – Electrographic Art is actually an art form of the twentieth century.

The first photocopy known to us was made in 1727 by Johann Heinrich Schulze, a German anatomy professor and surgeon. Schulze discovered the sensitivity of silver salts to light which forms the basis of traditional photography. There were promising attempts to create a copy machine as early as in the 1800s; the first functioning copy machine was built by Hercules Florence in 1834. However, the technology capable of mass reproduction was only invented much later. In the history of modern photocopying-technology, a Hungarian scientist, Pál Selényi, also played a crucial role. Almost everyone in the world recognizes Chester F. Carlson American physicist and patent lawyer as the inventor of

photocopying, who patented his works in 1939.

His method, however, was based on the theories of Marvel Demeulenenaere from Belgium (1932) and Pál Selényi from Hungary (1935), also patented in the USA. These can be found out from Carlson's patent description and Domokos Tar's article in the *Physical Review*. Tar's article is little known but provides a very detailed scientific background and investigation of these events⁽²⁾.

The patent forming the basis of modern xerography was documented on April 4, 1939 as 'electrography'. Despite developing the technology with Otto Kornei, only Carlson's name was recorded in the patent document. It is well-known, however, that the first xerography – a photocopy made using the dry method – was made on October 22, 1938 by Kornei and Carlson. It was a small, 5×7.5-cm photocopy on which, apart from the date, we can read the word "ASTORIA". The reason was that the photocopy had been made in the Astoria Hotel, though not in Budapest. It is an interesting parallel, however, that when the Budapest-based Shadow Weavers group started its work,

lacking an editorial office, it often held its meetings in the Astoria Hotel's tea room. Therefore, in both cases, the name marking the start is: "Astoria".

After Carlson's patent, the first fully-functioning copy machine took more than two decades yet to be built, the American Xerox company created the model 914 in the beginning of the 1960s. For a long time, the development of photocopying was thwarted by the attempt to use the same chemical method to make photocopies as the one used in photography. Klaus Urbons described various copying methods in his book titled *Copy Art*, such as the DTR (diffuse-transfer-reversal), dye-transfer and diazotype processes but these techniques usually had the following problems: The method was often too slow, the copies were often negative, which had to be reversed, and the methods using liquids needed a very long drying period. The reason why the Xerox technology meant a breakthrough was that it eliminated the above problems.

Xerography is a physical technique which uses the qualities of phototransistors for the copying process. The name comes from the Greek words xeros (dry) and graphein (writing), xerography meaning dry chemical copying.

GENRE – TECHNIQUE – METHODS

Every genre's name is determined by the artists surrounding its emergence. This is how it happened both in the USA and in Budapest, Hungary in the early 90s. Evidently, this technology-based genre, in which the copy machine plays a crucial but not exclusive role in the process of creation, is closely interlinked with the spread, availability and accessibility of copy machines. To understand this process, we have to return to the chronology.

Copy machines became available to the public in the 70s in the USA, in the beginning of the 80s in (West) Germany and other Western European countries, and at the end of the same decade in Hungary – captivating the interest of artists who recognized its artistic potentials.

The differentiated spread of copy machines across time and space resulted in a variety within the art form. The genre appeared first in the United States as '*Copy Art*' and the graphic artworks created with this technology were given the name '*Xeroxes*'. Patrick Firpo's *Copy Art – The First Complete Guide* to the Copy Machine⁽³⁾ was published in New York in 1978 and became a crucial writing for the North American copy art movement. Beyond presenting the works of various

American artists, Firpo described the new medium's historiography and the different techniques of copy art. I would like to highlight three essential elements from this work of fundamental importance:

Firstly, in the early phase of his research, Chester F. Carlson uses the term *Electrophotography* (Firpo, 1978, p20), and his patent was also documented with the same term.

Secondly, Linton Godown's piece titled *Plant Photogram* from 1970 was the first graphic artwork ever made in this genre, which appears on page 30 of Firpo's book. The technical term used to describe it is electrographic. Exactly twenty years later the Shadow Weavers decided to use the same term, without knowing about these historical precedents.

Thirdly, in the works of American artists, the coloured photocopies and the collage technique used to dominate. Paradoxically, the fact that a few years after the spread of black and white copy machines the coloured ones already appeared on the market became the obstacle of artistic creativity. There was not enough time and therefore not enough attention and patience to discover in depth the potentials of the black and white machines, despite the detailed discussion of these potentials by the author at the end of his book.

The other significant obstacle was that the zoom technique which made it possible to enlarge and miniaturize certain elements only appeared much later, in 1984. As a result, the copy art movement had peaked in the United States before one of the core elements of the copy machine even became available. Although the copying of objects and pre-prepared graphics and their transfiguration through the copy machines were common techniques, the following decades brought much more interesting and impressive art-works in Europe. While using the machine, American artists could never experience the heightened excitement and longing that an Eastern European artist felt when they finally had the chance to access and use a machine... The copy machines were kept in locked offices created specifically to limit access to them, and their use was only possible through stealing the keys of the office. Therefore, while using the machine, the artists had to pay great attention not to be caught. The copy machines were guarded so strictly by the supporters of the old regime because they became the new means of multiplying samizdats. The graphic works had to be created in this heightened state of excitement with great attention and precision according to predefined methodologies and

concepts. However, often it was precisely the random, unintentional events and the thereby generated mistakes which formed and developed further the creative process.

The European artists of the 80s usually paid less attention to terminological questions; apart from *Copy Art* they also used the terms Xerography, Copigraphy, Electrographique and others. The Shadow Weavers published a 12-copy monthly journal as early as 1989, using the copy machine as its means of multiplication. The first few issues of this art journal contained a variety of art forms and themes, including photos, poems, graphics, xerox, xeto and more, but both the cover page and the graphical content included graphics made using the copy machine. Throughout the first six issues, it can be clearly followed how the photo-based copies became dominant, filling more and more pages of each issue and how the copy machine's technical methodologies impacted, pervaded and transformed the source pictures.

However, the periodical first published in 1990 as *Shadow Weavers Electrographic Art* precisely defines the name of the new artistic movement.

The graphic artworks made using electronic devices (copy machine, fax, computer) are called

electrographic(s), the name of the genre **Electrographic Art**.

The following reasons played a decisive role in the choice of the Shadow Weavers:

The word “*Xerox*” could not be appropriately used from the 90s onwards as a general title for the artistic movement because, firstly, it signalled a particular methodology, secondly, it was interlinked with the name of a certain firm (Xerox Company), and by this time other significant producers had already existed on the market.

Copy Art is a problematic term for the genre because it suggests a lack of originality. Although the works are created through a method of copying, the final results are original art pieces. Therefore, the term *Copy Art* can be misleading.

The meaning of the word ‘-graphy’, derived from the Ancient Greek word gráphō (to write) also had to be avoided as it refers to writing rather than to pictorial depiction.

Naturally, in this era when textual materials were edited on typewriters and the letters written by hand, and a letter would take two months there and back between the USA and Hungary, the information revealed in the historiographic description of the art movement were not yet known to the editors, the Copy World only

unfolded before them gradually throughout the years.

SHADOW WEAVERS ELECTROGRAPHIC ART

Deciding on the terminology, the Shadow Weavers completely rejected *Copy Art* and *Xerox* as possible terms for the genre. Although the cover page of the first publication reflected a constructivist approach which later disappeared, the inner content already signalled the graphical and artistic style and quality which characterized the following issues of the journal.

Ervin Zsubori's poem "*being a shadow weaver*" formulates the basic thesis and vision of the Shadow Weavers art group in a lyrical manner, which is also signalled by the subtitle of the poem: "*subjective postulates*". It can be subsequently stated, that this was the Shadow Wavers' "Epoch-Making Manifesto". Equally important is the composition made out of fragmented, used typewriter ribbons, containing fragments of texts from the journal's first issues. This artwork by István Tenke was titled KŐTÖKKÉYNRÁ // SREVAEWWODAHS.

Concerning the technical terminologies, the following terms appear: electrographic, xeto (xerox + photo), *xerographic*, xetex (xerox + textile), computer art.

Although on the inner page the word *xerographic* appears, but the composition is made out of its spread-out, gradually shrinking, repeated variations on a gridded background, while the text below clearly declares the start of the periodical and its intentions. Throughout the following actions and events, exhibitions, publications, catalogues, books and issues the title of the artistic movement remains *Electrographic Art*, while the technical term used for the pictures was *electrographic*.

TECHNICAL CHARACTERISTICS & METHODS

Real Copy, or Object Contact

Following the tradition of the photogram technique, a three dimensional object is placed on the glass plate of the copy machine. After creating the composition, the copy is made while covering the object being copied – or not, which modifies the background. As most machines possess little depth of focus, they transform the objects into an image with a higher level of plasticity than any other technique. In the case of black and white copies, the various materials, colours and surfaces of the objects also become homogenized.

Copy Motion

Moving the object or the source image on the glass plate of the copy machine in the moment of copying creates a particularly exciting and unique visual world. The movement of the hand follows that of the scanning beam of the copy machine, now anticipating, now overtaking it. Therefore, the same particular details appear on the copy repeatedly in time and space, ever slipping away. What do we copy and how will the product become an original piece of art? Evidently, the object or the pre-prepared source material to be copied is one of the key factors, but changing the direction and rhythm of the movement and playing with the space provide various opportunities. The method in which the artist makes one of their own-body-part to be the source-material of copying can also be classified as a combination of Copy Motion and Body Art.

Copy Generation, alias the copy of the copy's copy...

In the case of copying a picture containing lighter tones, the bits in grey disappear after a while if we follow the technique of making copies of the original picture's copy.

As a result, the figures become black and solid. This methodology of generating one image from the other results in a unique surface structure peculiar to this technique – which becomes even more accentuated if the images also are enlarged. This considerably differs from the graininess of photographs or the surface of printed materials.

The generative method homogenizes the images even with very different characteristics, made from completely different starting points – it gives the same visual appearance to totally different pictorial elements. “These structures have another characteristic worth mentioning, namely that they are fractal, that is, they are very similar formations to themselves. If, for instance, a tiny piece of a copy-structure is enlarged to the full size of the paper, then, in this tiny piece, the new microcosm of the copigraphy structure will appear. The process can be continued endlessly. The Copy Generation is the ideal tool for alienating images” (1).

Overlay

To create copies, we can use papers or foils having different surface structure, colour and material. Making the copies on transparent foils and placing the slightly differing copies on each other, we

can create overlaps, interferences. With colour photocopies which use different toners, it is possible to create a variation of the same picture with the basic colours (red, blue, green, brown). Using these materials creatively, placing the copies on each other and moving them slightly in different directions so that they do not completely cover each other, we can create similar pictorial stratifications, overlays, now in a coloured version.

Zoom

Concerning copy machines, the zoom technique became available

in 1984, which made it possible to enlarge and miniaturize pictures. This method unifies the above described artistic practices. We copy the source image onto the same sheet again and again while gradually zooming in, thereby enlarging it, creating slightly differing variations of the same picture. The result is a dynamic, perspectival effect.

Naturally, these copying techniques can also be used in combination in certain artworks. Thus, the five-factorial variations of these five fundamental techniques provide endless opportunities for the artists.

SHADOW WEAVERS SOCIAL NETWORK – SET THEORY

The Shadow Weavers Group was founded by four people: Zsuzsa Dárdai, János Saxon Szász, István Tenke and Ervin Zsubori. Soon, with other Hungarian artists joining them, a wider circle was formed around the core group. Finally, the grouping rose to international (or rather transnational) levels with artists joining in from all around the globe. Therefore, we can visualize three overlapping sets. It cannot be denied that by the time the Shadow Weavers started its activity in the 90s – as the copy

machines were not available in Hungary till then – the Electrographic Art movement's main actions had been all but over in Western countries in the previous two decades. Naturally, in Hungary too, there were artists who had made graphic works using the copy machine before the Shadow Weavers, such as Ede Halbauer, Péter Herendi, István Szirányi, Jenő Lévay, and Bálint Szombathy. Sometimes it can seem to be an important question who started it, who was the true pioneer, but it is usually not ques-

tioned in other media either who was the first one to grab a painting brush, a scooper, a pencil or piece of coal, and who was the first true artist... Therefore, the primacy of using the new tool or machine is an interesting – but hardly verifiable – and not particularly relevant piece of information. It is much more important what we achieve using that particular tool or technique and how seriously we take our relationship with it, at what length or depth and with what creativity we engage with it.

Various minor artistic collaborations were formed worldwide in this genre, but it is indisputable that the Shadow Weavers has always operated with a minimum of four members in this area, often involving external editors, growing to a five-member ensemble. The Group incorporated an active social network of artists, existent all the time but variable in its composition. The “light-age” of the approximately thirty years of artistic activity of the Shadow Weavers can be placed between 1989 and 2004, while the last fifteen years’ “shadow-era” is once again illuminated by the copy machine’s looming, scanning light.

The Shadow Weavers attempted precisely to circumscribe the genre and its boundaries: copy art + fax art + computer art = electrographic art.

However, their artistic practice and operation were not limited by national boundaries or traditional artistic structures and institutions, they did not think in these categories. They wanted to become part of the Big Whole but not of the Fine Arts Fund, the Young Artists' Club or other institutions and societies. They did not fight for electrographic art to be incorporated or accepted into the national, Hungarian artistic canon. Thinking on a much larger scale, their eyes fixed on the target, they have been operating on a global level. The avant-garde character of the Shadow Weavers is unquestionable, they have always been classified as underground and alternative.

They also had links with groups and individuals active in other art-fields. They organized a performance action with the French *Resonance Ensemble* in Almássy Square and collaborated with the formation titled the *Last Line Theatrical Interest-Group* (Bea Nagy, László Felhőfi-Kiss, Gábor Dióssi, Zoltán Tamási), creating the exhibition titled ‘Human’. Numerous exhibitions took place as part of the project *Saját Idő Művészeti Zóna* (Own Time Art Zone) led by Ágnes Gyimesi (Ágens), creating true pan-artistic events collaborating with artists from several fields and genres (Borontoszauria / Késő Újkori

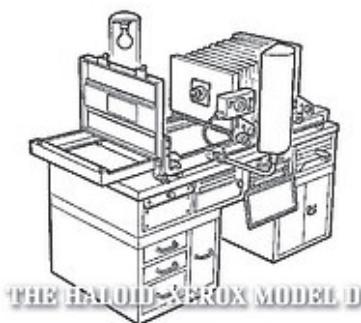
Vágerek 1989, Saját Idő Művészeti Zóna 1991, Az Ember 1991, Női Szakasz 1992). A non-exhaustive list of the numerous other artists from the underground scene who participated in these events includes Ágnes Gyimesi, János Kurdi Fehér, Viktor Lois, István Kemény, János Háy, Szilárd Podmaniczky and Csaba Jónás. The Shadow Weavers also had close ties with the editors of the journal *Magyар Műhely* (Hungarian Atelier) and organized an exhibition and copy-art action at the 1992 MM meeting in Szombathely. Furthermore, they collaborated with the authors of the Transart Communication (Nové Zámky, 1991–1992), creating exhibitions, fax actions and street art, and participated in the Performance Festival at Lake Saint Anne (Transsylvania) various times. They had a continuous collaboration with the Opal Theatre founded by Triceps, putting on numerous events at the Merz House. They organized exhibitions in high schools, cinemas, bookshops, decrepit cultural centres, from the basement to the loft. They had close relationships with artists in Paris (James Durand, Daniel Cabanis, Vera Molnar, Joseph Kadar), in Germany (Jürgen Olbrich, Georg Mühleck), in Spain (José Ramón Alcalá, Fernando Níguez Canales), in Canada (Philippe Boissonet) and

in the USA (Stephen Perkins, Louise Netherland).

The exhibitions, performance festivals, total art events and fax actions were documented by various archival pictures and videos. Editing the *Shadow Weavers Electrographic Art* journal, the group formed close relationships with many significant artists and art groups. If they had made electrographic art on the Moon, the *Shadow Weavers* journal would have probably also published that in its third volume, if on the Mars, that too, but probably only in a later volume, around the eighth or tenth.

István Tenke, Budapest, 4 February 2020

Translation: Máté Tenke, Glasgow, 6 September 2020.



THE MOHAMMED CENTER FOR RESTRICTED COMMUNICATION / *By John Held*

In the mid to late 1970s, black and white photocopy was becoming more available and within financial reach of artists who began using the medium. Mail Artists, who had many correspondents around the world, were especially drawn to the medium, as they could easily reproduce texts and works to share. Fluxus artist Ken Friedman viewed the proliferation of multiple copies as “Kwik-Kopy-Krap”, disparaging the explosion of photocopy use in Mail Art.

Friedman was a bridge between Fluxus artists and a new generation of Mail Artists, but he misunderstood the direction Mail Art was heading towards. It was no longer about the creation of precious items, but a cultural strategy to establish social and cultural bonds between global correspondents. Photocopy helped in the establishment of a wide network through economical mass mailings.

While black and white photocopy was becoming increasingly popular, color photocopy remained a luxury difficult and expensive to obtain. Requiring technical equipment, which was hard to find and expensive to use, color photocopy was difficult to access

by a majority of artists. The use of color photocopy in this period was mostly confined to the creation of artistamps, which had previously been produced by offset printing.

Suddenly in 1976, Mail Artists were offered color photocopy opportunities for free! Plinio Mesciulam, a Turkish artist born in 1926, who resided in Genoa, Italy, devised a system of communication transfer unique in Mail Art. He called this distribution strategy, The Mohammed Center for Restricted Communication, and began mailing out his letterhead for artists to work on and return to him. Once the art on the letterhead page was done, the Mail Artist would attach a list of twelve names one wanted the work sent to, and returned the art and list of names to the Mohammed Center for Restricted Communication.

When the artwork and list was returned, Mesciulam would add the twelve names the work was to be sent to and add a unit number to the work, much as Ryosuke Cohen does in his Brain Cell project, also assigning unit numbers. Mesciulam then took the works to a bank that had a color photocopier and made 15 copies. Twelve

copies would be sent to persons requested by the artist, one copy would be returned to the creating artist, one copy would be retained by Mesciulam, and the remaining copy was sent to the Jean Brown archive in Tyringham, Massachusetts. Jean's collection containing all the Mohammed Letters, are now at the Getty Research Institute in Los Angeles.

Each year, Mesciulam would document the distribution system in a Yearbook, which listed all the units sent out, with the names of the participating artists and the persons to whom the works were distributed. This continued until December 1980 when the Mohammed Center for Restricted Communication ended. In all, the Turkish

artist living in Genoa, had transmitted 1179 units. Throughout this period over 20,000 color copies had been distributed to Mail Artists and unwitting recipients around the world.

The great French art critic, Pierre Restany, wrote of the Mohammed Center for Restricted Communication, "It constituted a remarkable intervention in the complex web of information circuits, an extraordinary anticipation of the computer-driven systems of connective communication as they have developed today, a veritable precursor of the Internet."

Índice

COPY ART Y ELECTROGRAFÍA	2
De medio de reproducción	
a soporte expresivo.....	3
Primeras investigaciones: The Xerox Book	4
Latinoamérica: pioneros del xeroxarte	4
En busca de la legitimidad artística	7
Arte sin original	8
¿De qué hablamos cuándo hablamos de arte de fotocopias?	10
Notas de aproximación a algunas técnicas	11
Electrografía y collage	13
Electrografía y experiencias conceptuales	14
Todavía copiamos: la fotocopia-arte hoy	15
Notas	16
15 EVIDENCIAS DE COPY ART	18
ARTE ELECTROGRÁFICO	20
Género - Técnica - Métodos	22
Arte electrográfico de los Shadow Weavers	24
Características técnicas y métodos	26
RED SOCIAL SHADOW WEAVERS TEORÍA DE CONJUNTOS	29
EL CENTRO MOHAMMED PARA LA COMUNICACIÓN RESTRINGIDA ...	33
BODY & COPY International Copy Art Exhibition	49
Cartografías del cuerpo	51
ENGLISH VERSION	
COPY ART AND ELECTROGRAPHY	60
ELECTROGRAPHIC ART	68
SHADOW WEAVERS SOCIAL NETWORK – SET THEORY	74
THE MOHAMMED CENTER FOR RESTRICTED COMMUNICATION	77

HOTEL DaDA

Revista de Arte Correo y Poesía Visual

Nº 17/18

Octubre de 2021

Edita: Hotel DaDa editor

Director: Silvio De Gracia

Diseño y diagramación: Guido De Gracia

Textos: Silvio De Gracia / Guy Bleus / István Tenke / John Held

Participantes:

Alemania: Jürgen O. Olbrich / Klaus Urbons

Argentina: Silvio De Gracia / Norberto José Martínez /

Verónica Meloni / Alejandro Thornton

Bélgica: Guy Bleus / Luc Fierens / Lieve Prins

Brasil: Paulo Bruscky / Roberto Keppler / Hugo Pontes / José Rufino /

Colombia: Túlio Restrepo

España: Ferran Destemple / Taller de Poesía Experimental de Berja

Francia: Ben Vautier

Hungría: István Tenke

Italia: Ruggero Maggi / Cristiano Pallara

Portugal: José Oliveira

USA: Reed Altemus / John Held / Ray Johnson – Archivo Picasso Gaglione

Tapa: Jürgen O. Olbrich “Body copy”

Contratapa: Silvio De Gracia “Copy (right) art”

HOTEL DaDA

Chávez 69 C.P 6000

Junín, Buenos Aires, Argentina

dadahotel@hotmail.com