Catálogo General de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca.

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

CAAC Cuenca, Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo / edición preparada por, José Ramón Alcalá, Vicente Jarque. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016

855 p. ; 24 cm.– (Caleidoscopio ; 12)
ISBN 978-84-9044-235-7
1. Arte – S. XX 2. Arte – S. XXI 3. Archivos - repertorios I. Alcalá Mellado, José Ramón, ed. lit. II. Jarque Soriano, Vicente, ed. lit. III. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. IV. Título V. Serie

7.072.2
025.171
ACX
GLP

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – www.cedro.org), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: sus autores.
© de las ilustraciones: sus autores.
© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
Directora: Rosa María Martínez García.

Colección CALEIDOSCOPIO nº 12
1ª edición. 300 ejemplares

Ayudante de coordinación editorial: Beatriz Escribano Belmar
Diseño, maquetación y cubierta:
Héctor Morejón de Girón y Javier Gamero

une
Unión de Editoriales Universitarias Españolas

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

I.S.B.N.: 978-84-9044-235-7 (Edición impresa)
I.S.B.N.: 978-84-9044-236-4 (Edición digital)
D.L.: CU-175-2016

Impresión: La Imprenta CG
Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (E.U.)

Índice / **Index**

CAAC Cuenca. Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca 8 - 65
CAAC Cuenca. Contemporary Art Archives and Collections of Cuenca
José Ramón Alcalá -Vicente Jarque

Cuenca: desde el puente de los años. 66 - 83
Cuenca: across the bridge of years
Francisco Jarauta

El Archivo Pedro Almodóvar / **The Pedro Almodóvar Archive** 85 - 128
Ignacio Oliva

Archivo Virtual de Artes Escénicas. Una Propuesta Historiográfica 131 - 233
Virtual Archive For The Perdorming Arts - A Historiographic Proposa
Zara Rodríguez Prieto

Un Centro, de Creación Experimental, ni nada más, ni nada menos 235 - 310
A Center for Experimental Creation, nothing more, nothing less
Javier Ariza

Las colecciones del GME. Pasado, Presente, Futuro 311 - 414
The GME Collections. Past, Present, Future
Sylvia Molina - Javier Osona - Julio Sanz Vázquez - Daniel del Saz -
Antonio J. Alcazar

Archivo vivo. 415 - 466
La Colección de Arte Gráfico y Múltiple de la Facultad de Bellas Artes de
Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha.
Live archive.
The Graphic Art and Multiple Collection of the School of Fine Arts,
University of Castilla La Mancha
Enrique Martínez Leal

Museo Internacional de Electrografía. 468 - 652
Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías
International Museum of Electrography.
Cuenca Center for Innovation in Art and New Technologies
José Ramón Alcalá - Beatriz Escribano

Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó 653 - 708
Graphic Art Collection from the Juana Mordó Gallery
Ramón J. Freire Santa Cruz

El arte y sus manifestaciones: La colección Parkett 709 - 780
Art and its manifestations: The Parkett collection
Armando Montesinos

Índice / **Index**

On the Visual Power of Digital Arts. 781 - 823
For a new Archive and Museum Insfrastructure in the XXI Century
Sobre el Poder Visual de las Artes Digitales.
Por una nueva infraestructura de Archivo y Museo del siglo XXI
Oliver Grau

Agradecimientos / Acknowledgement 825 - 828

CAAC CUENCA
Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca

CAAC CUENCA
Contemporary Art Archives and Collections of Cuenca

José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

Cuenca: desde el puente de los años
Cuenca: across the bridge of years

Francisco Jarauta

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

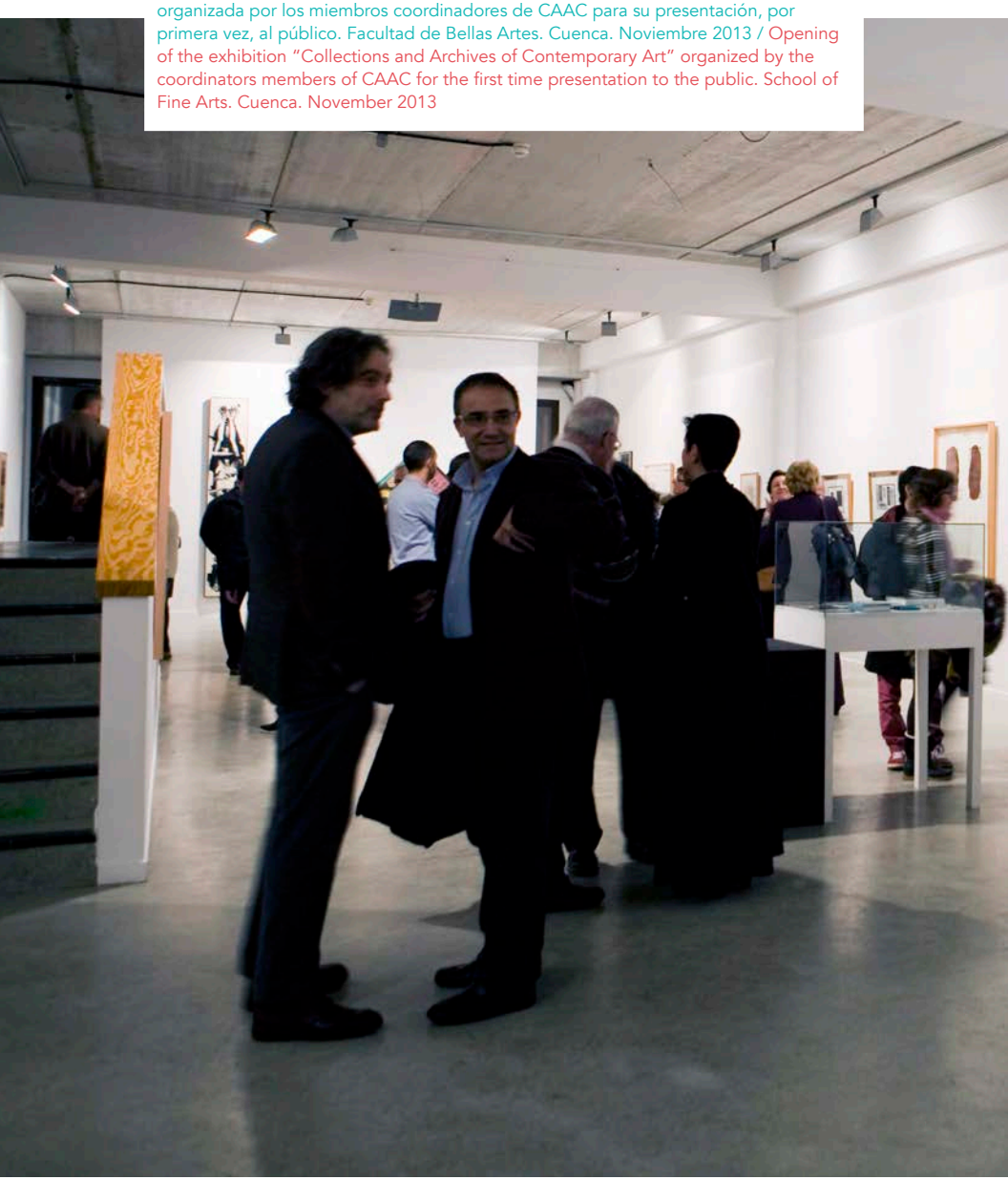
Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

Inauguración de la exposición "Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo" organizada por los miembros coordinadores de CAAC para su presentación, por primera vez, al público. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Noviembre 2013 / Opening of the exhibition "Collections and Archives of Contemporary Art" organized by the coordinators members of CAAC for the first time presentation to the public. School of Fine Arts. Cuenca. November 2013




PLANCHADO
294181
EMPTY QUARTER

Inauguración de la exposición "Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo" organizada por los miembros coordinadores de CAAC para su presentación, por primera vez, al público. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Noviembre 2013 / Opening of the exhibition "Collections and Archives of Contemporary Art" organized by the coordinators members of CAAC for the first time presentation to the public. School of Fine Arts. Cuenca. November 2013





La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) cumple este 2016 treinta años de existencia, solo unos pocos menos que la misma Universidad que, desde sus orígenes, ha jugado un papel esencial en la conformación de un espacio autonómico y de una identidad social que, a día de hoy, resurge como una espléndida realidad llena de ilusión por su futuro.

Del mismo modo que la UCLM ha hecho región, nuestra Facultad de Bellas Artes ha hecho esto mismo y mucho más en el ámbito de las artes, las prácticas artísticas y la cultura en general, tanto para la ciudad de Cuenca –donde radica su sede– como para esta región castellano-manchega y el conjunto del panorama nacional e internacional, pues desde sus orígenes supuso un revulsivo que removió el espíritu crítico y cultural de la sociedad de su entorno natural, posicionándose como una de las Facultades en Bellas Artes de vanguardia, tanto en el plano educativo como en el de la creación y la investigación de las prácticas artísticas contemporáneas.

El conjunto del profesorado y estudiantes que han conformado y configurado como una brillante realidad el presente de nuestra Facultad, con su trabajo y estudios durante estos treinta años, se plasma a día de hoy en la existencia de un conjunto de archivos de investigación y colecciones artísticas, que nos perfilan con una identidad singular dentro de España por el magnífico patrimonio artístico y cultural que atesoramos. Es por el trabajo de estos profesores, y de sus estudiantes y gestores, por lo que la Facultad de Bellas Artes conserva y mantiene una riqueza patrimonial que hoy quiere poner en valor y presentar a la sociedad, para que revierta en su beneficio y, revisando este periodo, podamos obtener una visión global de lo que ha supuesto nuestro pasado más reciente en lo tocante al arte contemporáneo.

Por este motivo, desde la Facultad se decidió crear las CAAC, Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo, que se presenta aunando este conjunto de esfuerzos y voluntades creativas existentes: el Archivo Virtual de Artes Escénicas, el Centro de Creación Experimental, Acción GME 2.4, Medios de Impresión Bellas Artes UCLM Cuenca, MIDECIANT, Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó, la colección Parkett y el Archivo de Documentación Pedro Almodóvar.

Desde el Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria de la UCLM estamos convencidos de la importancia que poseen las CAAC tanto para nuestra universidad como para la Facultad, la ciudad de Cuenca, la región de Castilla-La Mancha y, por supuesto, para todo el mundo, motivo por el cual apoyamos desde sus orígenes las iniciativas generadas desde la facultad de Bellas Artes para poner en valor el conjunto de estas colecciones, a partir de un trabajo intenso, minucioso, profesional y global, para conocer en detalle la riqueza patrimonial y cultural que contienen, y que ahora queremos dar a conocer, con el mismo orgullo con el que nacimos: la conciencia de que nuestro principal motivo de existencia son nuestros estudiantes, nuestros profesionales y nuestra sociedad, que están participando también desde sus orígenes, en este apasionante proceso de creación, promoción y difusión del conocimiento en las prácticas artísticas contemporáneas.

El libro que ahora ponemos a disposición del público interesado no es más que una muestra de lo que somos como Universidad de Castilla-La Mancha, desde lo que hemos sido y pretendemos ser como Facultad de Bellas Artes, y de lo como Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria que consideramos que debe ser nuestro papel motor y dinamizador de esta parcela crucial del Saber en la sociedad actual. Desde aquí, nuestra más sincera enhorabuena a todos cuantos han hecho posible la existencia de estas colecciones en nuestra Facultad, y a todos cuantos están trabajando en torno a ella para hacer de las CAAC un centro de referencia –que lo es– en el panorama artístico nacional e internacional.

María de los Ángeles Zurilla
Vicerrectora de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria
Universidad de Castilla-la Mancha

In 2016, the School of Fine Arts at the University of Castilla-La Mancha (UCLM) celebrates its 30-year anniversary, just a few years less than the University itself, which has played an essential role since the very beginning in creating an independent space and a social identity which has emerged as a splendid reality full of illusion for the future.

Just as UCLM has carved out its own space, our School of Fine Arts has followed a similar path, and gone even further in the field of the arts, artistic practices, and culture in general. Its efforts are evident not only in the city of Cuenca – where it is located – but in all of Castilla-La Mancha, throughout Spain and the world. Since its creation, it has had a positive effect, stirring society's critical and cultural spirit in this natural setting, positioning itself as a state-of-the-art School of Fine Arts, not only in an educational sense, but creatively and in research related to contemporary artistic practices.

The teaching staff and student body who have given shape to the brilliant reality which is the School we see today, with their hard work and studies over these past thirty years, are now embodied in the existence of a set of research and artistic collection archives. They lend us a unique identity in Spain thanks to the magnificent artistic and cultural heritage found here. It is because of the work of these professors, and their students and administrators, because of the rich legacy conserved and maintained by the School of Fine Arts, whose value it now wishes to highlight and present to society so that it can reap the benefits and review this period of history, that we are afforded a global vision of what our recent past has meant within the context of contemporary art.

It is for this reason that the School of Art has decided to create the CAAC – the Center for Contemporary Art Archives and Collections – which is presented in a coordination of the existing efforts and creative will of the following: the Virtual Performing Arts Archive, the Center for Experimental Creation, the GME 2.4 Action, Fine Arts Print Media UCLM Cuenca, MIDECIANT, the Graphic Arts Collection from the Juana Mordó Gallery, the Parkett Collection and the Pedro Almodóvar Archive.

At the office of the Assistant Dean for Culture, Sports and University Extension Courses at UCLM, we are convinced of the importance of the CAAC not only for our university, but for the School of Fine Arts, the city of Cuenca, the region of Castilla-La Mancha, and of course, for the entire world. That is why from the very beginning we have supported the initiatives at the School of Fine Arts for underlining the collective value of these collections. The intense, detailed, professional and global work of many has enabled us to learn about the cultural and patrimonial value within, which we are now in a position to share, with the same pride we felt when our school opened: the awareness that our main motive for being is our students, our professionals and our society, all of whom have participated from the beginning in this incredible process of creation, promotion and dissemination of the knowledge of contemporary artistic practices.

The book which we are now making available to the public is nothing more than a sample of who we are at the University of Castilla-La Mancha, of who we have been and who we aim to be as a School of Fine Arts, and what the Assistant Dean of Culture, Sports and University Extension Courses considers to be our driving role and catalyst, one as crucial as Wisdom in our current society. From the office of the Assistant Dean, we extend our most sincere congratulations to all those who have made possible the existence of these collections in our School, and to all those who have worked to make the CAAC a center of reference – and it is – on the artistic landscape of Spain and the international art world.

María de los Ángeles Zurilla
Assistant Dean of Culture, Sports and University Extension Courses
University of Castilla-La Mancha

Exposición "Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo" organizada por los miembros coordinadores de CAAC para su presentación, por primera vez, al público. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Noviembre 2013 / Exhibition "Collections and Archives of Contemporary Art" organized by the coordinators members of CAAC for the first time presentation to the public. School of Fine Arts. Cuenca. November 2013





Exposición "Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo" organizada por los miembros coordinadores de CAAC para su presentación, por primera vez, al público. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Noviembre 2013 / Exhibition "Collections and Archives of Contemporary Art" organized by the coordinators members of CAAC for the first time presentation to the public. School of Fine Arts. Cuenca. November 2013





Desde su creación, la Facultad de Bellas Artes de Cuenca se viene distinguiendo en el ámbito de la enseñanza artística superior por su marcado carácter innovador, manteniendo una firme apuesta por la transversalidad y la descategorización de los diferentes medios artísticos. La formación que se oferta desde la Facultad y la selección de su profesorado han sido concebidas desde el inicio atendiendo a la convicción de que la tradición del arte solo puede transmitirse con éxito en el actual contexto histórico, vertiginoso y lleno de incertidumbres, mediante la permanente conexión con las nuevas ideas y prácticas auspiciadas por un desarrollo tecnológico que está transformando a pasos agigantados nuestras sociedades.

Resultado de esta perspectiva, a lo largo de los tres últimos decenios, gracias a importantes donaciones y al fruto del trabajo de los diferentes grupos de investigación con presencia en la Facultad, se ha logrado reunir un conjunto de colecciones de obras y documentos que, no por azar, vienen a cubrir los más diversos ámbitos de la producción artística contemporánea. El patrimonio así acumulado constituye un valioso instrumento de trabajo no solo desde el punto de vista de la investigación, sino también de la docencia.

La Facultad de Bellas Artes no aspira, por supuesto, a erigirse en museo, pero sí a seguir cuidando de sus colecciones, a ampliarlas y, desde luego, a abrirlas a la ciudad que la acoge. Este es el espíritu con el que han nacido las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo que ahora se presentan al público. En este sentido, el catálogo que ahora se edita puede ser entendido como la memoria de un trabajo realizado, pero también como testimonio de un presente y de la esperanza en un futuro en el que nuestra Facultad habrá de seguir desempeñando una relevante contribución en el desarrollo del arte y la cultura en Castilla-La Mancha.

Javier Díez de Baldeón
Decano de la Facultad de Bellas Artes

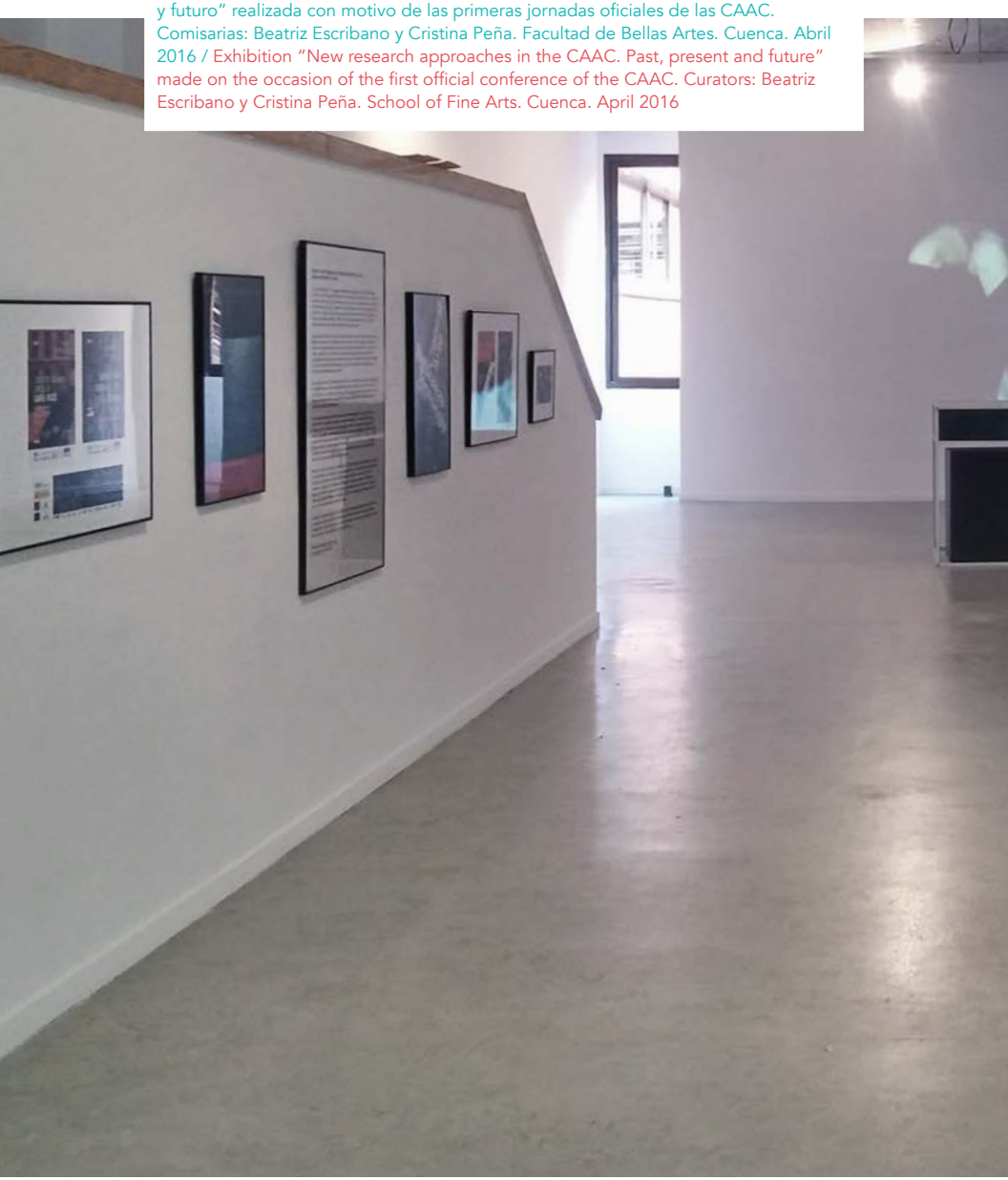
Since its creation the Faculty of Fine Arts of Cuenca has been distinguishing in the field of higher art education for its strong innovative character, maintaining a firm commitment to mainstreaming and decategorisation of different artistic media. The training is offered by the Faculty and the selection of its teaching staff have been conceived from the start in response to the conviction that the tradition of art can only be transmitted successfully in the current historical, giddy and full of uncertainties context, through permanent connection with new ideas and practices sponsored by a technological development that is transforming our societies leaps and bounds.

The outcome of this perspective, over the last three decades, due to important donations and the result of the work of the different research groups with a presence in the Faculty, it has been managed to bring together a set of artworks´s collections and documents that, not by chance, come to cover the most diverse spheres of contemporary artistic production. The accumulated heritage is a valuable working tool not only from the point of view of research, but also teaching.

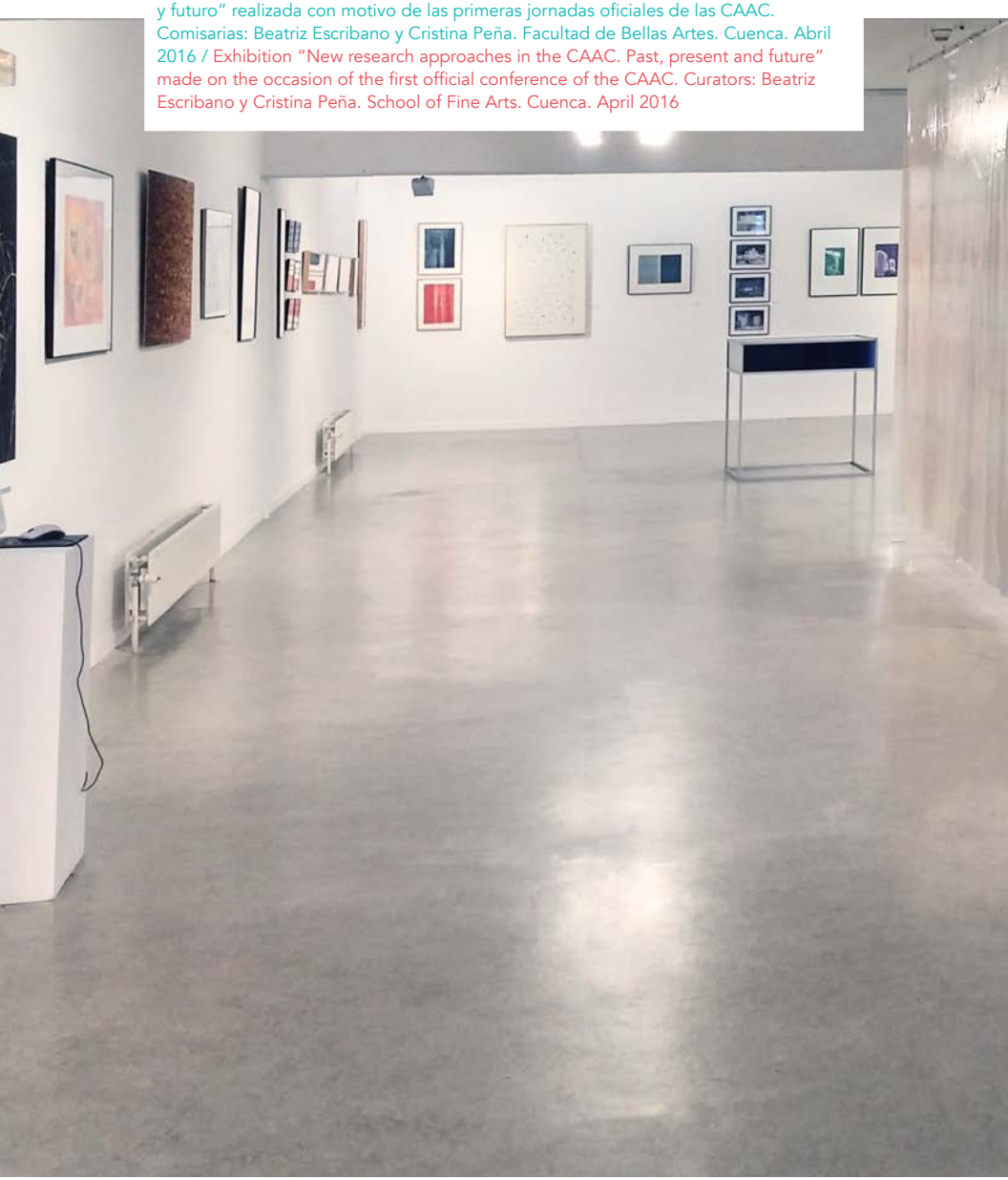
The Faculty of Fine Arts does not aspire, of course, to establish itself in museum but it does continue to care for its collections, expand and, also, open them to the city that welcomes it. This is the spirit with which Collections and Archives of Contemporary Art were born, now presented to the public. In this sense, the catalog that are now published can be understood as the memory of a work, but also as testimony of the present and the hope for a future in which our faculty will continue to play a relevant contribution to the development of the art and culture in Castilla-La Mancha.

Javier Díez de Baldeón
Dean of The Faculty of Fine Arts

Exposición "Nuevos planteamientos de investigación en las CAAC. Pasado, presente y futuro" realizada con motivo de las primeras jornadas oficiales de las CAAC. Comisarias: Beatriz Escribano y Cristina Peña. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Abril 2016 / Exhibition "New research approaches in the CAAC. Past, present and future" made on the occasion of the first official conference of the CAAC. Curators: Beatriz Escribano y Cristina Peña. School of Fine Arts. Cuenca. April 2016







Exposición "Nuevos planteamientos de investigación en las CAAC. Pasado, presente y futuro" realizada con motivo de las primeras jornadas oficiales de las CAAC. Comisarias: Beatriz Escribano y Cristina Peña. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Abril 2016 / Exhibition "New research approaches in the CAAC. Past, present and future" made on the occasion of the first official conference of the CAAC. Curators: Beatriz Escribano y Cristina Peña. School of Fine Arts. Cuenca. April 2016



CAAC CUENCA
Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de Cuenca.

Todos sabemos lo que es una ciudad. O mejor: lo que no es. Una ciudad no es una mera acumulación de edificios determinados por la división del trabajo (viviendas, servicios, oficinas, centros de ocio), conectados por las correspondientes vías de comunicación (calles, plazas, con algún parque o jardín intercalado) y rodeados por polígonos industriales y urbanizaciones de uso residencial. Una ciudad solo puede ser eso en la medida en que sus habitantes la hacen suya e invisten a todos esos elementos de alguna forma de significación que articule y confiera un sentido profundo a la convivencia humana. En la medida en que los significados puedan ser compartidos y reconocidos desde fuera, la ciudad adquiere esa dimensión simbólica de la que procede la que será su identidad y, por tanto, su diferencia.

Una ciudad como Cuenca, en cuyo lema promocional se nos dice que es "única" (como todas, al fin y al cabo), tiene que afirmar su identidad con arreglo a sus cualidades específicas. Estas tienen que ver ante todo, sin duda, con su extraordinario casco antiguo, encaramado entre las hoces de los ríos Júcar y Huécar (con esa singular abundancia de rincones, recovecos, cuestas y piedras nobles), así como con la inmediata presencia de la naturaleza, con la que uno se da de bruces desde las terrazas traseras de las casas de las calles que suben hasta el Barrio del Castillo (como desde la que fue casa de Antonio Saura, quien quedó fascinado por los "ojos de la mora", esas dos cavidades que resaltan entre las peñas de la Hoz del Júcar). Todo esto, unido a la afabilidad de sus barrios típicos, al bullicio del downtown -junto a las fiestas y tradiciones, claro está- constituye el conjunto de los escenarios en donde germinan los sentidos de pertenencia entre sus habitantes.

Pero todo esto lo ha tenido Cuenca desde hace muchos años, desde antes de que las ciudades –tanto las grandes como las pequeñas, cada una a su manera- se vieran arrastradas por un universo histórico caracterizado por el progresivo reconocimiento de la diversidad cultural, la globalización de las conciencias y el irresistible predominio de las tecnologías. El capital simbólico de las ciudades ha de adaptarse a la actual sociedad del conocimiento y no puede, por tanto, sino abrirse y disponerse a una permanente asunción de lo nuevo, a la recepción de formas siempre cambiantes de experiencia y a su adecuada asimilación en términos de enriquecimiento y de transformación de las identidades heredadas.

Es en este punto en el que, al lado de las oportunas iniciativas de orden económico y las políticas de cohesión social, ha de intervenir eso que llamamos cultura. De hecho, es la cultura, entendida en su sentido fuerte, no solo como el conjunto de las formas de vida social que hace humano al ser humano en general, sino en su acepción más estricta en cuanto que producto de una orientación concreta de la conciencia, la sensibilidad y del intelecto, la que termina por erigirse como la puerta principal a través de la cual puede una ciudad ingresar de verdad en el mundo contemporáneo. Es la cultura la que, a fin de cuentas, puede articular en términos cualitativos la identidad ciudadana y, trascendiendo sus límites, proyectar su imagen hacia el exterior. Y es también la que recoge la realidad histórica y establece el campo de juego en donde puede construirse el presente de una ciudad con futuro.

Y lo cierto es que, a este respecto, cabe decir de la ciudad de Cuenca ha resultado ser bastante afortunada. Se cuenta que, en una noche de verano de 1963, seguramente atraídos por el encanto de su casco viejo, a un grupo de artistas reunidos en torno a Gustavo Torner, entre los que se encontraban Eusebio Sempere y Fernando Zóbel, compartieron una cena que resultaría decisiva. Zóbel había reunido una considerable colección de arte abstracto, al que él mismo se dedi-

caba, y buscaba una sede en donde exponerlo. Cuando se supo de la posibilidad de rehabilitar y ocupar las Casas Colgadas, rescatándolas del largo sueño medieval, la suerte quedó echada. Tres años después abriría sus puertas el Museo de Arte Abstracto Español, un centro por entonces absolutamente "único", en donde se acogía una forma de pintura hecha en nuestro país que, por vez primera desde la Guerra Civil, estaba a la altura de la conciencia alcanzada por el arte a nivel internacional. Las obras autores ya por entonces tan significativos como Zóbel, Torner, Rueda, Rivera, Sempere, Millares, Saura, Canogar, Yturralde, Palazuelo, Feito, Viola, Chillida, Tàpies, entre otros, hallaron en Cuenca un acomodo insospechado y, como luego se vería, incontestablemente fructífero.

Otro personaje fundamental para entender la actual posición de Cuenca como foco de producción e irradiación de cultura ha sido y sigue siendo, por supuesto, Antonio Pérez. Hombre inquieto y viajero, amante del arte y de los libros, remontador de ríos, un buen día de 1957 llegó hasta Cuenca, conoció a Millares y a Saura y, tras sus largos años pasados en París, en donde participaría de la fundación, junto a José Martínez, de la legendaria editorial El Ruedo Ibérico, a su regreso también se instalaría aquí, también en el barrio alto, precisamente frente al caserón de Saura. Por allí pasarían artistas y escritores, gentes como sus amigos Juan Marsé o Ramón Chao, así como figuras de la altura de Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Cabrera Infante o Roberto Bolaño, entre tantos otros. Su pasión de lector y editor, de coleccionista y de artista de los objetos encontrados, llevaría con el tiempo, en 1997, a la inauguración de la Fundación Antonio Pérez, en donde la tradición representada en el Museo de Arte Abstracto se prolonga, en forma de una colección en permanente crecimiento y de numerosas exposiciones temporales, hasta el arte de nuestros días.

A todo esto hay que añadir el privilegio del que ha gozado Cuenca de albergar, desde la segunda mitad del siglo pasado, la sede del Festival de Música Religiosa, un evento de innegable reconocimiento internacional, así como la creación del Gabinete de Música Electrónica, inaugurado en el Conservatorio de Música, en ambos casos bajo la dirección de Pablo López de Osaba. En sus instalaciones trabajaron -bajo el asesoramiento del técnico Leopoldo Amigo, en una primera etapa, y posteriormente del compositor electroacústico Julio Sanz- músicos y compositores experimentales de la talla del chileno Gabriel Brncic (la figura fundamental), Francisco Kröpf, Adolfo Núñez, Eva Lootz, José Iges, Concha Jerez, Jesús Rueda, Gregorio Jiménez, José Manuel Berenguer, Mauricio Soteloy o Eduardo Polonio. En esta misma línea, y como continuación de aquellos esfuerzos pioneros, los Seminarios Internacionales sobre Música y Ordenadores en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, bajo la atenta mirada y con la cooperación y seguimiento de la asociación AVADI, han venido contribuyendo a la difusión, desarrollo y conservación del ya importante legado de la música electroacústica en Cuenca, algo de lo que desde principios del 2014 se ocupa la asociación Acción GMEv2.4.

Finalmente, en cuanto a la Fundación Antonio Saura, inaugurada a principios de siglo en la Casa Zavala, con independencia de la triste polémica que tuvo lugar a propósito de las últimas voluntades del artista y de sus eventuales dificultades relativas a una clara definición de su línea expositiva, puede considerarse igualmente como una propuesta directamente enlazada con las anteriores iniciativas, todas ellas asociadas al propósito de la inserción del arte contemporáneo en la ciudad de Cuenca (así como de Cuenca en el marco de la cultura contemporánea) y más o menos armónicamente dirigidas, por tanto, hacia la configuración de un contexto singular sin el cual sería difícil de explicar la existencia del proyecto que aquí presentamos.

La creación de la Facultad de Bellas Artes

En efecto, siguiendo este camino de apuesta por la cultura en y desde Cuenca, y evidentemente al hilo de todos estos precedentes que se iban encadenando, en 1985 se tomó la decisión política de ubicar en esta ciudad la Facultad de Bellas Artes de la recién creada Universidad de Castilla-La Mancha. Se trataba de un proyecto pionero y original cuya concepción y puesta en funcionamiento fueron encargados, como un experimento académico, a algunos viejos participantes del grupo El Paso, todos ellos muy vinculados emocionalmente, por las razones que antes hemos comentado, al proyecto artístico-cultural de la ciudad conquense. Estos, en segunda instancia, delegaron la tarea docente a un grupo de jóvenes artistas, reconocidos practicantes de diferentes movimientos del arte de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. La selección de los futuros docentes la realizaron miembros del citado grupo, tras varias convocatorias públicas que se propusieron durante los primeros años fundacionales. Así es como fueron contratados, entre otros, José Antonio Sarmiento, Antonio Cano, José Luis Brea, José Ramón Alcalá, Horacio Fernández, y también artistas de prestigio como Eva Lootz, Gonzalo Puch, Jaime Lorente o Ricardo Cadenas, todos ellos acreditados por una incipiente pero ya consolidada trayectoria teórica y/o artística, a los cuales se fueron añadiendo con el tiempo otros nombres igualmente cualificados y concordantes con esa misma línea de innovación que habría de caracterizar hasta el presente el espíritu de la Facultad.

Una de las consecuencias principales de esta apuesta por el futuro y la orientación de la docencia más allá de los estrechos márgenes de la vida académica tradicional fue la creación, por parte de estos jóvenes artistas-profesores, de diversos programas de investigación vinculados a los nuevos movimientos artísticos de vanguardia. También se pusieron en funcionamiento centros de creación e investigación pioneros en su especie, como el Museo Internacional de Electrografía (el

MIDE, que desde sus mismos comienzos sería, además, Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías), el Centro de Creación Experimental (que se especializó en la investigación, creación y producción de arte sonoro y performativo) y, años más tarde, el Instituto de Creación Audiovisual y el Proyecto de Artes Escénicas.

Asimismo, la Facultad de Bellas Artes organizó el histórico Congreso La Situación, al que asistirían muchos de los más relevantes artistas jóvenes de la escena nacional, y que más tarde daría lugar a las varias ediciones del festival de prácticas artísticas de vanguardia Situaciones. Con inhabitual rapidez, toda esta producción de arte de vanguardia y su consecuente repercusión en sus aulas convirtió al centro en referencia nacional e internacional. Sirvió de impulso motor para la renovación de los Planes de Estudios y de las estrategias metodológicas de muchas de las facultades de bellas artes españolas, aún ancladas por entonces en concepciones tradicionales pedagogías vetustas. La Facultad de Bellas Artes de la UCLM representó, además, un modelo para la creación de otras facultades en el territorio tanto nacional como internacional.

Crisis y resistencias culturales: creación de las CAAC

A finales de la primera década de este siglo, los efectos perversos de la brutal crisis económica que comenzó a azotar el país también se dejaron sentir, como es bien sabido, en el campo cultural. Incluso, si cabe, con mayor intensidad que en otros campos al cuidado de la Administración, hasta el punto de poner en serio peligro la continuidad de muchas de las iniciativas de las que venimos hablando. Desde entonces, por ejemplo, el Gabinete de Música Electroacústica se encuentra cerrado y su maquinaria sonora paralizada; el Museo Internacional de Electrografía tuvo que cerrar sus talleres y laboratorios y ceder sus equipos a la Facultad de Bellas Artes, así como trasvasar sus fondos bibliográficos y su mediateca a la Biblioteca General del

Campus Universitario; mientras tanto, la Fundación Antonio Saura se ve enfrentada a problemas financieros que podrían amenazar seriamente su continuidad a corto plazo.

En este contexto de retroceso de políticas culturales estratégicas, no solo en el ámbito nacional sino regional y local, a finales de 2013 distintos profesores de la Facultad de Bellas Artes se reunieron con el objetivo principal de revisar en profundidad el alcance y naturaleza de sus trabajos y actividades. Se trataba de galvanizar esas corrientes culturales que dan un sentido identitario y de pertenencia a la ciudad, esta vez en un contexto de crisis económica y social. Urgía repensar las funciones de las colecciones de la Facultad de Bellas Artes y articularlas en el marco de los museos de la ciudad como parte de una estrategia de recuperación y puesta en valor de un patrimonio artístico, en primera instancia, y de la propia ciudad de Cuenca, en definitiva, como centro cultural.

Una de las primeras decisiones fundamentales que se tomó fue la de reunir todo el trabajo realizado y las obras de vanguardia acumuladas para ponerlo todo en valor de forma conjunta y así poder darlo a conocer y permitir el acceso público a sus fondos permanentes. Se trata de fortalecer los lazos de interdependencia entre obras radicadas en Cuenca y los circuitos de discusión artística internacionales. La consecuencia de estas reuniones fue la creación y puesta en funcionamiento, en una primera instancia, de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo (CAAC_Cuenca) de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (www.caac.uclm.es). El proyecto partía del ejercicio de memoria colectiva que permitía el inventario de los bienes artísticos producidos y atesorados, para proceder a su correcta organización y clasificación. Los primeros resultados, obtenidos a mediados del año 2014, mostraban un valioso conjunto de obras, piezas, archivos y documentos relacionado con las prácticas artísticas de la vanguardia reciente.

La fortaleza más significativa de este conjunto de colecciones era la radicalidad y el carácter innovador de sus contenidos. Las prácticas más vanguardistas habían conducido a sus artistas a producir en un contexto alternativo y de orientación contra-cultural refractario al circuito tradicional del museo-galería de arte. El carácter experimental y transgresor de las obras ha producido la curiosa situación de que, a pesar de la repercusión mediática que todas estas prácticas habían generado, resulta muy complicado en la actualidad encontrarlas entre las numerosas colecciones de arte contemporáneo que se han ido construyendo durante la segunda mitad del siglo pasado y comienzos del presente. En este contexto, los fondos permanentes de las CAAC_Cuenca centran su atención y actividad en facilitar el acceso y la divulgación de estas obras.

Archivos y colecciones

Estos fondos han sido reunidos, a lo largo de los últimos veinticinco años, al hilo de las diversas circunstancias que se explican en los textos introductorios a cada una de las secciones que componen el catálogo de las CAAC_Cuenca. Las colecciones del MIDE comenzaron como un esfuerzo sin precedentes en la producción experimental de obras de copy-art; con el tiempo, sin embargo, este centro de investigación se ha ido convirtiendo –más allá de los registros museísticos habituales- en un lugar no solo de conservación, sino de producción de trabajos vinculados a las nuevas tecnologías de la imagen digital y del arte multimedia. Su carácter eminentemente experimental, junto con su permanente atención a los nuevos medios, es igualmente compartido por la labor del Gabinete de Música Electroacústica (GME), el cual, tras los avatares de los que ya hemos hablado anteriormente, se muestra revitalizado gracias a la iniciativa de nuestros docentes. Lo mismo cabe decir del Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE). Este, centrado en la escena de vanguardia, permite incluir entre su

campo de trabajo no solo el teatro y la danza contemporáneos, sino, asimismo acciones, instalaciones, vídeos o performances, junto con el pertinente material teórico, cuenta con un equipo de investigadores presente en distintas universidades españolas y latinoamericanas. La Colección de Medios de Impresión (CMI) de la Facultad se define como un archivo en el que se han venido incorporando año tras año los mejores trabajos de estampa realizados por los estudiantes, y algún profesor, en aras de ofrecer el que ya es un muy amplio panorama de la manera en que han ido evolucionando estas prácticas a desde finales del siglo pasado. En cuanto a los archivos históricos del portal Aleph-Arts.org, se trata de una de las primeras recopilaciones de net-art, que fue concebido y diseñado en primera instancia dentro del MIDECIANT por Ricardo Echevarría (entonces becario del museo/centro de investigación) y Luis Fernández (programador), quienes han donado el disco duro que contiene las primeras interfaces electrónicas y la primera documentación generada para este portal antes de la invitación que estos hicieran a José Luis Brea durante su época de profesor de la Facultad de Cuenca, para que se incorporase al proyecto. A todo lo cual hay que añadir el Centro de Creación Experimental (CDCE), en estos momentos dirigido de manera autónoma por José Antonio Sarmiento y que, aun cuando no forme parte de las CAAC, participa plenamente del mismo espíritu que preside sus archivos y colecciones.

Y, finalmente, tres donaciones de un valor indudablemente singular. Por un lado, los Archivos Pedro Almodóvar (Doctor Honoris Causa por la UCLM, como antes lo fue Antonio Saura, a instancias de la Facultad) cedidos por Producciones El Deseo y, por otro, la histórica (aunque todavía en curso) Colección Parkett de arte múltiple y los importantes Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó, debidas ambas a la particular generosidad de la prestigiosa galerista Helga de Alvear. La primera (solo visible en su conjunto en Zürich y Nueva York, y desde 2010 en Cuenca) se compone de más de dos-

cientos sesenta múltiples de artistas de primera línea de más de cuarenta países (con nombres como, por ejemplo, Georg Baselitz, Louis Bourgeois, Maurizio Cattelan, Fischli/Weiss, Anish Kapoor, Richard Serra, Rosemarie Trockel, Andy Warhol o Jeff Wall), ofreciendo, por tanto, una riquísima perspectiva de buena parte de lo que ha sido el arte contemporáneo a lo largo de los últimos treinta años. En cuanto a la segunda, con la que contamos desde 2011, consta de cuarenta y dos carpetas de obra gráfica de muchos de los artistas fundamentales que fueron trabajando con la galería Juana Mordó desde 1964 hasta su muerte en 1984, y que su sucesora, Helga de Alvear, siempre interesada en aproximar el arte a la sociedad, ha deseado poner al disposición de los estudiantes y del público en general cediéndolas a la Facultad. El hecho de que entre esos artistas figurasen también los miembros del grupo El Paso y otros abstractos coetáneos nos devuelve, y no por azar, al comienzo de la historia que todavía estamos relatando.

En conjunto, como el lector habrá podido colegir incluso a primera vista, este panorama de archivos y colecciones es testimonio de una actitud y una trayectoria de la Facultad como institución académica, y en concreto de quienes en ella trabajan, claramente determinada por la conciencia del abierto pluralismo que desde hace tiempo viene caracterizando a eso que llamamos arte contemporáneo y que, además de en la pintura y la escultura, el dibujo o el grabado (y la literatura), también se juega su presente y su porvenir en ese abierto campo de juego configurado por los nuevos medios digitales, así como por la fotografía y el vídeo, el cine, las artes escénicas y el nuevo arte sonoro, entre otras infinitas posibilidades.

Hacia un nuevo centro de arte contemporáneo

La iniciativa de reunir todos estos componentes tan variados en un solo centro de arte obedece unos propósitos derivados de varias instancias complejas. Ante todo, por supuesto, de lo que se trata es de su puesta en valor y de favorecer una mejor visibilización de los archivos y colecciones de la Facultad en aras de un mejor aprovechamiento de estos por parte de sus estudiantes (y docentes). Junto a esta función pedagógica o didáctica, fundamental en una Facultad de Bellas Artes, se ofrece la perspectiva, igualmente necesaria, de contar con un centro compartido que propicie la investigación y la producción de trabajos orientados en cualquiera de las líneas ya trazadas y, desde luego, de las muchas otras que puedan ir presentándose en el futuro con arreglo a la esencial apertura del que será el Centro de Arte. Archivos y Colecciones (CAAC_Cuenca –las mismas siglas, pero con contenidos y significado ampliados) a toda clase de nuevas propuestas enmarcables en la situación actual de las artes contemporáneas. Finalmente, las tareas de exhibición y divulgación de estos fondos habrían de articularse de cara a una mayor conexión con la vida cultural de la ciudad y con sus específicas necesidades en cuanto a la experiencia del arte.

En esta dirección, quienes formamos parte de este proyecto somos totalmente conscientes de la imposibilidad –o al menos la inoportunidad- de seguir manteniendo sin cambios un modelo de museo, sea este grande o pequeño, heredado de la situación de la cultura europea de hace más de doscientos años, y luego proseguida sin demasiadas transformaciones sustanciales para dar acogida al arte moderno en general y, solo más recientemente, a las distintas formas de arte contemporáneo (fotografía, vídeo, cine, instalaciones, multimedia). La cuestión estriba en aprovechar al máximo la singularidad de nuestros archivos y colecciones (y su constante desarrollo gracias a una ininterrumpida labor de creación y producción) para, sacándolas a la luz, intentar desarrollar en torno a ellas un proceso de interrelación entre el contexto ciudadano y el lugar en que se hallan enclavadas.

Esta tarea no es fácil. No lo es para ningún centro de arte, cada uno dependiente del alcance de sus específicas fortalezas y debilidades. Pero lo importante, en cualquier caso, es hacer de la necesidad virtud y responder de manera concreta a la situación en que uno se mueve. En lo que respecta al CAAC y a Cuenca, nuestra voluntad tiene que ver con la perspectiva de una integración del centro en el marco de la oferta expositiva y cultural de la ciudad en que nos encontramos, de cuya historia somos deudores. Como se ha indicado al principio de esta presentación, una ciudad no puede construir su identidad sin un conjunto de referencias culturales que sea capaz de hacer suyas; pero un centro cultural como el que aquí se presenta, en tanto que lugar de investigación, producción, exhibición y conservación de obras de arte contemporáneo, no puede sino esforzarse en complementar esas referencias llenando sus lagunas u ofreciéndose como un espacio de experiencia específica. En ello estamos.

José Ramón Alcalá
Vicente Jarque

CAAC CUENCA
Contemporary Art Archives and Collections of Cuenca

Everyone knows what a city is. Or perhaps we should say: what it is not. A city is not merely a group of buildings classified by a division of labor (dwellings, public services, offices, recreation centers), connected by corresponding transportation routes (streets and plazas, interspersed with parks or gardens) and surrounded by industrial parks and residential housing developments. A city can only be what it is to the extent that its inhabitants make it their own and infuse all of its elements with a meaning that articulates and confers a profound sense of human community. Insofar as its significance can be shared and recognized from the outside, the city takes on the symbolic dimension of what will become its identity, and as such, what will make it stand out from the rest.

A city like Cuenca, whose promotional motto classifies it as "unique" (like all cities, ultimately), must be able to back up its identity on the basis of its specific qualities. First and foremost, these qualities are undoubtedly linked to Cuenca's extraordinary historic district, perched between the Júcar and Huécar river gorges, and their singular abundance of hidden nooks and crannies, hills and great boulders. They are also linked to the overwhelming role played by nature, which is ever-present from the rear terraces of houses lining the streets that lead to the Castle Quarter (like the building that was once home to Antonio Saura, who was so fascinated by the "moor woman's eyes" – two eye-catching hollows nestled among the rocks of the Júcar river gorge). All of this, together with the affability of its traditional neighborhoods, the bustle of downtown, and of course the local festivals and customs, make up the many settings where a sense of belonging can blossom among the city's inhabitants.

But Cuenca has been home to all of these elements for many years,

long before cities (both large and small, each in its own way) began to be dragged along by a universal history characterized by the progressive acknowledgement of cultural diversity, the globalization of consciousness and the irresistible predominance of technology. The symbolic capital city has had to adapt to the current information society, and therefore has had no choice but to open up and make itself available for the ongoing drive toward the new, for the acceptance of ever-changing experiences, for its sufficient assimilation in enriching terms, and for the transformation of identities passed down from previous generations.

It is on this point, together with opportune initiatives for economic order and policies of social cohesion, where that which we call culture must come into play. In fact, understood in its most potent sense, culture is not merely all of the forms of social life that make human beings human. Rather, it is its strictest acceptance as the product of a specific orientation of the conscience, of sensitivity and of the intellect that eventually becomes the main gate through which a city can truly move into the contemporary world. In the end, it is culture that can use qualitative terms to articulate the identity of its citizens. And by transcending its limitations, it is able to project its own image to the world outside. It is also a collector of historical reality, establishing the playing field where a city with a future can build its presence.

It is fair to say that the city of Cuenca has been extremely lucky. It is said that on a summer night in 1963, a group of artists including Eusebio Sempere and Fernando Zóbel, gathered by Gustavo Torner and probably drawn by the charm of the old town, sat down together for a dinner that would turn out to be momentous.

Zóbel had amassed a considerable collection of abstract art, reflec-

ting his own field of interest, and he was looking for an exhibition space. When he learned it might be possible to renovate and utilize the Hanging Houses, rescuing them from their long Medieval sleep, the die was cast. Three years later, he would open the doors to the Spanish Abstract Art Museum, a center that was entirely "unique" at the time, a home for the kind of painting undertaken in this country which, for the first time since the Spanish Civil War, was being recognized on an international level. The artists were already quite well known, including such names as Zóbel, Torner, Rueda, Rivera, Sempere, Millares, Saura, Canogar, Yturralde, Palazuelo, Feito, Viola, Chillida, and Tàpies, among others. They were surprised to find how well they would adapt to Cuenca, and later, how unquestionably successful the project would be.

Another figure who is essential for understanding the current position of Cuenca as a focal point for the creation and dissemination of culture, has long been, and clearly continues to be, Antonio Pérez. A restless traveler, lover of art and books, and explorer of rivers, one fine day in 1957 he arrived in Cuenca. He met Millares and Saura, and after many years spent in Paris, where, together with José Martínez, he helped to found the legendary publishing house El Ruedo Ibérico, he returned to settle here, up in the old town, just opposite Saura's noble home. His house would host artists and writers, people like his friends Juan Marsé and Ramón Chao, and such great figures as Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Cabrera Infante and Roberto Bolaño, among many others. His passion as a reader and editor, as a collector of and artist working with found objects, would ultimately lead him to open the Antonio Pérez Foundation in 1997. Here, the tradition represented in the Abstract Art Museum is also present in the growing permanent collection, in numerous temporary exhibits, and in the art of our time.

To all of this, we must add that it has been Cuenca's joy and privi-

lege to host the Religious Music Festival since its inception in the second half of the 20th century, an event of undeniable international renown. The Course on Electronic Music was also created here, at the Conservatory of Music, under the direction of Pablo López de Osaba. There, experimental musicians and composers worked (first under the guidance of technician Leopoldo Amigo, and later of electro-acoustic composer Julio Sanz) of the stature of Chilean Gariel Brncic (the leading figure), Francisco Kröpf, Adolfo Núñez, Eva Lootz, José Iges, Concha Jerez, Jesús Rueda, Gregorio Jiménez, José Manuel Berenguer, Mauricio Soteloy and Eduardo Polonio. Along the same lines, and as a continuation of those pioneering efforts, the International Seminars for Music and Computers were held at Menéndez y Pelayo International University, under the watchful eye, and with the cooperation and monitoring of the AVADI association. The seminars have contributed to the dissemination, development and conservation of the already significant legacy of electro-acoustic music in Cuenca, a subject that has been the focus of the AcciónG-MEv2.4 association since early 2014.

Finally, we turn to the Antonio Saura Foundation, which was unveiled in the first years of the 21st century in the Casa Zavala, independently of the unfortunate controversy that took place as a result of the artist's last will and of the difficulties that developed as to the clear definition of the space's expositive focus. The project might be said to be directly linked to previous initiatives, all of which were associated with the goal of bringing contemporary art to the city of Cuenca (as well as bringing Cuenca into the greater framework of contemporary culture). These goals were more or less harmonically directed toward the configuration of a singular context without which it would be difficult to explain the existence of the project presented here.

The Creation of the School of Fine Arts

Sure enough, by remaining committed to culture in and around Cuenca, and of course following the lead of all these closely linked predecessors, in 1985 the political decision was made to locate the School of Fine Arts for the recently created University of Castilla-La Mancha here in this city. The pioneering original project had been conceived and driven, as an academic experiment, by several former members of the El Paso group, who had been commissioned to do so. All of them had close emotional ties to the artistic-cultural project in the city of Cuenca, for the reasons laid out above. They in turn delegated the task of teaching to a group of young artists, well-known practitioners of different avant-garde art movements from the second half of the 20th century. The selection of the future teachers was carried out by members of El Paso after a series of open calls were held in the first few years after the school was founded. And this how José Antonio Sarmiento, Antonio Cano, José Luis Brea, José Ramón Alcalá, and Horacio Fernández were contracted, as well as artists of such stature as Eva Lootz, Gonzalo Puch, Jaime Lorente and Ricardo Cadenas, among others. All of them were accredited by a nascent but already proven track record in the theoretical and/or art worlds. Over time, they were joined by other equally qualified names, consistent with the same innovative spirit that came to characterize the School, and which continues to do so.

One of the main consequences of this commitment to the future, and the educational point of view that went beyond the narrow margins of traditional academic life, was the creation by these young artist/professors of diverse research programs linked to new avant-garde art movements. Pioneering centers for creation and investigation were also put into operation, like the International Museum of Electrography (or MIDE, which from the very beginning would also be the Center for Innovation in Art and New Technologies), the Center for Experimental Creation (which specialized in the investigation, creation and

production of sound and performance art), and several years later, the Institute for Audiovisual Creation and the Scenic Arts Project.

Likewise, the School of Fine Arts organized the historic congress The Situation, attended by many of the most relevant young artists on the national scene, which would later lead to the various incarnations of Situations, an avant-garde art festival. Surprisingly quickly, this avant-garde art production and its resulting repercussions in the classrooms turned the center into a reference point both within Spain and around the world. It served as a driving force for the renovation of the school's curriculum and for the methodological strategies of many other Spanish schools of fine arts, which were still mired at the time in ancient traditional concepts and methods. Further, UCLM's School of Fine Arts was a model for the creation of other schools in the field, both nationally and internationally.

Crisis and Cultural Resistance: the Creation of CAAC

At the end of the first decade of the 21st century, the perverse effects of the brutal economic crisis beginning to afflict the country were also felt, as we well know, in the cultural domain. It may even have had a greater impact than on other fields under the care of the public administration, to the point that many of the above mentioned initiatives were seriously endangered. As a result, for example, the Course on Electronic Music has been inactive since that point, its sound equipment silenced; the International Museum of Electrography was forced to close its workshops and laboratories, and cede its equipment to the School of Fine Arts, as well as transferring its book collections and media library to the main campus library. Meanwhile, the Antonio Saura Foundation is facing financial problems that could seriously threaten its survival in the short term.

Against the backdrop of declining strategic cultural policies, not

only on a national scale, but regionally and locally, in late 2013 various professors from the School of Fine Arts held a meeting with the main goal of reviewing in depth the scope and character of their work and activity. They hoped to galvanize those cultural currents that give a sense of identity and belonging to the city, this time in the context of an economic and social crisis. It was urgent that they rethink the function of the collections at the School of Fine Arts and articulate them within the framework of the city's museums as part of a recovery strategy and evaluation, firstly, of artistic heritage, and in the long term, for the city of Cuenca itself as a cultural center.

One of the first fundamental decisions made was to gather together all of the work that had been created and the avant-garde pieces that had been collected in order to determine its value as a whole. The permanent collection could thus be promoted and the public could be allowed access. The idea was to strengthen the ties of interdependence between works based in Cuenca and the lines of communication between international artists. The primary result of these meetings was the creation and rollout of the Cuenca Center for Contemporary Art Archives and Collections (CAAC Cuenca) at the School of Fine Arts in Cuenca www.caac.uclm.es. The project sprung from the collective memory that allowed an inventory to be taken of the artistic creations produced and housed here, thus permitting their organization and classification. The initial results, obtained in mid-2014, revealed a valuable collection of works, pieces, archives and documents related to recent avant-garde artistic practices.

The most significant strength of this group of collections was the radical nature and innovative character of the works therein. The most avant-garde practices had driven artists to create in a context that was alternative and oriented toward an impervious counter culture that had little to do with the traditional art museum or gallery. The experimental and transgressive nature of the works has led to

a curious situation in which, despite widespread media coverage, it is now quite difficult to find them amongst the many collections of contemporary art that have taken shape during the second half of the last century and the first years of the present one. Given this context, CAAC Cuenca has focused its attention and activity on facilitating access to and dissemination of these pieces.

Archives and Collections

These many collections have been gathered together over the past 25 years through a series of diverse circumstances. All of these are explained in the introductory texts in each of the sections that make up the CAAC¬ Cuenca catalog. The MIDE collections began with an unprecedented push for the experimental production of Copy Art works. Over time, however, this research center has gone beyond the normal role of a museum to become a space not only for the conservation of, but for the production of works linked to the new technologies of digital imaging and multimedia art. Its imminently experimental character, together with its continual focus on new media, is shared by the Course on Electronic Museum (GME), which, following the events described above, found its second wind thanks to the initiative spearheaded by our teachers. The same can be said of the Virtual Archive of Scenic Arts (AVAE). Focused on the avant-garde scene, the scope of this entity includes not only contemporary theatre and dance, but contemporary initiatives, installations, videos and performance pieces, together with pertinent theoretical materials. Its research team is made up of members from various universities in Spain and Latin America. The Collection of Print Media at the School is defined as an archive which, year after year, has gradually incorporated the finest prints created by students and the occasional professor. Its goal is to continue to offer what is already a vast panorama in keeping with the evolution of these practices since the end of the 20th century. As for the historic archives found at Aleph-Arts.

org, this is one of the first collections of Net Art. It was conceived of and designed within MIDECIANT by Ricardo Echevarría (while a student at the museum / research center) and Luis Fernández (programmer). They donated the hard drive containing the first electronic interfaces and the first documentation generated by this site before extending an invitation to José Luis Brea while he was a professor at the School in Cuenca, asking him to be part of the project. To all of this, we must add the Center for Experimental Creation (CDCE), currently independently directed by José Antonio Sarmiento. While it does not formally make up part of CAAC, it participates fully in the same spirit that prevails over the CAAC archives and collections.

Finally, three donations of exceptional value. First, the Pedro Almodóvar Archives (named after the renowned director, a recipient of an honorary Doctorate from UCLM, as was Antonio Saura, at the request of the School of Fine Arts) were donated by El Deseo Productions. This was followed by the historic (but still current) Parkett Collection of multiple arts, and the important Juana Mordó Gallery Graphic Arts Collection, both due to the incredible generosity of prestigious art collector Helga de Alvear. The Parkett Collection, (exhibited in its entirety only in Zurich and New York, and since 2010 in Cuenca) is made up of more than 260 multiples by top-notch artists from over 40 countries (with names like Georg Baselitz, Louise Bourgeois, Maurizio Cattelan, Fischli/Weiss, Anish Kapoor, Richard Serra, Rosemarie Trockel, Andy Warhol and Jeff Wall). They were thus able to offer an extremely rich perspective on much of what contemporary art has stood for over the last 30 years. The final collection, which has been in our possession since 2011, consists of 42 print portfolios from many of the key artists who worked with the Juana Mordó Gallery from 1964 until her death in 1984. Her successor, Helga de Alvear, always keen on making art accessible to society, wished to put the works within reach of students and the general public when she donated them to the School. The fact that the El Paso group and certain other

contemporaries were also included brings us back to the beginning of the story we are still in the process of telling. And that is no accident.

All in all, as readers will have gathered, perhaps even from the start, this range of archives and collections is testimony to an attitude and a track record at the School as an academic institution, and more specifically, to those who work here. These people are clearly driven by an awareness of the open pluralism that has long characterized that which we call contemporary art. It is not only in painting and sculpture, in drawing and printmaking (and literature) that its present and future can be found in that open playing field made up of digital new media, as well as photography and video, cinema, the scenic arts and new sound art, among other endless possibilities.

Toward a New Center for Contemporary Art

The initiative to group all of these extremely varied components together in a single art center is in keeping with several objectives derived from various complex instances. Above all else, of course, it has to do with promotion and leaning toward greater visibility for the School's archives and collections for the sake of allowing its students (and teachers) to take greater advantage of them. Together with this pedagogical and didactic role, so fundamental for a fine arts school, an equally necessary perspective is offered, that of a shared center where the investigation and production of work is oriented toward any number of well-established lines of research. And of course, research is also encouraged into the many other areas that may come up in the future following the opening of what will be the Center for Art Archives and Collections (CAAC Cuenca – the same initials, but with expanded content and meaning). All kinds of new projects will focus on the current situation facing the contemporary arts. Ultimately, the tasks of exhibiting and disseminating these collections should be structured around a greater connection with the cultural life of the city, and with

its specific needs when it comes to the experience of art.

Those of us who are involved in this project are entirely conscious of the impossibility (or at least the inopportune nature) of maintaining the museum model and making no changes to it. Whether the museum is big or small, the model was adopted from the European cultural situation more than 200 years ago. It then continued without any substantial transformations in order to accommodate modern art generally speaking, and only recently to accept other forms of contemporary art (photography, video, cinema, art installations, multimedia art). The challenge lies in making the most of our unique archives and collections (and managing their constant growth thanks to ongoing creative and production efforts). Once they are unveiled, the goal is to develop an interactive connection around them between the civic context and the space where they are located.

This is no easy task. Not for any art center, each of which is dependent on the range of its particular strengths and weaknesses. But the most important thing is to turn necessity into virtue, and to respond objectively to one's own situation. In terms of CAAC and Cuenca, our intention has to do with the perspective of the integration of the center within the framework of the expositive and cultural offerings found in this city, to whose history we are indebted. As indicated at the beginning of this presentation, a city cannot build its identity without a full set of cultural references that it is able to adopt and make its own. But a cultural center like the one presented here, a space for the research, production, exhibition and conservation of contemporary works of art, cannot help but to stretch itself to complement those references, filling in the gaps, and offering itself as a space for specific kinds of experiences. And that's exactly what we're working on.

José Ramón Alcalá
Vicente Jarque

Detalle de la Sala Parkett renovada con motivo de la exposición "Nuevos planteamientos de investigación en las CAAC. Pasado, presente y futuro" realizada para las primeras jornadas oficiales de las CAAC. Comisarias: Beatriz Escribano y Cristina Peña. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Abril 2016 / Detail of the Parkett Room renewed for the exhibition "New research approaches in the CAAC. Past, present and future" made on the occasion of the first official conference of the CAAC. Curators: Beatriz Escribano y Cristina Peña. School of Fine Arts. Cuenca. April 2016





Detalle de la Sala Parkett renovada con motivo de la exposición "Nuevos planteamientos de investigación en las CAAC. Pasado, presente y futuro" realizada para las primeras jornadas oficiales de las CAAC. Comisarias: Beatriz Escribano y Cristina Peña. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Abril 2016 / Detail of the Parkett Room renewed for the exhibition "New research approaches in the CAAC. Past, present and future" made on the occasion of the first official conference of the CAAC. Curators: Beatriz Escribano y Cristina Peña. School of Fine Arts. Cuenca. April 2016

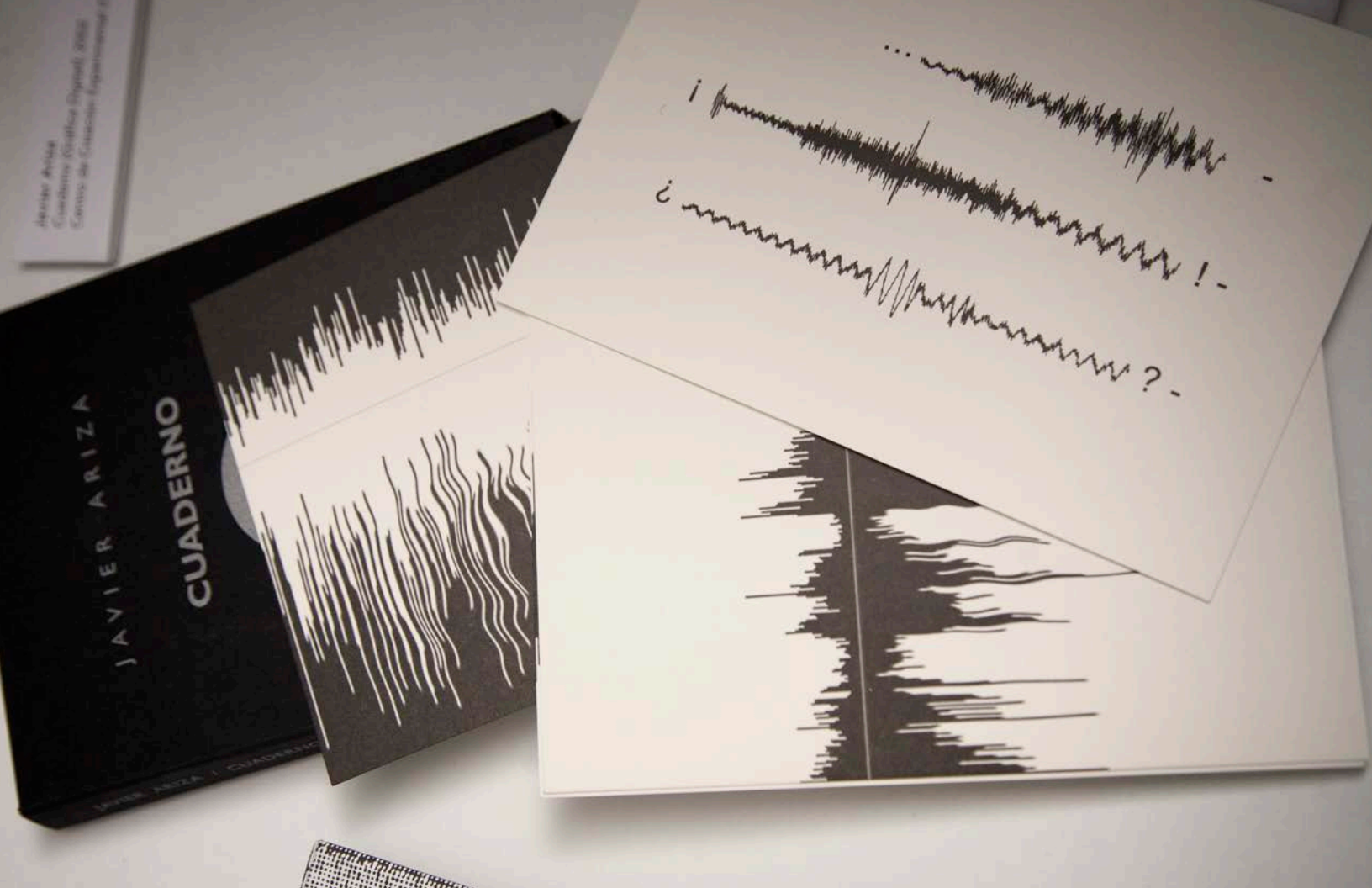






Detalles de la exposición "Nuevos planteamientos de investigación en las CAAC. Pasado, presente y futuro" realizada para las primeras jornadas oficiales de las CAAC. Comisarias: Beatriz Escribano y Cristina Peña. Facultad de Bellas Artes. Cuenca. Abril 2016 / Details of the exhibition "New research approaches in the CAAC. Past, present and future" made on the occasion of the first official conference of the CAAC. Curators: Beatriz Escribano y Cristina Peña. School of Fine Arts. Cuenca. April 2016


Photographische Muster
Videographische Muster
Antonio Gómez


JAVIER ARIZA
CUADERNO
...
¡
!-
¿
?-


poison
AMERICA
URGENT
LIFE
hores of
Ozone
Laughs



Visitas realiadas a los fondos CAAC por diversas instituciones educativas duante el período comprendido entre 2013 y 2016 / Visists to the CAAC founds by different educational institutions during the period between 2013 and 2016


Bookeye 4
EasyScan

Exposición de los Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó y Medios de Impresión, realizada para las primeras jornadas oficiales de las CAAC. Comisario: Ramón J. Freire. Sala ACUA UCLM. Cuenca. Abril 2016 / Exhibition of the Graphic Art Collection from the Juana Mordó Gallery and the Print Media Collection, made on the occasion of the first official conference of the CAAC. Curator: Ramón J. Freire. UCLM ACUA Room. Cuenca. April 2016.





Cuenca: desde el puente de los años

El 30 de junio de 1966 se abría el Museo de Arte Abstracto Español, situado en el centro histórico de Cuenca, ocupando algunas de las Casas Colgadas de la ciudad. Una aventura difícil de imaginar en un contexto cultural español que vivía ya la efervescencia de los cambios políticos y culturales, que cristalizarán formalmente con la aprobación de la nueva Constitución a mediados de diciembre de aquel mismo año. En ese contexto podemos situar las conversaciones tenidas en Cuenca en el verano de 1963 y en las que participan Gustavo Torner, Eusebio Sempere y Fernando Zóbel. La que inicialmente podría interpretarse como la historia de una amistad, pronto transcendería su espacio humano para imaginar desde él un proyecto que significaría para la historia del arte español de la segunda mitad del XX uno de sus capítulos más relevantes. No hay que olvidarse de que habrá que esperar dos largas décadas para que las dos principales instituciones dedicadas al Arte Moderno abran sus puertas: el IVAM y el Museo Reina Sofía lo harán en 1989, iniciándose desde entonces un largo proceso de proyectos varios que tejen la red de los museos que a lo largo de la geografía española se dedican actualmente al trabajo del Arte Moderno y Contemporáneo.

Volver hoy, 50 años después, a recordar aquellos años '60 supone un doble ejercicio de reflexión. Por una parte, la memoria de 50 años que partiendo de aquellas primeras decisiones dieron lugar a la creación del Museo de Arte Abstracto Español y toda su incidencia artística no solo en la ciudad de Cuenca sino en el marco del arte español. Una y otra vez se ha contado esa historia protagonizada desde su origen por los artistas que formaron el Grupo El Paso integrado por los ya citados Zóbel, Torner, Sempere a los que se sumarían Rivera, Millares, Saura, Canogar, Palazuelo, Feito, Viola, Chirino, Chillida, Tapies... cuya obra pasa a formar parte de las colecciones del Museo de Arte Abstracto Español. Por otra parte, la pregunta por imaginar

una historia que recorra las próximas décadas y que partiendo de la experiencia artística de este pasado medio siglo se proyecte en nuevas ideas y trabajos. Esta reflexión debe articular los dos momentos citados, el de los años vividos y aquellos otros que se dibujan como horizonte en una perspectiva que hace suyos los grandes cambios de nuestra época.

Y si aquellos años '60 sintonizaron con lo que hoy podríamos llamar una forma de pensar en un contexto claramente internacional, hoy toda reflexión sobre el futuro debe hacer suyos los nuevos contextos y aquellas situaciones que definen la geografía del arte y la cultura contemporáneas. Cada vez resulta más necesaria una mirada hacia la década de los '60 para poder identificar las tensiones que han recorrido de forma trasversal los problemas de la cultura artística de nuestro tiempo. Fue entonces que emergieron con fuerza las preguntas relativas a la orientación de las sociedades contemporáneas, sus formas económicas, políticas, sociales y culturales. Fueron aquellos años un verdadero laboratorio en el que cristalizaron las formas y discursos de una nueva cultura que se instalaba en la frontera simbólica de lo que ya no era posible y de aquello otro que todavía no se había producido. Un doble trabajo, el de un duelo por la pérdida de un heroísmo que las Vanguardias habían reivindicado en su día para el arte y, por otro, el furioso experimento de las formas y los gestos que invadieron los diversos escenarios de aquellos años y que tienen en las Colecciones del Museo de Arte Abstracto Español un lugar relevante.

En efecto, una primera lectura nos permite entrar en el amplio debate de ideas que recorrió de una forma plural la civilización postindustrial, base de la actual. Frente a esta cuestión se afirmaban dos dispositivos complementarios; uno, dominado por la crítica de las formas y legitimaciones que acompañaban a la instrumentalización del Movimiento Moderno; otro, la búsqueda de nuevos procedimientos para constituir nuevos territorios sobre los que reinventar el orden

de lo cotidiano. Tanto en uno como en otro caso coinciden ambos en llevar a cabo una abierta crítica de la ideología de la forma, de un positivismo de la función y la mecanización, causas principales de un proceso creciente de abstracción y homologación que hacía posible la eliminación de las condiciones humanas del proyecto.

Se trataba de una crítica que recorría por igual los planteamientos del arte y la arquitectura, situados ahora en una distancia crítica que interpelará por igual los principios del Movimiento Moderno y de las Vanguardias históricas, los nuevos humanismos o las ilusiones del socialismo utópico. Era necesario ir más allá de las confrontaciones convencionales y abrir la cultura del proyecto, entendida en su dimensión más amplia, a otros territorios, tal como los Situacionistas lo habían planteado a finales de los '50, exploración que podía tener en su forma radical la efímera poética de los gestos, pienso en Constant, por ejemplo.

Y si tanto el Expresionismo abstracto americano como el Informalismo europeo, de los que los artistas de El Paso son deudores, habían insistido en la crítica a la forma, el regreso a los materiales y al experimento de una escritura que se asomaba al vacío generando sobre él, gestualmente, los rastros, huellas de un tiempo que el arte interpretaba desde sus nuevas posiciones poéticas, aquellos años dieron lugar a un programa de discursos que permitieron construir un nuevo horizonte de cuestiones que a lo largo de las décadas sucesivas el arte explorará.

De manera generalizada comenzarán a emerger programas, situaciones que en su conjunto irán trazando un universo de signos en los que ya se anuncia el nuevo orden de ideas y mundos. Una tensión creativa que permitiría al arte reinventar sus relaciones con su época, al tiempo que prefigurar otro horizonte al que nosotros ya pertenecemos. La tensión utópica que había acompañado el movimiento de las Vanguardias, regresaba ahora en el contexto crítico y radical de

quienes pensaban que el arte era el laboratorio privilegiado donde experimentar las formas culturales del futuro.

Si este análisis nos permite situar la lectura de lo acontecido a partir de los '60, marco de referencia de la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, una mirada sobre nuestro tiempo puede orientarnos mejor en la comprensión de la situación del arte en la cultura contemporánea. En las últimas décadas el arte ha jugado un papel creciente a la hora de establecer los códigos de lectura de todos aquellos problemas que, desde la identidad a la diferencia cultural, las formas del poder y su uso, emergencias y conflictos varios, han ido definiendo las transformaciones del mundo contemporáneo. El arte ha sido una de las instancias críticas más incisivas a la hora de explicar las tensiones simbólicas que configuran el horizonte antropológico de nuestro tiempo. Por otra parte, los procesos de globalización han roto las fronteras que delimitaban territorios acotados, dando lugar a una mundialización de problemas y lenguajes, favorecida por intereses nunca ajenos a la institución del arte. Este hecho nos permite situarnos hoy frente a una discusión abierta que no solo interprete, sino que problematice el alcance de la obra de arte en el contexto de la cultura contemporánea.

Si antes podíamos afirmar que resultaría difícil establecer la agenda de los problemas del mundo contemporáneo sin acudir al trabajo del arte como intérprete de estos, igualmente se puede decir que el arte ha sabido configurar un horizonte multicultural en el que las fronteras se reinterpretan y modulan de acuerdo a la nueva complejidad. Y es justamente el arte con sus lenguajes e intervenciones el que ayuda a construir una mirada abierta hacia una época compleja. Y si se habla hoy de una cultura de la post-identidad- Cultures In-between, dirá Bhabha - es para indicar los procesos de desplazamiento que descentran y permeabilizan los referentes tanto simbólicos como imaginarios de la cultura contemporánea.

Todos estos elementos son la base de un posible punto de partida

para repensar el proyecto del arte en un contexto como el sugerido por la celebración del 50 aniversario de la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. La amplia y rica experiencia acumulada a lo largo de estos años - del festival de Música Religiosa al Gabinete de Música Electroacústica, las Fundaciones Antonio Saura y Antonio Pérez, la creación de la Facultad de Bellas Artes ya en 1985, la del MIDE, Museo Internacional de Electrografía, para terminar con momentos importantes de discusión y debate como La Situación, etc., sin olvidar las diferentes Colecciones que construyen por sí mismas una forma de la memoria del arte - hace que este sea el momento de poder construir sobre una base plural un proyecto de ideas e intervenciones con el correspondiente apoyo institucional. Siempre he pensado, siguiendo la lección de Max Weber, que las instituciones deben ser un puente entre los problemas y las ideas, deben ayudar a construir con sus mediaciones las condiciones exigidas por cada proyecto.

Lo importante ahora es construir una nueva forma de pensar, acorde con las condiciones de la nueva complejidad. Hoy, por ejemplo, la ecología nos obliga a pensar la ciencia y la política al mismo tiempo. Es la debilidad de ciertos discursos sobre la sostenibilidad que terminan siendo un inútil pliego de buenas intenciones. Si nos situamos en esa perspectiva, todo lo que tiene que ver con la cultura del proyecto debe ser repensado. John Berger lo recordaba recientemente. La primera tarea de toda cultura es proponer una comprensión del tiempo, de las relaciones del pasado con el futuro, entendidas en su tensión, en la dirección en la que convergen contradicciones y esperanzas, sueños y proyectos. Comme le rêve, le dessin! Sí, como el sueño, el proyecto en esa extraña relación en la que se encuentran las ideas y los hechos, la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye el mundo, la ciudad.

Y es Cuenca el lugar en el que este proyecto es pensado y ahora forma parte de un imaginario que lo sueña y espera construir. Vienen a

la memoria las conversaciones entre Zóbel, Torner y Sempere allá por el verano de 1963, de ellas nació apenas tres años después el Museo de Arte Abstracto Español. Hoy es el momento de imaginar y construir un nuevo proyecto que desde la experiencia acumulada sea la referencia simbólica y operativa de todas aquellas tensiones, problemas e ideas que atraviesan nuestra época y buscan un lugar, una especie de laboratorio en el que hacer posibles nuevas formas de experiencia.

Francisco Jarauta
Cuenca: across the bridge of years

Cuenca: across the bridge of years

On June 30th, 1966, the Spanish Abstract Art Museum opened its doors. Located in Cuenca's old quarter, it was took up residence in the city's Hanging Houses. Such an adventure is hard to imagine given the Spanish cultural context which was already witnessing the effervescence of political and cultural changes that would be formally consolidated with the approval of the new Constitution in mid-December of that same year. It is against that background that we can place the conversations held in Cuenca in the summer of 1963 involving Gustavo Torner, Eusebio Sempere and Fernando Zobel. What might at first glance be interpreted as a story of friendship would quickly transcend human space giving way to a project that would signify one of the most relevant chapters for the history of Spanish art in the second half of the 20th century. We mustn't forget that it would still be two long decades before the two main Spanish institutions dedicated to Modern Art would open their doors. The IVAM and the Reina Sofía Museum would open in 1989, beginning the long process of weaving together the network of museums throughout Spain which are currently dedicated to the work of Modern and Contemporary Art.

Looking back now, 50 years later, and remembering those years in the '60s is a double exercise in reflection. All of the memories of the 50 years that followed those first decisions led to the creation of the Spanish Abstract Art Museum, and all of the artistic effects not only in the city of Cuenca, but in all of Spanish art. Time and again, we have heard that story starring the artists who made up the El Paso Group, whose members included Zobel, Torner and Sempere, as we have mentioned. They would be joined by Rivera, Millares, Saura, Canogar, Palazuelo, Feito, Viola, Chirino, Chillida, Tapies… whose work would become part of the permanent collection at the Spanish Abstract Art Museum. And looking forward, we must imagine a history that carves out the coming decades, and which, inspired by the artistic experience of the last half-century, leads to new ideas and

projects. This reflection must focus in both directions, that of years past, and that of others which are sketched like the horizon on a perspective that claims ownership of the great changes of our age.

And if the 1960s were calibrated with what today we might call a way of thinking in a context that is clearly international, these days all reflections on the future must claim new contexts and those situations that define the geography of art and contemporary culture. It is increasingly necessary to look back on the 1960s in order to identify the tensions that run through the problems of artistic culture in our day. It was then that the relative questions sprung forth as to the orientation of contemporary societies, and their economic, political, social and cultural forms. Those years were a veritable laboratory for the crystallization of form and discourse for a new culture that was taking shape on the symbolic frontier between what was no longer possible and what had still not been produced. A double project, that of a duel for the loss of a true hero that the vanguard had claimed for art in its own time, and of the furious experiment of shapes and gestures that invaded various venues in those years, and that play a prominent role in the permanent collection at the Spanish Museum of Abstract Art.

In fact, a first reading allows us to engage in the broad debate of ideas that explored in a pluralistic manner the post-industrial civilization which is the basis for our current society. Faced with this question, two complementary devices were confirmed: one, dominated by the criticism of the forms and entitlements that were part and parcel of the manipulation of the Modern Movement; and another, involving the search for new procedures in order to constitute new terrain where a new daily order could be re-invented. In both cases, an open criticism is carried out as to the ideology of form, of a positivism surrounding function and mechanization, the principle causes of a growing process of abstraction and accreditation that made possible

the elimination of human conditions from the project.

This was a critique that explored in equal measure the approaches of art and architecture, now situated at a critical distance that will question equally the beginnings of the Modern Movement, historical vanguard, new humanisms, and the illusions of utopic socialism. It was necessary to go beyond conventional confrontations and expand to other territories the project's culture, understood in its broadest sense. This is what the Situationists took on in the late 1950s, an exploration whose most radical form included the ephemeral poetics of the gesture. The example of Constant comes to mind.

And if both American Abstract Expressionism and European Informalism (to which the El Paso artists are indebted) had insisted on a criticism of form, a return to materials and an experience of writing that leaned out into the void, thus generating above it, gesturally, the features, the marks of a time interpreted by art from its new poetic position, those years led to a discursive program that allowed for the construction of a new horizon of questioning that would be explored by art throughout the coming decades.

Generally speaking, the emergence would begin of programs, situations that, taken as a whole, would trace out a universe of symbols in which a new order of ideas and worlds can already be seen. A creative tension that would allow art to re-invent its relationship to its time, while foreshadowing another horizon, the one to which we belong. The utopic tension that had accompanied the avant-garde movement now made its return in the critical and radical context of those who thought of art as a privileged laboratory for experiencing the cultural forms of the future.

If this analysis allows us to situate a reading of that which occurred following the '60s, giving us a frame of reference for the creation of the Spanish Abstract Art Museum in Cuenca, a look at our time might

do a better job of helping us to understand the placement of art in contemporary culture. In the last few decades, art has played an increasingly important role in establishing codes for reading those problems which have defined the transformations of the contemporary world, from the identity of cultural differences, to various forms of power and its use, emergencies and various types of conflict. Art has been one of the most assertive critical instances when explaining the symbolic tensions that make up the anthropological horizon of our day. As a matter of fact, the process of globalization has broken the borders that once defined the limits between territories, leading to a globalization of problems and languages, favored by interests that are never divorced from the institution of art. Today, this fact permits us to join an open discussion that not only interprets the reach of artwork in the context of contemporary culture, but which leads to problematization.

Before, it may have been difficult to establish the agenda of the contemporary world's problems without turning to the work art does as an interpreter of maladies, but we could also say that art has managed to put together a multicultural horizon where borders are re-interpreted and modeled in accordance with a new sort of complexity. And it is precisely art, with its languages and interventions, that helps to build an open view toward a complex era. And if today we speak of a culture of post-identity (what Bhabha would call culture's 'in-between'), it is in order to indicate the processes of displacement that de-center and permeate contemporary cultural reference points that are both symbolic and imaginary.

All of these elements are the basis for a possible guiding principle for rethinking the project of art in a context like the one suggested by the 50-year anniversary of the creation of the Spanish Abstract Art Museum in Cuenca. The diverse and meaningful experience gathered over the years –the Religious Music Festival, the Electronic Music Course, the Antonio Saura and Antonio Pérez Foundations, the

creation of the School of Fine Arts in 1985, the creation of MIDE, the International Museum of Electrography, and significant moments of discussion and debate like The Situation, for example, and of course various collections that create for themselves a sort of artistic memory – all of these make this the moment for building atop a multi-pronged foundation a project composed of ideas and interventions that is duly held up by institutional support. I have always believed, following the lessons of Max Weber, that institutions must serve as bridges between problems and ideas, helping to create the conditions required by each project through their intermediary efforts.

The most important thing now is to build a new way of thinking, in keeping with the conditions of a new complexity. Today, for example, ecology makes it necessary to consider science and politics simultaneously. This is the weak point of certain speeches on sustainability which end up as useless piles of good intentions. If this is the perspective we take, everything having to do with the culture of the project must be re-thought. John Berger recently recalled this point. The first task of every culture is to propose a way of understanding time, of relating past events with the future, understood in their tension, in the direction in which contradiction and hope, dreams and projects, converge. Comme le rêve, le dessin! Yes, like the dream, the project is like that strange relationship where we find ideas and deeds, the tension of an outside element which is transformed by history, and the space for thinking that imagines and builds the world, the city.

And Cuenca is the place where this project was conceived, and which now forms part of the imagery it dreams of and hopes to build. Our memory is filled with conversations between Zobel, Torner and Sempere in the summer of 1963, the conversations that would lead to the opening of the Spanish Abstract Art Museum just three years later. Now is the time for imagining and building a new project which, drawing on gathered experience, will be the symbolic and operative

reference point for all those tensions, problems and ideas that are passing through our era, looking for a place, a sort of laboratory where they can create new sorts of experiences.

Francisco Jarauta

Jornada de puertas abiertas de las CAAC, dentro del programa "MICRO-CAAC: Pequeñas actividades, grandes acciones", celebradas el 20 de Marzo de 2015 / CAAC´s Open day, within the "MICRO-CAAC: Small activities, great actions" program, held on March 20. 2015.




fatboy

Mesa de trabajo celebrada durante las primeras jornadas oficiales de las CAAC "Cuenca y sus Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo. Las CAAC como modelo patrimonial y de identidad ciudadana". Cuenca. Abril 2016 / Worktable held during the fist official conference of the CAAC "Cuenca and its Collections and Archives of Contemporary Art. The CAAC as an heritage model and civic identity". Cuenca. April 2016.




CUENCA y sus
COLECCIONES Y ARCHIVOS de
ARTE CONTEMPORÁNEO
LAS CAAC COMO MODELO PATRIMONIAL
Y DE IDENTIDAD CIUDADANA
21 Y 22 DE ABRIL DE 2016

El Archivo Pedro Almodóvar

The Pedro Almodóvar Archive



Ignacio Oliva

COLECCIÓN CALEIDOSCOPIO

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque













El Archivo Pedro Almodóvar (APA) es una consecuencia de la colaboración entre la Universidad de Castilla-La Mancha y la productora El Deseo. Todo comenzó en la primavera de 2000, cuando la Universidad de Castilla-la Mancha propuso conceder a Pedro Almodóvar el título de Doctor Honoris Causa. Este nombramiento puso de relieve un vínculo entre el director manchego con la universidad de su tierra, la primera en otorgarle este reconocimiento universitario, que posteriormente obtendría de otras prestigiosas universidades en la escena internacional.

Este contacto hizo posible, además, una iniciativa sin precedentes de colaboración entre la universidad y Almodóvar: la puesta en marcha y desarrollo de un conjunto de actividades de investigación dedicadas a la figura y obra del director manchego mediante la firma de un convenio universitario, de modo

que la Universidad de Castilla-La Mancha, a través de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, se convirtió en la única del mundo que mantenía en activo un espacio de documentación e investigación sobre el cine de Almodóvar, por entonces ya considerado como uno de los más importantes y reconocidos directores de la historia del cine español.

Cuenca y la Universidad de Castilla-La Mancha asumieron así el importante reto de alentar y contribuir a desarrollar la investigación sobre el cineasta español. Para ello se pusieron en marcha dos iniciativas paralelas: la primera de ellas fue la celebración en Cuenca del I Congreso Internacional Pedro Almodóvar, el único congreso universitario dedicado al análisis sobre la figura y obra del director; la segunda consistió en un archivo universitario que concentrara una parte relevante de los documentos, fundamentalmente de prensa, sobre el cineasta y su obra. Ambas iniciativas se llevaron a cabo en 2003 y supusieron la expresión pública del

vínculo entre la ciudad de Cuenca y Pedro Almodóvar, algo que tuvo una importante repercusión en el espacio académico e investigador de muchas prestigiosas universidades de todo el mundo, convirtiéndose Cuenca en un importante referente internacional a este respecto.

En el Congreso Internacional Pedro Almodóvar, celebrado en otoño de 2003, se dieron cita los más importantes especialistas del mundo venidos desde diversos países de Europa y Estados Unidos. Fueron cuatro los paneles internacionales que se presentaron, todos ellos dirigidos por especialistas de gran relieve mundial. El panel norteamericano estuvo dirigido por la Marsha Kinder; el panel francés fue coordinado por Fréderic Strauss; el panel británico lo presentó Paul Julian Smith; y, por último, Román Gubern se encargó del panel español. A lo largo de varios días pasaron por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca un buen número de especialistas que expusieron sus análisis en un espacio

de discusión abierto y plural, fruto del cual quedó un libro de actas en donde se recogieron las más relevantes aportaciones realizadas [1].

En la medida en que este congreso puso la primera piedra de la investigación sobre Almodóvar en España, constituyó también un inexcusable punto de referencia en el entorno europeo y anglosajón. Como puede observarse a partir de la publicación relativa a la actas del congreso, este sirvió para situar las claves más importantes de análisis, una puesta al día de las investigaciones precedentes y los retos fundamentales de cara al futuro de los estudios sobre Almodóvar. De hecho, cabría añadir que muchas de las tesis doctorales que se han realizado sobre su cine desde la celebración de aquel congreso han contado como como punto de partida con las reflexiones que allí tuvieron lugar [2].

La segunda consecuencia importante derivada de la celebración de este espacio de investigación fue la coordinación de un equipo internacional de expertos que desde entonces han mantenido contacto y que han hecho posibles otros espacios de trabajo e investigación sobre la obra de Almodóvar, como los que se han llevado a cabo en Pamplona, en 2006, y en la Universidad de Venecia, en su sede de Udine, en 2007.

En tercer lugar, fruto de aquel primer congreso fue, asimismo, la creación de un foro internacional con soporte web para acoger y compartir aportaciones, noticias y referencias al cine de Almodóvar. Este foro, al modo de otros muchos espacios en red, se mantuvo en funcionamiento durante varios años, hasta que diversas incidencias vinculadas a la dificultad de su mantenimiento técnico aconsejaron desactivarlo temporalmente, a la espera de su próxima recuperación en el marco de las CAAC.

El APA tuvo un recorrido centrado básicamente en dos tareas: una, la de digitalización de documentos de prensa; otra, el diseño de un software específico para la gestión de la información. La primera tarea fue realizada entre 2001 y 2005 por la investigadora Paloma Martínez, que durante varios años estuvo destinada en la productora El Deseo realizando un pormenorizado trabajo de digitalización de los miles de documentos que la productora de Almodóvar puso en manos de la Universidad de Castilla-La Mancha y del archivo.

El proceso de digitalización partió de una selección de los documentos más relevantes que El Deseo decidió poner a disposición pública de los investigadores a través del archivo, y con esa premisa fueron volcados un número muy amplio de documentos pertenecientes a sus películas: *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre Tinieblas* (1983), *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984-85), *Matador*

(1985), *La ley del deseo* (1986), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* (2001) y *La mala educación* (2003).

Los documentos referentes a estas películas abarcan un amplio conjunto de aportaciones, en su mayoría, como decimos, artículos de prensa, en los cuales se ofrecen diversas perspectivas de análisis sobre la obra de Pedro Almodóvar en sus diferentes registros, desde la figura de la mujer, central en toda la obra del cineasta manchego, hasta el espacio de la ciudad como escenario, o los interiores cargados de elementos expresivos que dibujan universos, pasando por las emociones a flor de piel que presentan sus historias, siempre llenas de creatividad dramática y siempre con la singular firma de la casa.

En el fondo documental del APA se hallan presentes todas estas cualidades de su obra, analizadas por algunos de los más importantes críticos, teóricos e historiadores del cine en diferentes medios, revistas, periódicos y publicaciones especializadas de todo el mundo. Estas aportaciones teóricas constituyen un espacio que ya podemos considerar histórico, en el sentido de que ofrecen una mirada que se extiende a lo largo de más de treinta años, algo que por sí solo nos habla del valor de estos documentos y la pluralidad de perspectivas que contienen. De este modo, los historiadores, investigadores y doctorandos de todo el mundo pueden encontrar en el APA una ventana única de cara a la aproximación y el análisis de la obra de este autor fundamental del cine español, una ventana que revela un rico conjunto de reflexiones que con toda seguridad han de contribuir a sustentar un discurso crítico sobre la obra de Almodóvar.

El contenido del APA se encuentra disponible en la sede de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca para los investigadores acreditados por la Universidad de Castilla-La Mancha. La autoría de las entradas documentales, sujetas a derechos de autor, impide que sea posible el volcado *on line* de los documentos, por lo que el archivo solo puede ser consultado en la sede oficial de las Colecciones, acompañada del permiso de la propia UCLM en cuanto que poseedora de los derechos cedidos por la productora El Deseo.

El software específico diseñado para la gestión documental de los fondos del APA fue realizado por una empresa especializada a la que la Universidad de Castilla-La Mancha encargó este servicio. El diseño se ajustó a las necesidades específicas de los variados documentos del Archivo, así como a los diferentes apartados por entradas específicas de los documentos. El volumen

disponible abarca el mayor conjunto de documentos sobre el cine de Almodóvar que pueda encontrarse hoy en un espacio público para la investigación. Asimismo, el software del APA, que fue pionero en su momento, supuso una apuesta tecnológica decidida por parte de la Universidad de Castilla-La Mancha para entrar en el espacio digital internacional con una capacidad operativa elevada y una prestaciones adecuadas a los usuarios investigadores.

En definitiva, el APA constituye, desde su creación en 2004 y mediante la colaboración entre la UCLM y la productora El Deseo, un espacio abierto y dotado de una gran cantidad de documentación sobre el cineasta manchego universal, que hoy se ofrece al mundo y a la investigación cinematográfica desde los Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

1. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar.* Ediciones de la UCLM. Cuenca, 2005.

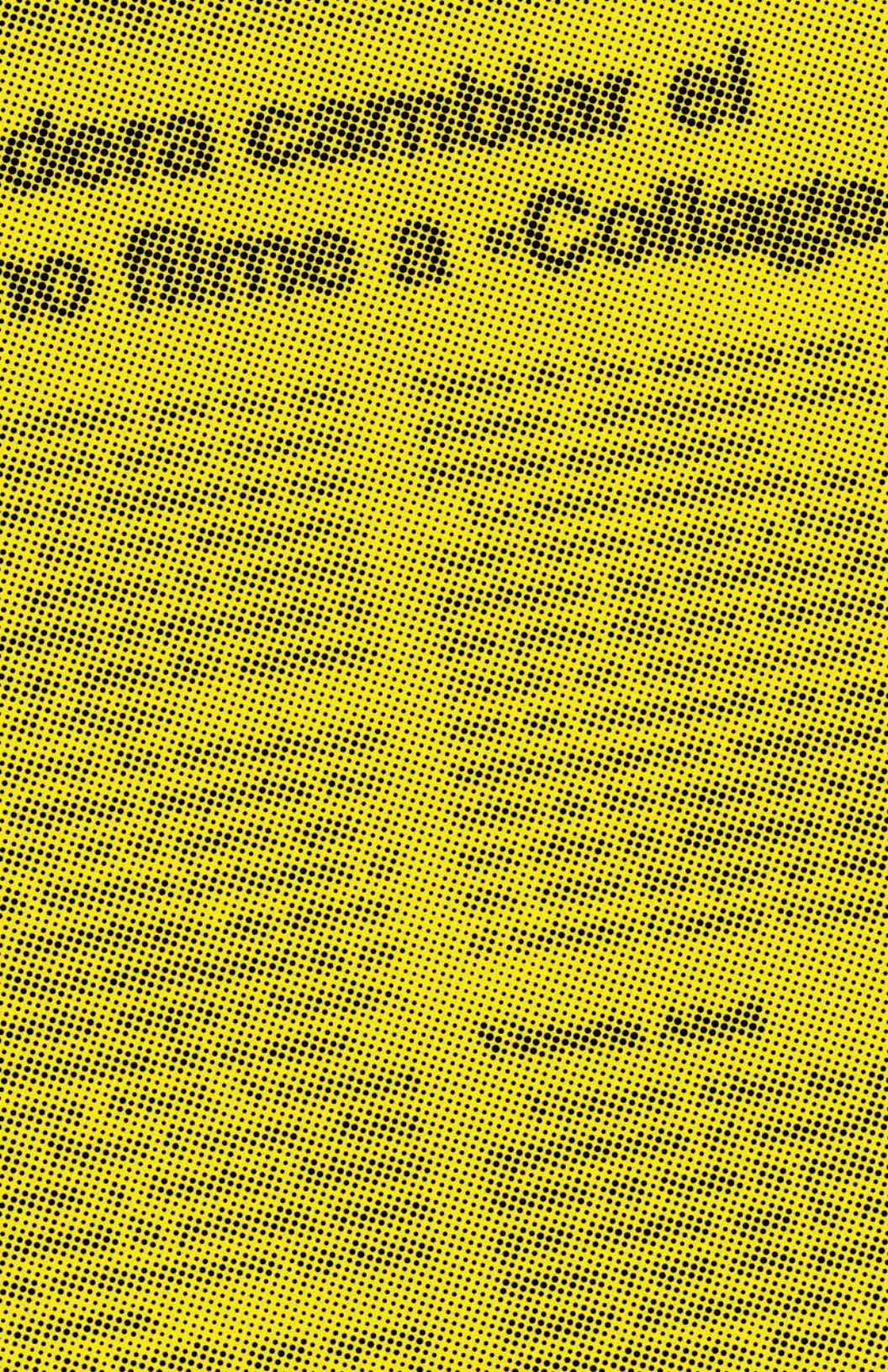
2. El artículo publicado en el diario El País en aquellos días (Oliva, I. *Almodóvar, en la Universidad*. Tribuna: Homenaje a un realizador. *El País*, 26 de noviembre de 2003) recogió algunas de las cuestiones más relevantes de los actos celebrados entonces, de cara a definir la relación entre el cineasta y los estudios sobre su cine en la universidad española, así como de las perspectivas que se abrieron para la construcción del archivo universitario sobre su obra.













The Pedro Almodóvar Archive (APA) is the result of a collaboration between the University of Castilla-La Mancha and the production company El Deseo. It all started in the spring of 2000, when the University of Castilla-La Mancha suggested that Pedro Almodóvar be given the honorary title of Doctor Honoris Causa. The award highlighted the connection between the La Manchan director and his hometown university, the first to recognize him in this way. Later, he would be granted similar honors from other prestigious Spanish universities.

In addition, this contact made possible an unprecedented collaboration initiative between the university and Almodóvar: the establishment and development of a set of research activities dedicated to the life and work of the La Manchan director. Following the signing of a university agreement, the University of Castilla-La Mancha, through

its School of Fine Arts in Cuenca, became the only school in the world to maintain an active space for documentation and research on the work of Almodóvar, who at the time was considered to be one of the most important and well-known directors in the history of Spanish film.

Cuenca and the University of Castilla-La Mancha thereby took on the significant challenge of supporting and contributing to the development of research related to the Spanish filmmaker. To this end, two parallel initiatives were put into place: the first of these was the celebration in Cuenca of the First International Pedro Almodóvar Congress, the only university congress dedicated to the analysis of the director's life and work; the second consisted of a university archive that would focus the majority of its documents, mainly from the press, on the filmmaker and his work. Both initiatives were carried out in 2003 and led to the public expression of the ties between the city of Cuenca and Pedro Almodóvar.

This had a significant effect on the academic and research branches of many prestigious universities the world over, making Cuenca an important international reference point in this respect.

In the fall of 2003, the most notable specialists in the world came from various European countries and the United States to gather together at the International Pedro Almodóvar Congress. There were four international panels presented, all directed by specialists of worldwide renown. The American panel was headed up by Marsha Kinder; the French panel was coordinated by Fréderic Strauss; the British panel was presented by Paul Julian Smith; and finally, Román Gubern led the Spanish panel. For several days, numerous specialists spent time in the School of Fine Arts in Cuenca, putting forth their analysis in discussions that were both open and pluralistic. The result was a Minutes Book outlining their most relevant input and contributions [1].

To the extent that the Congress placed the cornerstone for Almodóvar research in Spain, it also constituted an inescapable reference point in Europe and the Anglo-Saxon world. As we can see in the published notes detailing Congress Proceedings, this served to prioritize the most important analytical underpinnings, to provide updates on previous research, and to outline fundamental challenges for future studies on Almodóvar. In fact, it is worth adding that many of the doctoral theses that have focused on his films since this Congress was held, have used the observations made there as a guiding principle [2].

The second significant consequence to come out of this research space was the coordination of an international team of experts, which has maintained contact since its formation. They have made the establishment possible of other work and research spaces focused on the work of Almodóvar, like the one that took place in Pamplona in 2006, and the one held at the University of Venice in 2007, at its branch in Udine.

A third result of that first Congress was the creation of an international forum with web support for receiving and sharing contributions, news and references to Almodóvar's films. This forum, like many other online spaces, continued to function for many years, until a series of incidents tied to difficulties with technical maintenance made it necessary to deactivate it temporarily, while waiting for future recovery within the framework of the CAAC.

The purpose of the APA basically centered around two tasks: one, the digitalization of press documents; the other, the design of specific software for information management. The first task was carried out from 2001 to 2005 by researcher Paloma Martínez, who spent several years at the production company El Deseo doing detailed digitalization work on the thousands of documents that Almodóvar's producer had placed in the hands of the University of Castilla-La Mancha and the Archive.

The digitalization process started with a selection of the most relevant documents, which El Deseo decided to make publically available to researchers through the Archive. Against that backdrop, a vast number of documents related to the following films was released: *Pepi, Luci Bom and Other Average Girls* (1980), *Labyrinth of Passion* (1982), *Dark Habits* (1983), *What Have I Done to Deserve This?* (1984-85), *Matador* (1985), *Law of Desire* (1986), *Women on the Verge of a Nervous Breakdown* (1987), *Tie Me Up! Tie Me Down!* (1989), *High Heels* (1991), *Kika* (1993), *The Flower of my Secret* (1995), *Live Flesh* (1997), *All about My Mother* (1999), *Talk to Her* (2001) and *Bad Education* (2003).

The documents related to these movies cover a wide range of contributions. Overall, as we have said, these are articles published in the press, in which diverse perspectives are offered analyzing the work of Pedro Almodóvar in his various registers. From the figure of the mother, central in all of the La Manchan filmmaker's work, to the city-center as a stage or interiors that are charged with expressive elements that are universes unto themselves, the materials address the huge emotion presented in his stories, always so full of dramatic creativity and always with the director's signature style.

The documentary archive at the APA features all of the qualities found in his work, analyzed by some of the most important film critics, theorists and historians in various media, magazines, newspapers and specialized publications throughout the world. These theoretical contributions constitute a space that can already be considered historical, in the sense that they offer a vision covering a period of more than 30 years. This fact alone speaks to the value of these documents and the variety of perspectives contained within. Thus, historians, researchers and doctoral candidates from all over the world can find a singular doorway at the APA that opens the way for approximations and analysis of the work of this fundamental artist of Spanish cinema, a doorway that reveals a rich collection of observations that have surely contributed to maintaining a critical discourse on the work of Almodóvar.

Materials at the APA are available for access by researchers accredited by the University of Castilla-La Mancha, on the premises of the Center for Contemporary Art Archives and Collections at the School of Fine Arts in Cuenca. The authorship of documents in the collection, which are protected by copyright laws, makes it impossible to provide online access. The Archive can be consulted only at the official site of the Collections, accompanied by permission from UCLM as bearer of rights granted by the production company El Deseo.

The specific software used for the management of documents in the APA collection was designed by a specialist firm hired by the University of Castilla-La Mancha. The design was adjusted to the specific needs of various documents in the Archive, as well as different sections in need of specific points of entry. The available capacity houses the largest collection of documents on the films of Almodóvar that can currently be found in a public research space.

Further, APA software, which was groundbreaking when it was unveiled, was a technological gamble taken by the University of Castilla-La Mancha in an effort to enter international digital space with a high operational capacity, and sufficient benefits for researchers.

Without a doubt, since its creation in 2004 and through the collaboration of UCLM and the production company El Deseo, the APA has constituted an open space, featuring a vast quantity of documentation on the universal La Manchan director. Today, it offers its collection to the world and to the entire field of cinematic research from its location at the Center for Contemporary Art Archives and Collections at the School of Fine Arts in Cuenca.

1. *Almodóvar: cinema as passion. Minutes from the International Pedro Almodóvar Congress.* UCLM Editions. Cuenca, 2005.

2. An article published in the newspaper El País at the time (Oliva, I. *Almodóvar, at the University.* Tribune: Homage to a filmmaker. *El País,* November 26th, 2003) addressed some of the most relevant questions from the events being held, in an effort to define the relationship between the director and studies of his films at the Spanish university, as well as the prospects that opened up for the construction of the university archive featuring his work.













ARCHIVO VIRTUAL DE ARTES ESCÉNICAS. UNA PROPUESTA HISTORIOGRÁFICA

VIRTUAL ARCHIVE FOR THE PERFORMING ARTS – A HISTORIOGRAPHIC PROPOSAL

AV

ZARA RODRÍGUEZ PRIETO

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by:
José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

Zara Rodríguez Prieto

ORIGEN Y PLANTEAMIENTO

El Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)[1] es una herramienta digital de uso académico creada desde la Universidad de Castilla-La Mancha por el grupo de investigación ARTEA[2] para documentar las artes escénicas experimentales contemporáneas realizadas a partir de las últimas dos décadas del siglo XX. El archivo consta de material crítico y documental sobre creadores, obras y contextos de producción y exhibición. No se trata de un archivo exhaustivo, sino que pretende ser una propuesta historiográfica concreta definida por los intereses ligados a los proyectos de investigación sobre artes escénicas que se han desarrollado en la última década en dos centros académicos: UCLM y CSIC.

La línea metodológica y el proceso de trabajo que se llevan a cabo están determinados por el grupo de investigación ARTEA, principal editor y gestor del archivo. Esta línea de trabajo se caracteriza por la investigación a través de la práctica y el estudio de las artes escénicas desde un enfoque cultural amplio y una

1. http://artesescenicas.uclm.es
2. www.arte-a.org

ORIGIN AND APPROACH

The Virtual Archive for the Performing Arts (AVAE)[1] is a digital tool for academic use created at the University of Castilla-La Mancha by the research group ARTEA[2]. The aim is to document the contemporary experimental performances which took place in the last two decades of the 20th century. The archive features critical and documentary materials related to creators, artworks and contexts in the framework of both production and exhibition. It is not an exhaustive archive, but rather one that seeks to make a specific historiographic proposal defined by the interests tied to the performing arts research projects that have been carried out in the last decade in two academic centers: UCLM and CSIC.

The methodology and work process are determined by the research group ARTEA, acting as the archive's main editor and manager. This line of work is characterized by research carried out through the practice and study of performance art with a broad cultural focus and an interdisciplinary perspective.

1. http://artesescenicas.uclm.es
2. www.arte-a.org

perspectiva interdisciplinar. Así, el concepto de "artes escénicas" que se refleja en sus contenidos es abierto y heterogéneo, ya que incluye tipologías diversas como acciones, instalaciones, vídeo y otros formatos habituales en las artes visuales, alejándose así de los conceptos clásicos de teatro y danza. Se consideran obras todo aquello que ocurre en tiempo real y en presencia de espectadores.

La principal motivación para crear este archivo fue la escasez de referentes documentales que había a principios de los años noventa sobre teatro y danza independiente, así como de arte de performance. Ante tal carencia, fue necesario crear un espacio para reunir y organizar la documentación existente, pero también para potenciar la investigación y generar nuevo material sobre estas prácticas, que hasta ese momento no se habían incluido en los estudios académicos institucionales del ámbito español. El propósito era atender a una historia de las artes escénicas que se había desarrollado en paralelo a la historia oficial. Para eso fue imprescindible iniciar una intensa tarea de compilación: desde el ámbito de la creación se aportaron sobre todo los materiales audiovisuales (vídeos y fotografías), además de textos de creación, y desde el ámbito académico se aportó material teórico, tanto publicado previamente como inédito y de nueva creación.

Thus, the concept of "performance art" reflected in the contents is open and heterogeneous, as it includes such diverse typologies as actions, installations, video and other formats commonly found in the visual arts, and is not strictly tied to such classic concepts as theatre and dance. Artwork is considered to be that which occurs in real time, in the presence of spectators.

The main motivation for creating this archive was the lack of documentary references that existed in the early 1990s when it came to independent theatre and dance, as well as performance art. Faced with this void, it became necessary to create a space for gathering and organizing existing documentation. But there was also a need to strengthen research and generate new material on these practices which, until that time, had not been included in Spanish institutional academic studies. The idea was to highlight the history of the performing arts that had developed alongside a more official history. It was essential to begin the intense task of compilation: those working in more creative areas provided audiovisual materials (videos and photographs), in addition to creative texts, while those working in the academic world provided theoretical materials, whether published, unpublished, or newly created.

Actualmente el archivo cuenta con un equipo de investigadores y colaboradores que trabajan en red desde distintos centros académicos nacionales, como la Universidad de Castilla-La Mancha, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Institut del Teatre, la Universidad de Alcalá de Henares o la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y centros de investigación latinoamericanos, como la Universidad Veracruzana (México), el Centro de Investigación y Memoria de las Artes Escénicas (Chile), la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y la Universidad de Sao Paulo (Brasil), entre otros. Se trata, por tanto, de un archivo colectivo, que crece y se amplía desde distintas partes del mundo enriqueciéndose con la aportación de diferentes enfoques escénicos, políticos y socioculturales.

Es importante resaltar que el archivo tiene un objetivo académico, es de uso docente y constituye una base para la investigación. Esto significa que sirve como herramienta teórica y práctica para profesores, investigadores, creadores, estudiantes e historiadores especializados en la materia. Gran parte de los materiales que podemos encontrar en él son fuentes directas que los investigadores utilizan en sus trabajos y que deciden compartirlos a través del archivo, por lo que no debe considerarse como un recurso meramente divulgativo o promocional de las artes escénicas, aunque en ocasiones pueda ser útil también en ese sentido.

Currently, the archive has a team of researchers and collaborators who work online from various Spanish academic centers like the University of Castilla-La Mancha, the Spanish National Research Council, the Institute of Theatre, the University of Alcalá de Henares and the University of Las Palmas de Gran Canaria. Other members are located at Latin American research centers such as the University of Veracruzana (Mexico), the Center for Research and Historical Memory in the Performing Arts (Chile), the University of Buenos Aires (Argentina) and the University of Sao Paulo (Brazil), among others. This is clearly a collective archive, one that grows and expands from all corners of the earth, becoming enriched through contributions from different dramatic, political and socio-cultural perspectives.

It is important to note that the archive has an academic objective, is for instructive purposes and provides a foundation for research. As such, it serves as a theoretical and practical tool for professors, researchers, creators, students and historians who are experts in the field. Many of the materials we can find here are direct sources used by researchers in their work, which they share by means of the archive. For this reason, they should not be considered as mere sources of information or promotion for the performing arts, although at times they could prove useful in this sense.

Desde que se creó en el año 2003, el Archivo Virtual se ha convertido en un centro de referencia en España, pero también en Latinoamérica. Esto se debe fundamentalmente a tres factores: la coincidencia del idioma, la implicación de instituciones de distintos países latinoamericanos y el formato digital. Este formato facilita enormemente el acceso a la documentación desde cualquier parte del mundo, la consulta es ágil e inmediata. De no ser una herramienta digital, el acceso al material exigiría emplear muchos más recursos económicos y temporales (realizar viajes y largos desplazamientos, especialmente en el caso de contextos tan distanciados como España-Latinoamérica). Además, este formato permite conectar contextos diversos con características y necesidades distintas, lo que contribuye a generar intercambios socioculturales, artísticos y estéticos.

Actualmente el archivo registra cerca de cuatro mil visitas al mes, de las cuales cerca de mil proceden de México y le siguen de cerca Argentina, Colombia, Chile, Perú y Brasil. Las últimas incorporaciones de artistas europeos como Xavier Leroy, Jérôme Bel, Rimini Protokoll o Gilles Jobin han suscitado un incipiente interés en su consulta desde países cercanos como Francia, Alemania, Suiza y Reino Unido.

From the time it was created in 2003, the Virtual Archive has become a benchmark center not only in Spain, but in Latin America. This is due mainly to three factors: a common language, the participation of institutions from different Latin American countries, and digital formatting. The format facilitates access to the documentation from any part of the world, and consultation is both flexible and immediate. If this were not a digital tool, access to the materials would require much more time and money (travelling for long periods of time, especially in the case of physical sites as far removed as Spain and Latin America). Furthermore, this format allows for the connection of diverse contexts with different characteristics and needs, which contributes to the generation of socio-cultural, artistic and aesthetic exchange.

Currently, the archive receives nearly 4000 visits per month, of which almost 1000 come from Mexico, followed closely by Argentina, Colombia, Chile, Peru and Brazil. The recent incorporation of such European artists as Xavier Leroy, Jérôme Bel, Rimini Protokoll and Gilles Jobinhan has sparked an increased interest in countries like France, Germany, Switzerland and the UK.

EL DOCUMENTO COMO PUNTO DE PARTIDA. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Las artes escénicas han ido acompañadas generalmente de un trabajo de documentación. Esto se debe a su carácter efímero e inasible, de modo que es a través del documento (fotografía, vídeo, texto) como se pretende conservar una parte importante de la obra, capturar la memoria o reproducir la experiencia de alguna manera. El documento puede registrar aspectos diversos, totales, o parciales; pueden ser realizados por el artista o la compañía o ser externos y ajenos a estos. Se puede documentar el resultado, pero también los procesos. El documento en sí no puede devolvernos la experiencia que lo generó porque la experiencia es efímera e irrepetible, pero sí puede producir nuevas reflexiones y facilitar la comprensión crítica de la creación contemporánea[3]. Por tanto, el documento es un potenciador de nuevos discursos vitales para la investigación y es también de gran utilidad para un análisis posterior de la obra, tanto en el plano teórico como en el de la creación.

3. See SÁNCHEZ, José A. "Documentation and the Memory of the Ephemeral". Paper presented at the Ibero-American Forum for Performing Arts Archives, organized by the Platform and Center for Performing Arts Research, Documentation and Diffusion, Teatro Solís / IMM Cultural Center, Montevideo, November 19th, 2008, p. 3. Available at:http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=328 [Consulted:21/10/2015]

THE DOCUMENT AS A POINT OF DEPARTURE. RESEARCH PROJECTS.

The performing arts have historically been accompanied by complementary documentation. Due to the ephemeral and elusive nature of performance, documents are used (such as photographs, videos and texts) in an effort to conserve a significant part of the work, capture its memory or reproduce the experience in some way. Documents can be used to register diverse aspects, whether totally or partially. They can be created by the artist or production company, or by some external or foreign entity. It may be the end result which is documented, or it may be the process. The document itself cannot return us to the experience which created it, because the experience is fleeting and unrepeatable, but it can lead to new insights and facilitate a critical understanding of contemporary creation[3]. As such, the document encourages new vital discourse in research, and is also incredibly useful for a later analysis of the work, both theoretically and creatively.

3. See SÁNCHEZ, José A. "Documentation and the Memory of the Ephemeral". Paper presented at the Ibero-American Forum for Performing Arts Archives, organized by the Platform and Center for Performing Arts Research, Documentation and Diffusion, Teatro Solís / IMM Cultural Center, Montevideo, November 19th, 2008, p. 3. Available at:http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=328 [Consulted:21/10/2015]

El trabajo de documentación del archivo ha sido siempre complementario al de los proyectos de investigación. El archivo se creó y se ha ido ampliando gracias a estos proyectos, por un lado, asociados a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha bajo la dirección del catedrático José Antonio Sánchez Martínez y, por otro, al Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, en este caso dirigidos por el investigador Óscar Cornago Bernal.

En estos años se han sucedido proyectos pensados para construir el archivo y proyectos temáticos más centrados en el estudio de aspectos concretos de las artes escénicas, pero siempre teniendo al archivo como soporte y como referencia para crear y compartir nuevos trabajos. Me detendré a explicar algunos de estos proyectos porque conocerlos es entender gran parte del material que podemos encontrar en él, de cara a comprender mejor su enfoque historiográfico.

The work of archival documentation has always been a complementary element in research projects. Archives are created and then grow as a result of these projects, which are in some cases associated with the School of Fine Arts at the University of Castilla-La Mancha under the direction of Professor José Antonio Sánchez Martínez and, in others, with the Center for Human and Social Sciences at the Spanish National Research Council, directed by researcher Óscar Cornago Bernal.

In recent years, projects have been undertaken with the goal of creating an archive, while other thematic projects have remained more focused on the study of specific aspects in the performing arts, but the archive consistently plays the role of supporting the creation and dissemination of new work, and providing a reference for these pieces. I will pause here to explain some of these projects, because understanding them in greater detail will enable a better grasp of other aspects written about here, in preparation for comprehending their historiographic focus.

1. Los primeros proyectos tuvieron como objeto la recopilación, organización y generación de documentos, así como el análisis y la mejora de la interacción con la plataforma web. Entre ellos se encuentran:

Creación de un archivo audiovisual, sitio en la red y edición multimedia de una historia de las artes escénicas y de acción. España (1980-2000) [UCLM, 2002-2004. Ref. PRIB020046], financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y concedido a la Universidad de Castilla-La Mancha bajo la dirección de José Antonio Sánchez. Con un equipo de investigadores que pertenecían en parte a la misma universidad y en parte al Institut del Teatre y la Universidad de Barcelona se empezó a trabajar para poner en marcha el archivo virtual recopilando, organizando y digitalizando el material audiovisual del que se disponía (fotografía, audio y vídeo) sobre diversas acciones artísticas, obras de teatro y piezas de danza producidos en España entre 1980 y 2000. Además, se realizaron registros propios sobre obras del momento grabando acciones y espectáculos y entrevistando personalmente a los creadores.

1. The earliest projects were focused on the collection, organization and generation of documents, as well as the analysis and improvement of interaction on the Internet. Among these are:

The creation of the audiovisual archive, website and multimedia edition of a history of performing and performance art. Spain (1980-2000) [UCLM, 2002-2004. Ref. PRIB020046], financed by the Autonomous Regional Government of Castilla-La Mancha and granted to the University of Castilla-La Mancha under the direction of José Antonio Sánchez. A team of researchers who belonged in part to the same university and in part to the Institut del Teatre and the University of Barcelona began working to get the virtual archive up and running. Audiovisual materials (photographs, audio and video) were collected, organized and digitalized from various art events, plays and dance pieces produced in Spain from 1980 to 2000. In addition, individual records were kept on current works, by recording performances and shows, and interviewing the creators personally.

Con el proyecto **Digitalizar lo efímero. Creación escénica y documentación en el espacio iberoamericano** [UCLM, 2006-2009. Ref. PAI06-0113], también financiado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha y dirigido por el mismo investigador, el foco de interés se desplazó a América Latina. El objetivo aquí era investigar y documentar la creación escénica contemporánea en el espacio Iberoamericano. A lo largo del proyecto se realizaron varios ciclos, encuentros y talleres con teóricos como Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires), Christine Greiner (Universidad Pontificia, São Paulo), Ileana Diéguez (CONACYT, México), Angélica García Gómez (CITRU, México) y creadores como Tamara Cubas (Uruguay), Tatiana Fuentes (Perú) y Claudia Müller (Brasil)[4].

2. El segundo tipo de proyectos son los proyectos de investigación temáticos que analizan aspectos concretos de la teoría escénica y que han contribuido a la generación de material en diversos formatos sobre nuevas prácticas escénicas. Estos proyectos son importantes porque con ellos se abren nuevas líneas de discusión que en el archivo se concretan, por ejemplo, en **los campos temáticos** comentados más adelante.

---

4. http://digitalizarloefimero.blogspot.com.es [Consulted: 22/10/2015]

With the project **Digitalizing the Ephemeral. Performing arts creation and documentation in the Ibero-American community.** [UCLM, 2006-2009. Ref. PAI06-0113], also financed by the Autonomous Regional Government of Castilla-La Mancha and directed by the same researcher, here the focus of interest shifted to Latin America. The objective was to investigate and document contemporary performing arts creation in the Ibero-American community. Throughout the project, various cycles, meetings and workshops took place with such theorists as Beatriz Trastoy (University of Buenos Aires), Christine Greiner (Pontificia University, São Paulo), Ileana Diéguez (CONACYT, Mexico), Angélica García Gómez (CITRU, Mexico) and artists like Tamara Cubas (Uruguay), Tatiana Fuentes (Peru) and Claudia Müller (Brazil)[4].

2. The second category includes thematic research projects which analyze specific aspects of performing arts theory, and which have contributed to the generation of material in various formats on new performing arts practices. These projects are important because they open new lines of debate, which are then specified in the archive. For examples, see **the subject areas** addressed below.

---

4. http://digitalizarloefimero.blogspot.com.es [Consulted: 22/10/2015]

Como continuación del estudio de la creación escénica en España y en paralelo al análisis de las prácticas escénicas en Iberoamérica se inició un proyecto en 2004 para el estudio comparativo de ambos contextos, español y latinoamericano: **Políticas del cuerpo y de la imagen: un estudio comparado de la creación escénica en América Latina y España (1980-2000)** [UCLM, 2004-2008. Ref. HUM2004-02731], financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y dirigido por José Antonio Sánchez. Para el estudio se utilizó una metodología de trabajo basada en el análisis de obras y contextos de creación específicos y su posterior recopilación en documentos. En esta fase, se optó por un equipo de investigación mixto que incluía a investigadores de universidades españolas y latinoamericanas. El objeto de estudio fueron las dramaturgias del cuerpo y de la imagen a partir de la obra escénica. Esto implicaba atender con especial interés a la obra misma como un proceso de investigación propio, metodología habitual en la forma de trabajo de ARTEA.

En el año 2009 se inicia el proyecto **Archivo Virtual de las Artes Escénicas** [UCLM, 2009-2011. Ref. HAR2008-06014-C02], financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España y bajo la misma dirección. Este proyecto planteaba la necesidad de desarrollar metodologías específicas de investigación-

As a continuation of the study of performing arts creation in Spain, and as a parallel to the analysis of performing arts practices in Ibero-America, a project was begun in 2004 for the comparative study of both contexts – Spain and Latin America: **Politics of Body and Image: a comparative study of performing arts creation in Latin America and Spain (1980-2000)** [UCLM, 2004-2008. Ref. HUM2004-02731], financed by the Ministry of Science and Technology, and directed by José Antonio Sánchez. The work methodology used for the study was based in the analysis of work and specific creation contexts, and their later documentation. In this phase, a mixed research team was chosen, which included researchers from both Spanish and Latin American universities. The focus of the study was the dramaturgy of body and image in theatrical works. This meant paying close attention to the work as a research process in and of itself, a customary methodology and way of working for ARTEA.

In 2009, the **Virtual Archive for the Performing Arts** project began [UCLM, 2009-2011. Ref. HAR2008-06014-C02], financed by the Spanish Ministry of Science and Innovation, and under the same direction. This project examined the need for developing specific research-creation methodologies that would allow for the incorporation of performing arts practices

creación que permitiesen incorporar la práctica escénica a la investigación académica y conectar distintos grupos de investigación de ámbito internacional mediante trabajos en colaboración. Se trataba de documentar y digitalizar piezas escénicas realizadas durante la primera década del siglo XXI. Para ello se analizaron propuestas escénicas desde nuevos discursos teóricos que observasen los procesos de trabajo y el aspecto social del cuerpo desde diversos contextos culturales.

Este proyecto, a su vez, acogió a dos subproyectos que, aunque compartían determinados objetivos comunes, abrían líneas de investigación-creación propias. Ambas líneas temáticas quedaron marcadas en la documentación que registra el Archivo Virtual.

El primer subproyecto, **Autonomía y complejidad. Metodologías para la investigación en danza contemporánea: Brasil, Eslovenia, España, Turquía** [UCLM., Ref. HAR2008-06014-C02-01], dirigido por José Antonio Sánchez y coordinado por Isabel de Naverán (UPV), pretendía diseñar un nuevo mapa crítico de la danza contemporánea partiendo de cuatro casos de estudio: Brasil, España, Eslovenia y Turquía.

in academic research and the linking of different international research groups through collaborative projects. The idea was to document and digitalize performing arts pieces created in the first decade of the 21st century. Analysis was carried out on theatrical projects from new theoretical debates that observe the work processes and social aspect of the body from varying cultural contexts.

This project in turn oversaw two sub-projects which, although they had certain objectives in common, opened their own lines of research and creation. Both thematic lines made their mark in the documentation kept for the Virtual Archive.

The first sub-project, **Autonomy and Complexity. Methodologies for research in contemporary dance: Brazil, Slovenia, Spain, Turkey** [UCLM., Ref. HAR2008-06014-C02-01], directed by José Antonio Sánchez and coordinated by Isabel de Naverán (UPV), aimed to design a new critical map for contemporary dance, based on four case studies in Brazil, Spain, Slovenia and Turkey.

El proyecto planteaba un interrogante de partida: cómo se relacionan las prácticas performativas contemporáneas con su pasado reciente. A partir de aquí se estudió la relación de las prácticas escénicas del presente con las prácticas escénicas del pasado y se analizaron las cuestiones que surgen en esa confluencia. Para ello se llevaron a cabo dos estrategias metodológicas: en primer lugar, considerar la práctica artística como un método propio de investigación, lo que implicaba atender especialmente a los procesos creativos; y, en segundo lugar, utilizar la reconstrucción de piezas como estrategia para analizar la memoria colectiva, lo que permitía analizar distintos enfoques sociales y artísticos desde la acción/experiencia y no solo desde la teoría. A lo largo del proyecto se documentaron y se incorporaron los artistas Janez Janša, Idoia Zabaleta, Saša Asentić, Oskar Gómez Mata, Rabih Mroué, Oleg Soulimenko y Andrei Andrianov.

El segundo subproyecto, **Imaginarios sociales en las culturas de la globalización: lo público y lo privado. Documentación y análisis de la creación escénica en América Latina y España** (2000-2010) [CSIC, 2009-2011. Ref. HAR2008-06014-C02-02] estuvo dirigido por el investigador Óscar Cornago y con sede en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). El proyecto profundizaba en la crítica sobre la creación escénica en el ámbito latinoamericano y continuaba con

The project began by raising this question: How do contemporary performance practices relate to those in the recent past? From there, the relationship was studied between present performing arts practices and past performing arts practices, and resulting questions were analyzed. To this end, two methodological strategies were carried out: first, considering the artistic practice as a research method, which implies that special attention be paid to creative processes; and second, using the reconstruction of pieces as a strategy for analyzing the collective memory, allowing for the analysis of different social and artistic approaches to the event/experience and not only from a theoretical standpoint. Throughout the project, artists Janez Janša, Idoia Zabaleta, Saša Asentić, Oskar Gómez Mata, Rabih Mroué, Oleg Soulimenko and Andrei Andrianov were documented and included.

The second sub-project, **Social Imaginings in Globalization Cultures: Public and Private. Documentation and analysis of performance creation in Latin America and Spain (2000-2010)** [CSIC, 2009-2011. Ref. HAR2008-06014-C02-02] was directed by researcher Óscar Cornago and was based at the Center for Human and Social Sciences at the Spanish National Research Council (CSIC). The project took a close look at criticism surrounding performance creation in Latin America, and furthered

el trabajo de digitalización de material y documentación de trabajos realizados en la primera década del siglo XXI. Los equipos de trabajo en esta fase se equilibraron entre España y América Latina, estableciendo coordinadores en Argentina, Brasil y México. Interesaba analizar los procesos y métodos de creación en el ámbito escénico en relación con los contextos socioculturales, poniendo especial atención en los efectos de la globalización sobre lo local y las relaciones entre lo público y lo privado.

Desde el punto de vista metodológico se continuó con la línea de ARTEA en lo que se refiere a la práctica como método de investigación propio y al carácter interdisciplinar de las propuestas. En esta fase se documentaron y se incorporaron al archivo nuevos artistas, como Sergi Fäustino, Denise Stutz y Lengua Blanca, y se completaron con nuevo material de artistas ya presentes en el archivo, como Cuqui Jerez, Angélica Liddell o Fernando Renjifo, entre otros.

Dos años después, los estudios realizados en este proyecto tuvieron continuación en **Imaginarios sociales II: la idea de acción en la sociedad posindustrial. Documentación, análisis y teoría de la creación escénica contemporánea** [CSIC, 2012-2014 Ref. HAR2011-28767], financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido de nuevo por Óscar Cornago desde el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

the work of digitalizing material and documenting work carried out in the 21st century. The research teams in this phase were divided between Spain and Latin America, with coordinators in Argentina, Brazil and Mexico. They were interested in analyzing creative processes and methods in the performance world as related to socio-cultural contexts, paying special attention to the effects of globalization on a local level, and the relationship between public and private spheres.

From a methodological point of view, research lines begun by ARTEA were further pursued in the sense of practice as a research method and of the interdisciplinary nature of the projects. In this phase, new artists were documented and included in the archive, including Sergi Fäustino, Denise Stutz and Lengua Blanca; and new material was added from artists already present in the archive like Cuqui Jerez, Angélica Liddell and Fernando Renjifo, among others.

Two years later, the studies carried out in this project were continued in **Social Imaginings II: the Idea of Action in Post-Industrial Society. Documentation, analysis and theory of contemporary performance creation** [CSIC, 2012-2014 Ref. HAR2011-28767], financed by the Ministry of Economy and Finance, and directed once again by Óscar Cornago at the CSIC's Center for Human and Social Sciences.

Desde el plano teórico se analizaba la idea de acción en el ámbito artístico-escénico desde un enfoque estético y sociológico, más que desde la frecuente oposición a la idea de representación. Se proponía considerar "la acción como una forma práctica de estar y presentarse frente a un colectivo social"[5]. Para ello se analizó el potencial de la acción para construir discursos y narrativas sociales, explorando conceptos como el juego, la comunidad y el archivo desde una perspectiva relacional. En esta línea, se incorporó al archivo el trabajo de artistas como Paz Rojo, Ernesto Collado, Rosa Casado, Ana Borralho y João Galante, Colectivo AM o Hannah Hurtzig, entre otros.

En el marco de este proyecto se organizaron dos encuentros teórico-prácticos: "¿A qué estamos jugando?" (Valencia, 2012) sobre comunidad, juego y trabajo[6] y "Archivos de afectos" (Madrid, 2014), acerca del cuerpo como archivo vivo, otros modos de archivo y otros modos de afectar(se)[7]. En este último caso, el propio concepto de archivo sirvió de excusa para desarrollar una práctica crítica que cuestionaba los modos de relacionarse con el archivo y exploraba otras vías para que el documento no muera en el olvido y pueda cobrar vida en el presente.

5. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=conte&id=118 [Consulta: 01/12/2015]
6. http://www.tea-tron.com/lacomunidadimposible/blog/ [Consulta: 01/12/2015]
7. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=conte&id=140 [Consulta: 01/12/2015]

On a theoretical level, the idea of action was analyzed in the artistic-performance world, from an aesthetic and sociological standpoint rather than from the usual opposition to the idea of representation. It was suggested that action be considered "as a practical way of being and presenting oneself before the social collective."[5] To this end, an analysis was conducted of the potential for action to build social narratives and discourse exploring concepts such as play, community and archives from a relational perspective. In this line of research, work was added to the archive by artists such as Paz Rojo, Ernesto Collado, Rosa Casado, Ana Borralho and João Galante, Colectivo AM and Hannah Hurtzig, among others.

Within the framework of this project, two theoretical-practical meetings were held: "What are we playing at?" (Valencia, 2012), which focused on community, play and work[6] and "Archives and attachment" (Madrid, 2014), which looked at the body as a living archive, other types of archives and other ways of impacting (oneself)[7]. In this last case, the concept of the archive itself served as an excuse for the development of a practical critique that questioned the ways of relating to an archive. It also explored other ways to keep documents from falling into obscurity, and helping to revive them in the present.

4. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=conte&id=118 [Consulted: 01/12/2015]
5. http://www.tea-tron.com/lacomunidadimposible/blog/ [Consulted: 01/12/2015]
6. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=conte&id=140 [Consulted: 01/12/2015]

Con el último proyecto, **Teatralidades Disidentes** [UCLM, 2013-2015. Ref. HAR2012-34075], financiado por la Secretaría de Estado de Investigación y dirigido por José Antonio Sánchez con la colaboración del Museo Centro de Arte Reina Sofía, se han investigado formas de teatralidad social, industrial y artística analizando los cambios en diversos ámbitos de representación estables de la sociedad como la ciudad, la escuela y la familia. De esta forma, los campos temáticos que se están estudiando y que se reflejarán en el archivo se han planteado así: la ciudad como espacio de espectacularidad e invisibilidad; la escuela como espacio de negociación de identidades y roles; y la familia como espacio de teatralidad y modelado.

Desde el año 2010 el archivo virtual forma parte de la **European Collected Library of Artistic Performance (ECLAP)**[8], un proyecto coordinado por la Universidad de Florencia y financiado por la Comisión Europea en el que participan más de veinte instituciones europeas de distintos países y que se inició con el objetivo común de crear una Biblioteca Europea de Artes Escénicas online. La Universidad de Castilla-La Mancha, a través del Archivo Virtual de Artes Escénicas aportó

8. http://www.eclap.eu

With the final project, **Dissident Theatricalities** [UCLM, 2013-2015. Ref. HAR2012-34075], financed by the State Secretariat for Research and directed by José Antonio Sánchez with the collaboration of the Reina Sofía Museum Center, research has focused on various forms of social, industrial and artistic theatricality, analyzing changes in diverse representational spheres proven to be stable, like cities, schools and families. The thematic fields which are being studied, and which will be reflected in the archive have been described in this way: the city as a space for showmanship and invisibility; the school as a space for the negotiation of identities and roles; and the family as a space for theatricality and shaping.

Since 2010, the virtual archive has made up part of the **European Collected Library of Artistic Performance (ECLAP)**[8] , a project coordinated by the University of Florence and financed by the European Commission. More than 20 European institutions from various countries actively participate in the project, which was begun with the common goal of creating an online Virtual Performing Arts Archive. Through the Virtual Performing Arts Archive, the University of Castilla-

8. http://www.eclap.eu

al proyecto 1300 archivos, incluyendo material teórico y audiovisual que posteriormente se publicó también en *Europeana (European Digital Library)*[9]. En esta fase se realizó una importante tarea de digitalización de material impreso que permitió poner a disposición de la comunidad investigadora una serie de materiales hasta ese momento solo disponibles en formato impreso y con una difusión local. Se incluyeron, entre otros, libros del coreógrafo cubano Ramiro Guerra, catálogos de festivales como Desviaciones y Situaciones, y colecciones teóricas como *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea* y *Cuadernos de Teatro de la Universidad de Málaga.*

9. http://www.europeana.eu

La Mancha provided the project with 1300 archives, including theoretical and audiovisual materials, which were later published in Europeana *(European Digital Library)*[9]. In this phase, the significant task was carried out of digitalizing printed materials, thus making available to the research community a series of materials that until that moment had only been available on a local level in their printed form. Among other items, these included books by Cuban choreographer Ramiro Guerra, catalogs from festivals like Deviations and Situations, and theoretical collections including *Contemporary Dramaturgy Notebooks* and *Theatre Notebooks from the University of Malaga.*

9. http://www.europeana.eu

ITINERARIO POR EL ARCHIVO:

Como ya he indicado, no se trata de un archivo absoluto, sino de un archivo crítico que reúne material referido a determinados temas, artistas y contextos. En términos cuantitativos, actualmente el archivo cuenta con cerca de 300 artistas, 2000 obras, 400 textos, 700 fotos, 300 vídeos y más de 100 contextos entre publicaciones, festivales y otras propuestas. Para acceder a estos documentos es posible utilizar dos modos de consulta: el primero se basa en un criterio de ordenación alfabética acorde con la historiografía clásica. En ella encontramos el material organizado en categorías (artistas, obras, textos, contextos, críticas, fotografías, vídeos, etc.). El segundo modo es una consulta temática a partir de conceptos (palabras clave) y temas (campos temáticos). Este tipo de consulta permite realizar distintos itinerarios no preestablecidos y localizar el material en función del tema o concepto que nos interese en lugar de la categoría.

Los *campos temáticos* organizan en gran parte los documentos generados en los proyectos de investigación. A su vez pueden incluir otros subcampos para desarrollar cuestiones más específicas. Actualmente las líneas temáticas que están abiertas son:

A TOUR OF THE ARCHIVE:

As indicated above, this is not an absolute archive, but rather a critical archive that brings together material that references certain themes, artists and contexts. In quantitative terms, the archive currently includes nearly 300 artists, 2000 artworks, 400 texts, 700 photos, 300 videos and more than 100 contexts such as publications, festivals and other projects. There are two ways to gain access to these documents for their consultation. The first is based on an approach to alphabetical order in keeping with classic historiography. In this system, we find materials organized into categories (artists, works, texts, contexts, critics, photographs, videos, etc). The second method is a thematic consultation on concepts (key words) and subjects (thematic fields). This sort of consultation makes it possible to take different tours that are not pre-established, and to locate material according to the subject or concept we are interested in, rather than being limited by category.

In large part, the **thematic fields** organize documents generated by research projects. They can include other sub-fields for the development of more specific questions. Currently, the thematic lines that are actively open are:

Teatralidad y re-presentaciones: trata los estudios sobre teatralidad social y estética, teatralidad y poder y representaciones cotidianas. Integra dos subcampos temáticos: Teatralidad, ritual y juego y Teatros de lo real y prácticas socioestéticas.

Metodologías de investigación en artes: incluye laboratorios, proyectos, reflexiones y propuestas para el desarrollo de investigaciones artísticas basadas en la práctica.

Cuerpo-tiempo: dispositivos y lenguajes: estudios sobre la interrelación de cuerpo e imagen en movimiento. Incluye dos subcampos temáticos: Cine y coreografía. Dispositivos cinematográficos en escena y Videofronteras.

Comunidad: investiga el concepto de comunidad como "fenómeno escénico", como resultado de crear y hacer juntos en un mismo espacio. Incluye un subcampo temático: Público-Privado-Íntimo: Estrategias Escénicas.

Artes de acción: incluye propuestas de acciones y performances que reflexionan sobre la presencia y el tiempo, el cuerpo y lo autorreferencial, la acción y la representación, la institución y la autogestión.

Dramaturgias del cuerpo: estudia el cuerpo como sujeto discursivo.

Theatricality and re-presentations: looks at studies on social and aesthetic theatricality, theatricality and power, and day-to-day performances. Includes two thematic sub-fields: Theatricality, ritual and play; and Theatre of the real and socio-aesthetic practices.

Methodologies of research in the arts: includes laboratories, projects, observations and proposals for the development of artistic research based in practice.

Body-time: devices and languages: studies the relationship of body and image in movement. Includes two thematic sub-fields: Cinema and choreography. Cinematic devices onstage and Videofrontiers.

Community: investigates the concept of community as a "theatrical phenomenon," the result of creating and acting together in a common space. Includes one thematic sub-field: Public-Private-Intimate: Theatrical Strategies.

Action arts: includes action and performance projects that reflect on presence and time, the body and the self-referential, action and representation, and the institution and self-management.

Dramaturgies of the body: studies the body as a discursive subject.

Pensar la escena: aborda las relaciones entre cuerpo y pensamiento, palabra y acción.

Recorridos historiográficos: estudia la historia de las artes escénicas analizando las transformaciones de los modos de creación, producción y distribución. Incluye dos subcampos temáticos: La nueva danza en España: 1990-2002 y La renovación escénica en España: Años 60 y 70. Como editora y usuaria habitual del archivo, siempre me pregunto cuál es la mejor manera de consultar su material y de qué manera se puede sacar el máximo partido a los documentos que registra. La peculiaridad de acceder a los documentos utilizando tags o palabras clave es que genera un efecto sorpresa cuando el motor de búsqueda devuelve los resultados relacionados con uno u otro concepto. Este sistema puede sugerir determinados vínculos entre ciertos materiales que en un principio uno no hubiera imaginado.

Consider the scene: deals with the relationship between the body and thought, word and action.

Historiographic tours: looks at the history of the performing arts, analyzing the transformations of various modes of creation, production and distribution. Includes two thematic sub-fields: New Dance in Spain: 1990-2002 and Theatrical Renewal in Spain: the 60s and 70s. As editor and regular user of the archive, I often wonder which i s the best way to consult the material, and how we can make the best use of the documents within. It is odd to access the documents using tags or key words, because it creates a surprising effect when the search motor shows results related to one concept or another. The system can suggest certain links between different materials that one might never have seen as being connected.

CAMPOS TEMÁTICOS

» Prácticas contextuales

» Texts available in English

» Teatralidad y re-presentaciones

» Metodologías de investigación en artes

» Cuerpo-tiempo: dispositivos y lenguajes

» Artes de acción

» Dramaturgias del cuerpo

» Pensar la escena

» Recorridos historiográficos

ver +



3334

TAGS

Arte-vida Antúnez Silvana García Pár
Historia Postmodernidad Part
Postmoderna Experimentación Tea
Rameau Políticas Muertos Live Natur
Inacción Co

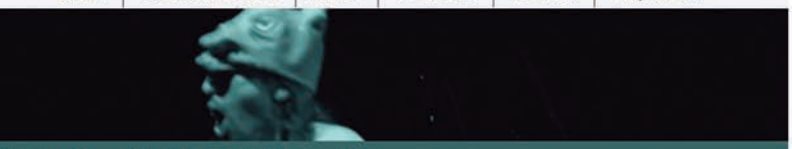
ver

PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN
ARCHIVO ARTEA EN MATADERO
ARTEA EDITORIAL
ECLAP
PATROCINADORES

Aviso Legal: © de los textos y las imáge

cas.uclm.es

Inicio | Quiénes Somos | Artea | Contacto | Enlaces | Mapa Web



Propuestas Reseñas Noticias Tags

Buscador Ir



3536

nico Memory Situacionismo Archivo,
ticipation Humano Danza
atral Corporal Theatre Performace
aleza Cinematografía Utopía Francia
olaborative

ver +

NOTICIAS

»(08/06/2016)
Taller de Teatro-Documental con Cecilia Pérez-Pradal

»(02/06/2016)
Picnic Sessions CA2M - 2016

ver +

NUEVOS MATERIALES

» Pendiente teatro
» OPOVOEMPÉ
» Teatro Público
» Rotozaza
» Ant Hampton (01/06/2016)

Artistas | Obras | Propuestas | Críticas
Textos | Reseñas | Contextos | Fotos

ver +

nes: sus autores Diseño CIDI; Desarrollo web GyaStudio

Me he propuesto desarrollar la segunda parte de este texto a partir de una visita al archivo dejándome llevar por algunas ideas y conceptos. Sin concretar previamente qué artistas, obras u otro material dejaré reflejado aquí, iniciaré un itinerario imprevisto guiado por algunos términos habituales en las artes efímeras. Así, este texto servirá de excusa para conocer algunos ejemplos de las artes escénicas contemporáneas documentadas en el archivo. El contenido referido a cada entrada está elaborado específicamente para este texto aunque siempre tomando como referente el material que encontramos en él.

Partiendo de un concepto (que en el archivo funciona como *tag* o palabra clave) se llegará a un material y ese material contendrá otro concepto que nos remitirá a un nuevo material y así sucesivamente, el material quedará relacionado como si se tratase de un juego de palabras encadenadas. El itinerario está marcado con flechas de dos colores para simular la experiencia práctica de consulta al archivo: las negras señalan un cambio de concepto y las blancas indican que el contenido sigue relacionado con el concepto anterior. En algunos puntos señalaré materiales relacionados con determinados temas sin detenerme en su explicación. En el lector queda la elección de continuar el recorrido.

I have endeavored to use a visit to the archive as a way of developing the second part of this text, letting myself get swept away by certain ideas and concepts. Without specifying beforehand which artists, works or other material I will reflect on here, I will begin my unplanned tour guided by some common terms from the ephemeral arts. As such, this text will serve as an excuse for getting to know some examples of the contemporary performing arts documented in the archive. The content referred to in each entry is specific to this text, while the material found within is taken as a reference.

Starting with a concept (which in the archive functions as a tag or key word), we are led to materials, which contain other concepts that lead us to new materials and so on. The materials are linked together in much the same way as a word-chain game. The tour is marked with arrows in two colors in order to simulate the practical experience of consulting the archive: black arrows signal a change in concept, while white arrows indicate that the content is related to the previous concept. In certain sections, I will indicate materials that are linked to determined subjects without stopping to explain them. The choice will remain as to whether you wish to continue the tour.





El fervor de la perseverancia (2006) de **Carles Santos** (España, 1940) es una obra operística de pequeño formato diseñada con una escenografía sencilla compuesta por un piano, una actriz y dos cantantes. Durante el espectáculo se proyecta una película de dibujos animados calificada por Santos de "superpornográfica" en homenaje a Chopin y George Sand[10]. Carles Santos es músico y compositor para piano comprometido con la vanguardia artística durante toda su trayectoria. En su universo creativo combina la música, el teatro, la acción, el sonido y las imágenes visuales realizando obras en general inclasificables. Su actitud frente a la tradición artística ha sido siempre crítica, irreverente y de gran coherencia y lucidez. A partir de los años sesenta el arte conceptual catalán influye en sus obras, especialmente a raíz de sus colaboraciones con Joan Brossa, Pere Portabella y el Grup de Treball y de su interés por las acciones de John Cage y del movimiento Fluxus.

10. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1287 [Consulta: 5/12/2015]



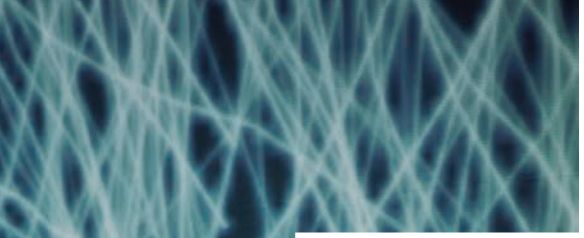
Obras / Works:
***Solo Me* / *Just Me*,** BADco ▶
***No lugares* / *No Places*,** Kònic Thtr
***Un cuento alemán* / *A German Tale*,** A. Tantanian
***Género femenino* / *Female Gender*,** M. Petrozzi

A ***Passion for Perseverance*** (2006) by **Carles Santos** (Spain, 1940) is a small-scale operatic piece, with a simple stage design consisting of just a piano, an actress and two singers. During the show, a cartoon is projected, described by Santos as "super-pornographic," as a tribute to Chopin and George Sand[10]. Carles Santos is a musician and composer for the piano who has been committed to the artistic avant-garde movement throughout his career. In his creative universe, he combines music, theatre, action, sound and visual images, making art that is generally impossible to classify. His attitude toward artistic tradition has always been critical, irreverent, incredibly coherent and lucid. Starting in the 1960s, his work began to be influenced by Catalonian conceptual art, especially as a result of his collaboration with Joan Brossa, Pere Portabella and the Grup de Treball, as well as his interest in the performances of John Cage and the Fluxus movement.

10. http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1287 [Consulted: 5/12/2015]

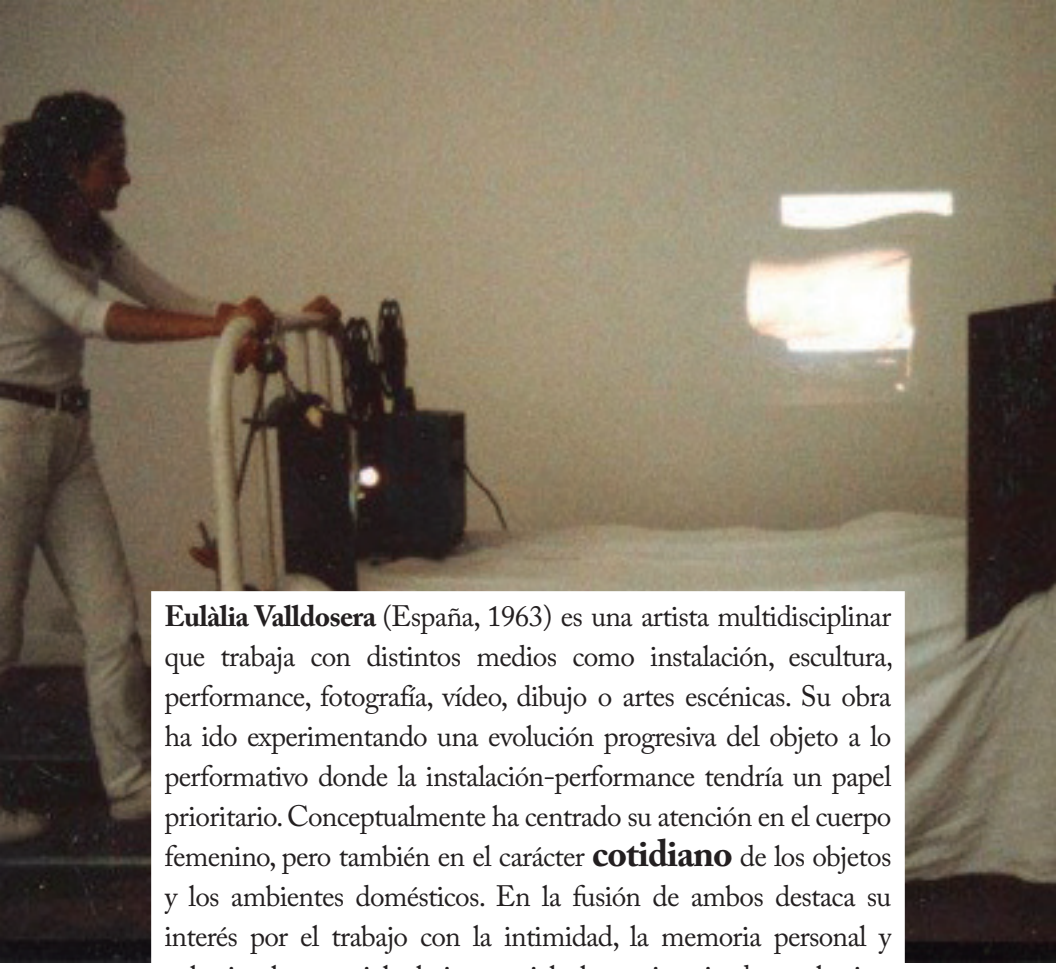


Stocos (2011), de **Muriel Romero** y **Pablo Palacio** es la tercera parte de "Una trilogía del gesto" centrada en el análisis y el desarrollo de la interacción entre el gesto sonoro y el gesto coreográfico. La pieza se compone de una **instalación** de altavoces que rodean el espacio del público y del escenario emitiendo sonidos que acompasan el movimiento de los bailarines. El título alude al término"estocástico" (proceso por el cual cada paso o cambio de un estado a otro está definido por una función de probabilidad). La composición musical está generada por funciones matemáticas de probabilidad que sintetizan directamente los sonidos que componen la pieza. La danza combina movimientos naturales con movimientos virtuales en un intento de compaginar simultáneamente los procesos corporales de los bailarines con los dispositivos digitales de simulación.

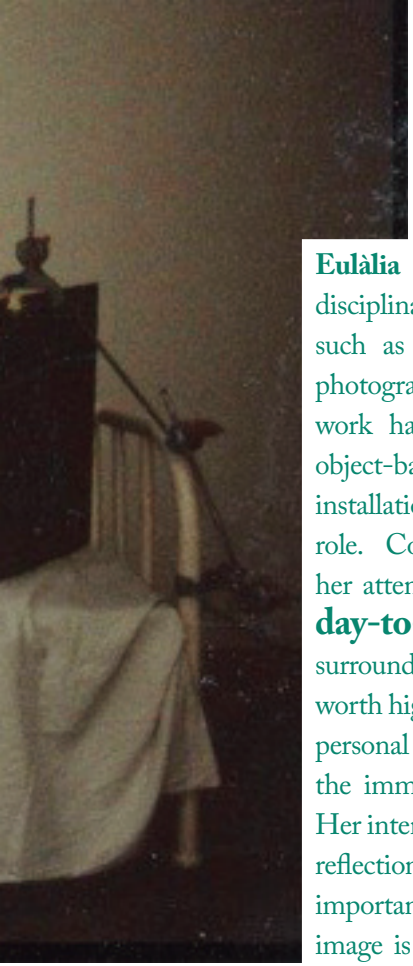


Stocos (2011), by **Muriel Romero** and **Pablo Palacio** is the third part of "A Trilogy of Gesture" centered on the analysis and development of the interaction between sounds and choreographed moves. The piece is composed of an **installation** of speakers that surround the audience and the stage, emitting sounds that provide a rhythm for the dancers' movements. The title alludes to the term "stochastic" (the process by which each step or change of state is defined by a function of probability). The musical composition is generated by mathematical functions of probability that directly synthesize the sounds that make up the piece. The dance combines natural movements with virtual movements in an attempt to simultaneously combine the bodily processes of the dancers with the digital mechanisms of simulation.





Eulàlia Valldosera (España, 1963) es una artista multidisciplinar que trabaja con distintos medios como instalación, escultura, performance, fotografía, vídeo, dibujo o artes escénicas. Su obra ha ido experimentando una evolución progresiva del objeto a lo performativo donde la instalación-performance tendría un papel prioritario. Conceptualmente ha centrado su atención en el cuerpo femenino, pero también en el carácter **cotidiano** de los objetos y los ambientes domésticos. En la fusión de ambos destaca su interés por el trabajo con la intimidad, la memoria personal y colectiva, lo material y lo inmaterial, el espacio privado y colectivo. Su intención es hacer un trabajo donde la acción y la reflexión en torno a la luz y el movimiento primen sobre el objeto, de modo que exista una imagen final siendo resultado de un proceso visible para el espectador. De esta forma, en gran parte de sus proyectos el espectador es invitado a incorporar sus propias experiencias convirtiéndose en un espectador-testigo cuyo papel es reconstruir una acción que la artista ha realizado previamente en ese espacio. En su interés por experimentar el proceso de creación, la artista comenzó en los años noventa a introducir la **cámara** como elemento habitual en la construcción dispositivos performativos que reflexionan sobre el cuerpo y la imagen proyectada.



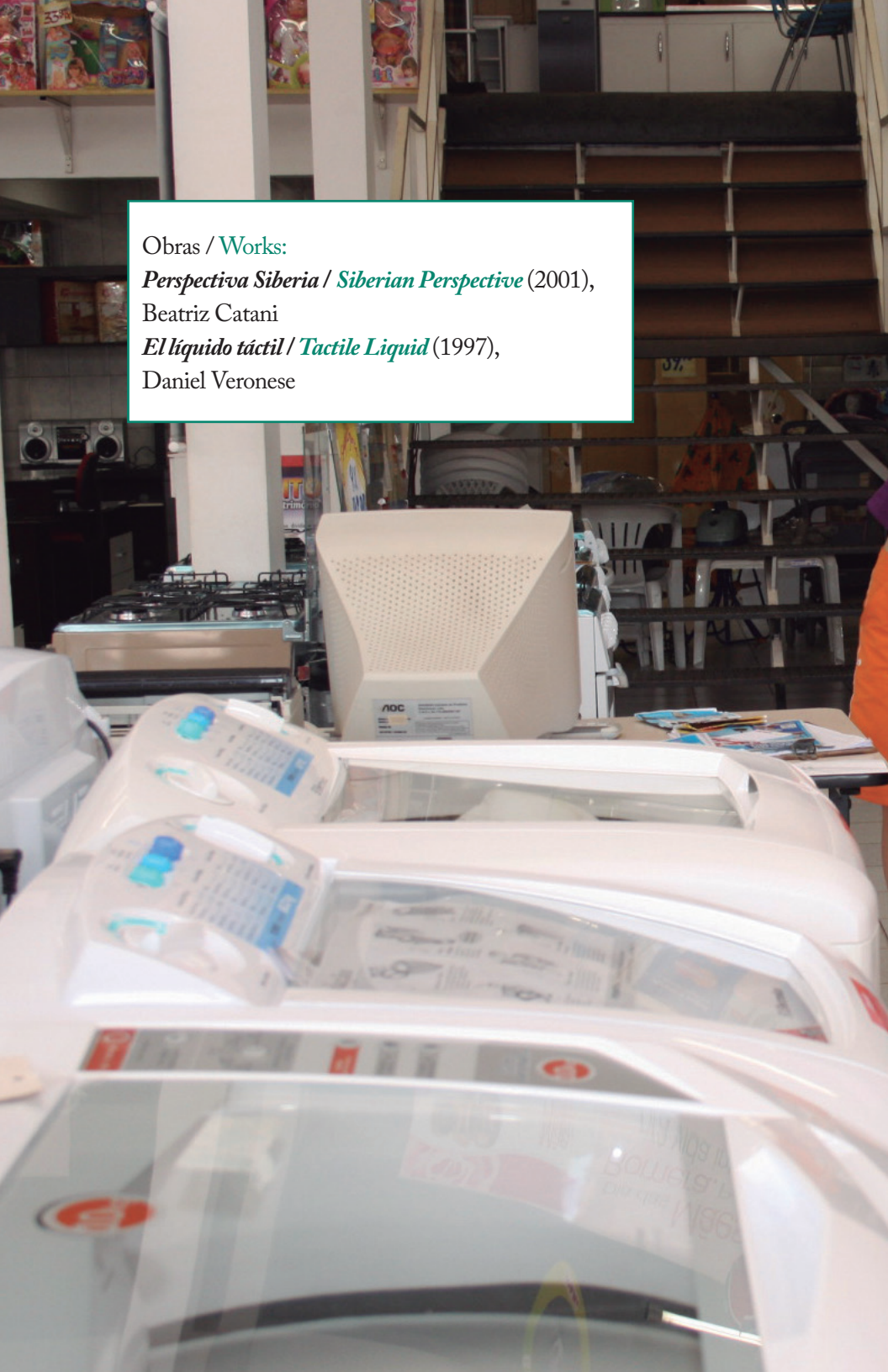
Eulàlia Valldosera (Spain, 1963) is a multi-disciplinary artist who works with different media such as installations, sculpture, performance art, photography, video, drawings and theatre. Her work has been progressively evolving from the object-based to the performance-based in which installations and performance art play a leading role. Conceptually speaking, she has focused her attention on the female body, but also on the **day-to-day** character of objects and domestic surroundings. In fusing these two elements, it is worth highlighting the work she does with intimacy, personal and collective memory, the material and the immaterial, and private and collective spaces. Her intention is to create work where the action and reflection around light and movement are of utmost importance for each object, in such a way that a final image is created by a process that can be seen by the spectator. In many of her projects, the spectator is invited to incorporate his own experiences, thus becoming a spectator-witness whose role is to rebuild an action that the artist has carried out previously in the space. Interested in experiencing the process of creation, in the 1990s, the artist began to introduce the **camera** as a common element for constructive performative devices that reflect on the body and the projected image.

La obra ***Danza Contemporánea*** a domicilio (2007) de la artista brasileña **Claudia Müller** investigaba la descontextualización de la danza mediante la "entrega" de experiencias coreográficas en lugares domésticos y espacios cotidianos inesperados. Basándose en las Zonas Autónomas Temporales del Hakim Bay, la obra se planteó como performance itinerante y experimento nómada que se rehacía en locales y comercios sin intención de etiquetarse o autodefinirse. Más que centrarse en los movimientos corporales, interesaba la acción en tanto que encuentro abierto e improvisado con el espectador en un espacio ajeno al escénico y en un lugar destinado a otro fin. Así ocurría, por ejemplo, en la entrega en una tienda de electro**doméstico**s, en la que la artista presentaba de improviso su acción coreográfica frente a la mirada atenta y desconcertada de la dependienta-espectadora.

Videofronteras es un espacio de experimentación para la creación artística que explora los límites entre disciplinas partiendo de propuestas que transitan entre el vídeo y lo performativo. Dirigido por Isis Saz, el encuentro se realizó en 2007 y 2008 en el marco del proyecto Digitalizar lo Efímero. Varias de las propuestas allí presentadas y su documentación están registradas en el Archivo Virtual.

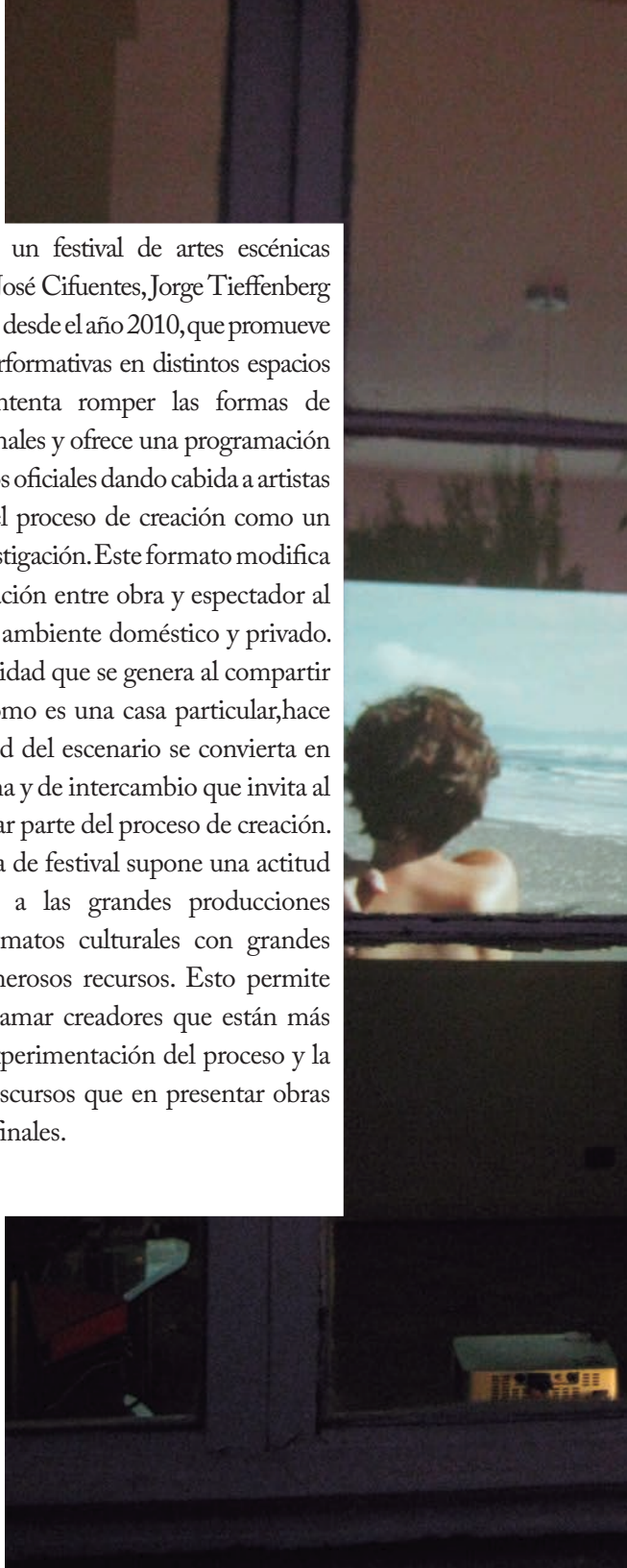
Videofrontiers is an experimental space for artistic creation that explores the limits between disciplines starting with projects that move between video and performance. Directed by Isis Saz, the piece was developed in 2007 and 2008 within the framework of the project Digitalizing the Ephemeral. Several of the projects presented there, and the accompanying documents, are registered in the Virtual Archive.

The piece ***Contemporary Dance Delivery Service*** (2007) from Brazilian artist **Claudia Müller** investigated the de-contextualization of dance through the "delivery" of choreographic experiences in domestic spaces and unexpected everyday spots. Based on the Temporary Autonomous Zones of Hakim Bey, the work was developed as a travelling performance piece and nomadic experiment, which was repeated in shops and businesses without the intention of labeling or defining itself. More than centering itself in bodily movements, it was interested in action as an open and improvisational encounter with the spectator in a space far from the stage, and in a spot meant for some other purpose. Such was the case, for example, when performed in a shop selling **domestic** appliances, where the artist presented an off-the-cuff choreographic action before the attentive but disconcerted gaze of the shopkeeper-spectator.

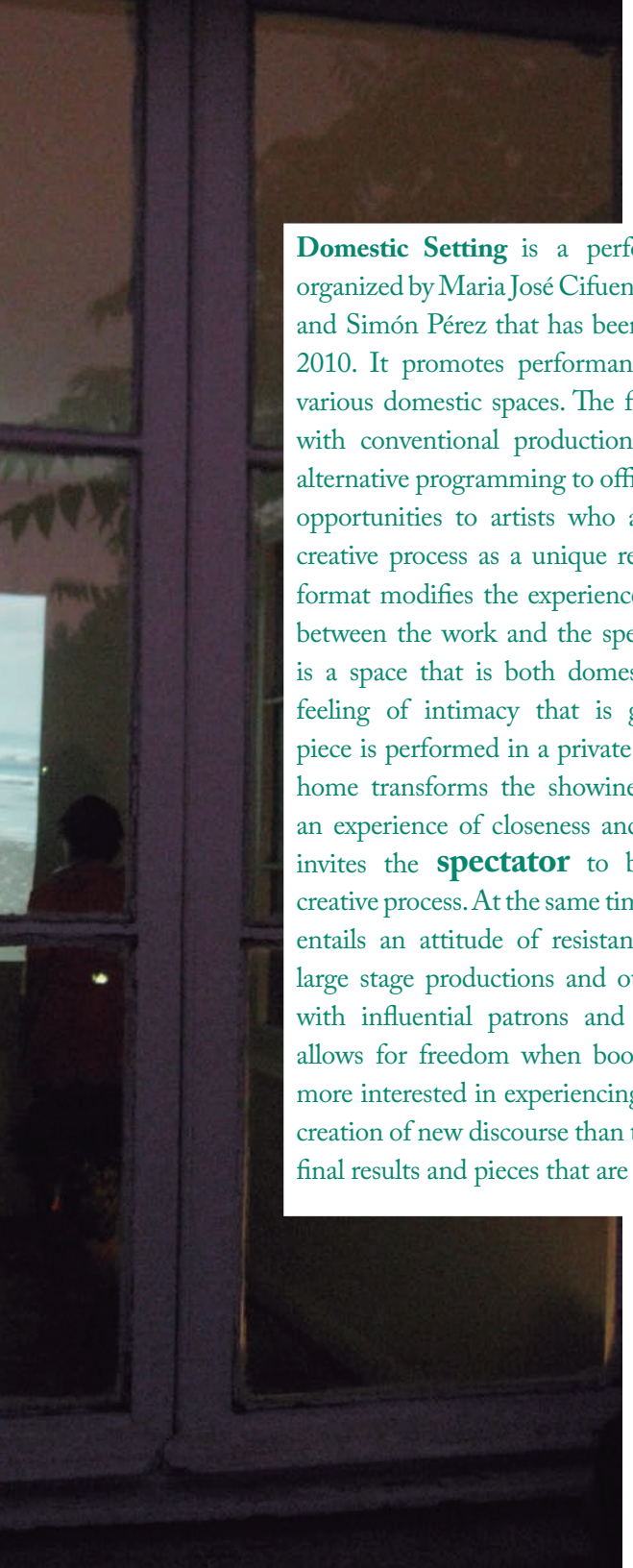


Obras / Works:
Perspectiva Siberia* / *Siberian Perspective (2001),
Beatriz Catani
El líquido táctil* / *Tactile Liquid (1997),
Daniel Veronese


MasterCard
MasterCard Maestro
REDE SHOP
Claro
TIM



Escena doméstica es un festival de artes escénicas organizado por Maria José Cifuentes, Jorge Tieffenberg y Simón Pérez en Chile desde el año 2010, que promueve encuentros de artes performativas en distintos espacios caseros. El festival intenta romper las formas de producción convencionales y ofrece una programación alternativa a los espacios oficiales dando cabida a artistas que se interesan por el proceso de creación como un método propio de investigación. Este formato modifica la experiencia y la relación entre obra y espectador al situar la escena en un ambiente doméstico y privado. La sensación de intimidad que se genera al compartir un espacio privado como es una casa particular, hace que la espectacularidad del escenario se convierta en una experiencia cercana y de intercambio que invita al **espectador** a formar parte del proceso de creación. A la vez, esta tipología de festival supone una actitud de resistencia frente a las grandes producciones escénicas y otros formatos culturales con grandes patrocinadores y numerosos recursos. Esto permite la libertad para programar creadores que están más preocupados por la experimentación del proceso y la creación de nuevos discursos que en presentar obras cerradas o resultados finales.



Domestic Setting is a performing arts festival organized by Maria José Cifuentes, Jorge Tieffenberg and Simón Pérez that has been held in Chile since 2010. It promotes performance art gatherings in various domestic spaces. The festival aims to break with conventional production methods and offer alternative programming to official spaces, providing opportunities to artists who are interested in the creative process as a unique research method. This format modifies the experience of and relationship between the work and the spectator, as the setting is a space that is both domestic and private. The feeling of intimacy that is generated when the piece is performed in a private space like someone's home transforms the showiness of the stage into an experience of closeness and interchange, which invites the **spectator** to become part of the creative process. At the same time, this type of festival entails an attitude of resistance when faced with large stage productions and other cultural formats with influential patrons and vast resources. This allows for freedom when booking artists who are more interested in experiencing the process and the creation of new discourse than they are in presenting final results and pieces that are set in stone.



En ***Self Unfinished*** (1998), **Xavier Leroy** (Francia, 1963) plantea una danza-performance basada en la reimaginación del cuerpo. Con una puesta en escena pulcra y sencilla, el bailarín se desplaza por el espacio con movimientos inquietantes escondido bajo un traje que altera la forma humana. La **coreografía** es en realidad la representación imaginaria del cuerpo donde este se ofrece al espectador como un ente amorfo, híbrido y mutante. El espectador experimenta un viaje hacia la metamorfosis donde el cuerpo se convierte en infinito, en algo inacabado, sin principio ni fin.

In ***Self Unfinished*** (1998), **Xavier Leroy** (France, 1963) presents a dance-performance piece based in the re-imagination of the body. With sleek and simple staging, the dancer moves about the space with unsettling movements hidden under a garment that alters the human form. The **choreography** is actually the imaginary representation of the body, in which viewers are shown an entity that is amorphous, hybrid and mutated. The spectator experiences a journey toward a metamorphosis where the body becomes infinite, something unfinished, with no beginning and no end.



Olga Mesa (España, 1962) Olga Mesa es una de las coreógrafas que introdujo la nueva danza en España. Formó parte de la compañía de danza Bocanada junto a La Ribot y Blanca Calvo, pero ya a principios de los años noventa comenzó a producir sus primeras obras en solitario. Su obra ha destacado desde los inicios por el uso de elementos procedentes de las artes visuales. En sus piezas se ha preocupado por lo interdisciplinar y ha incorporado así aspectos audiovisuales y recursos que recuerdan a la escultura y la instalación como, por ejemplo, en la recreación del paisaje desértico de Lugares intermedios (1992). Su preocupación por el cuerpo como lugar de conflicto quedó representada en *estO NO eS Mi CuerpO* (1995), primera parte de la trilogía Res, non verba (Las cosas, no las palabras) formada por desÓrdenes para un cuarteto (1998) y 1999 L-imitaciones, mon amour (1999).



Olga Mesa (Spain, 1962) Olga Mesa is one of the choreographers who introduced contemporary dance to Spain. She was a member of the Bocanada dance company together with La Ribot and Blanca Calvo, but by the early 1990s she had begun to produce her first solo pieces. Her work has been notable from the start for its use of visual arts elements. Each piece has been interdisciplinary in nature, and has incorporated audiovisual aspects and resources that remind us of sculpture and installation art. One example can be found in the re-creation of the desert landscape in Middle Ground (1992). Her focus on the body as a place of conflict was represented in *thiS iS NOT My BodY* (1995), the first piece in the trilogy Res, non Verba (Things, not Words), together with disOrder for quartet (1998) and L-imitations, Mon Amour (1999).

This piece was made up of three parts: Mundus Sensibilis, Danae's Dream and Umbra Mundus. The movements were abrupt and unbalanced, the postures forced, the twisting violent[11]. In an effort to define the piece, Olga Mesa has said: "My body is living out the common story of all bodies. I observe the obedience of its instincts, its small mistakes, its doubts, accidents, involuntary expressions, its cravings and whims. In this piece, I wanted to dance the disorder of these imperfections. I am not aware of what my **body** thinks or what my thoughts are feeling"[12].

Esta pieza constaba de tres partes: Mundus sensibilis, El sueño de Danae y Umbra mundus. En ella los movimientos eran bruscos y desequilibrados, las posturas forzadas, las torsiones violentas[11]. Para intentar definir la obra Olga Mesa apuntaba: "Mi cuerpo vive una historia común a todos los cuerpos. Observo la obediencia de sus instintos, sus pequeños errores, sus dudas, accidentes, manifestaciones involuntarias, sus apetencias y caprichos. He querido bailar en esta pieza el desorden de estas imperfecciones. Desconozco lo que piensa el **cuerpo** y lo que siente el pensamiento"[12].

Multitud, (2011) de **Tamara Cubas** (Uruguay, 1972), artista formada en danza y en artes plásticas interesada en la expresión corporal y la hibridación de géneros. Su relación con la videodanza la llevó a organizar el Festival Internacional de Vídeodanza de Uruguay y a participar en proyectos semejantes como en Videofronteras, en el marco del proyecto Digitalizar lo Efímero comentado anteriormente. En esta obra la artista parte del propio concepto de "multitud" para interrogarse acerca del cuerpo individual y el colectivo. Más que la consideración de "multitud" como conjunto y su comportamiento en grupo, le interesa explorar la forma social del individuo, sus relaciones con el otro, la heterogeneidad en el colectivo y la posibilidad del disenso.

---

11. Véase SÁNCHEZ, José A. Olga Mesa: la crueldad y la mirada, 2003. Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=12 [Consulta: 26/11/2015]
12. Programa de mano, disponible en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=940 y en www.eclap.eu [Consulta: 26/11/2015

Multitude, (2011) by **Tamara Cubas** (Uruguay, 1972), an artist trained in dance and in the visual arts, who is interested in body language and the hybridization of genres. Her relationship with videodance led her to organize the International Festival of Videodance in Uruguay, and to participate in similar projects like Videofrontiers within the framework of Digitalizing the Ephemeral, mentioned above. In this piece, the artist begins with the concept of the "multitude" and asks questions about the individual body and the collective. More than a consideration of the "multitude" as a group and its behavior as such, she is interested in exploring the social format of the individual, his relationship with others, the heterogeneity of the collective and the possibility of dissent

11. See SÁNCHEZ, José A. Olga Mesa: Cruelty and the Gaze, 2003. Available at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=12 [Consulted: 26/11/2015]
12. Program, available at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=940 and at www.eclap.eu [Consulted: 26/11/2015]

Carta a mi cuerpo. Una forma de hacerse presente (Esther Belvis). En este texto la autora dialoga con su propio cuerpo para reflexionar sobre el encuentro"¿A qué estamos jugando?" realizado en Valencia en diciembre de 2012 en el marco del proyecto de investigación "Imaginarios sociales II: La idea de acción en la sociedad posindustrial", anteriormente comentado. La experiencia generó una serie de materiales teóricos y prácticos que fueron recogidos en una publicación coordinada por Óscar Cornago, además de toda la documentación textual y audiovisual registrada en el Archivo Virtual. "Carta a mi cuerpo" es uno de los materiales producidos en ese contexto y comenzaba así:

Querido cuerpo:

Es extraño escribirte desde aquí, es decir desde ti. Hace días que intento hablar contigo pero, o bien no encuentro el momento yo, o bien tú no estás disponible. Así que he decidido escribirte una carta. Es extraño que estando tan cerca no encontremos nunca el momento de encontrarnos. Más que de encontrarnos, de estar. Porque lo que se dice encontrarnos, nos encontramos todo el tiempo. […] Quiero recordarnos aquella vez en Valencia, cuando nos juntamos con otros para hacer del juego experiencia y del grupo comunidad.

Letter to my Body. A way of getting present (Esther Belvis). In this text, the author converses with her own body in a reflection on the meeting "What are We Playing At?" held in Valencia in December 2012 as a part of the research project "Social Imaginings II: the Idea of Action in Post-Industrial Society", discussed previously. The experience generated a series of theoretical and practical materials that were gathered in a publication coordinated by Óscar Cornago, in addition to all of the textual and audiovisual documentation filed in the Virtual Archive. "Letter to my Body" was one of the materials produced in that context. It began like this:

Dear Body:

It is strange to write you from here, from inside you. For days now, I've been trying to talk to you but either I can't find the right moment, or you're not available. So I've decided to write you a letter. It's weird that even though we're so close, we can never find a time to meet up. Or not meet up, but just be together. Because meeting up, we meet up all the time. […] I want to remember how we were that time in Valencia, when we got together for the playing experience and the community group. A group made up of other bodies that were well versed

Un grupo formado por esos otros cuerpos versados en formas de presencia artística, escénica, arquitectónica, visual y narrativa; un grupo heterogéneo conjurando sobre las posibilidades de ser y del ser, más allá de la materialización espacial de cuerpos alineados en un mismo eje de espacio-**tiempo**[13].

13. BELVIS, Esther. "Carta a mi cuerpo. Una forma de hacerse presente", en CORNAGO, Óscar (Coord.), Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad, Madrid, Continta me tienes, 2014, pp. 123-135. Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=392 [Consulta: 27/11/2015]

in a presence that is artistic, of the stage, architectural, visual and narrative; a heterogeneous group conjuring up the possibilities of being and of the being, going beyond the spatial materialization of bodies aligned along the same space-**time** axis[13].

▼

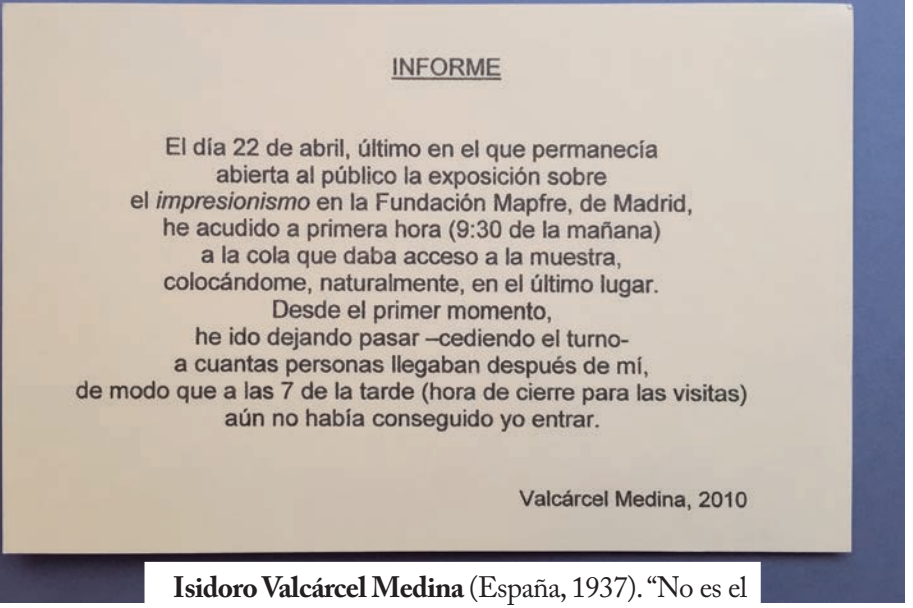
▲

time

▼

▼

13. BELVIS, Esther. "Letter to my Body. A way of getting present", in CORNAGO, Óscar (Coord.), Emergency manual for theatrical practices. Community and economies of precariousness, Madrid, Continta me tienes, 2014, pp. 123-135. Available at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=392 [Consulted: 27/11/2015]



Isidoro Valcárcel Medina (España, 1937). "No es el arte el que rige el tiempo, sino el tiempo el que rige el arte"[14]. Varcárcel Medina es uno de los referentes fundamentales de las artes de acción en España. A principios de los años setenta abandonó la pintura para dedicarse a un tipo de arte más performativo y contestatario que incluía no solo acciones y performance sino también la creación de ambientes e intervenciones en contextos públicos, instalaciones, cine, arte sonoro o libros experimentales. Más que la producción de objetos, le interesa la acción y la producción de situaciones donde intervienen factores como la realidad, lo cotidiano, el azar, el presente. En sus obras el espectador tiene un papel esencial, tanto si es consciente de serlo, en cuyo caso está obligado a ejercer un esfuerzo y una inversión de tiempo para

14. RODRÍGUEZ PRIETO, Zara. "Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina" en Efímera Revista, Vol. 1, Núm. 1, 2010, pp. 57-64. Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/261/entrevista-Isidoro-Valcarcel-por-Zara-Rod-Efimera-Rev1.pdf [Consulta: 30/11/2015]

Isidoro Valcárcel Medina (Spain, 1937). "It is not art which governs time, but time which governs art"[14]. Varcárcel Medina is a key pacesetter for the Spanish performing arts. In the early 1970s, he left painting to pursue a sort of art that was more performance-based and anti-establishment, one that included not only performance art and art events, but also the creation of environments and presentations in public contexts, art installations, cinema, sound art and experimental books. More than the production of mere objects, he was interested in action and in the production of situations involving the intervention of such factors as reality, the day-to-day, chance and the present. In his works, spectators play an essential role, whether they are conscious of doing so, in which case they are obliged to make an effort and an investment of time in order to experience the work, like in Come and Go and 2000 AD; or whether they are "absent" spectators, which is to say, they are not conscious of their role as spectators, like in Visit to an Impressionism Exhibit (2010), in which case the artist-artwork-spectator dialogue is produced after the fact, generally through a document. The work of Valcárcel always questions the systems of representation and power in contemporary art, and is concerned with erasing the limits between **art and life** creating "inhabitable art, art meant to be lived" [15].

14. RODRÍGUEZ PRIETO, Zara. "Interview with Isidoro Valcárcel Medina" in Ephemeral Magazine, Vol. 1, No. 1, 2010, pp. 57-64. Available at http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/261/entrevista-Isidoro-Valcarcel-por-Zara-Rod-Efimera-Rev1.pdf [Consulted: 30/11/2015]
15. BARROSO, Rubén. "Dictionary of the Situation Surrounding Action and Performance Art in Spain". Available at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=261 [Consulted: 30/11/2015]

experimentar la obra, como ocurre en Ir y Venir o 2000 d. de J.C., como si se trata de un espectador "ausente", es decir, no consciente de estar siendo un espectador, como ocurre en la Visita a la exposición de Impresionismo (2010), en cuyo caso el diálogo artista-obra-espectador se produce a posteriori y a partir generalmente de un documento. Su obra cuestiona siempre los sistemas de representación y de poder en el arte contemporáneo y se preocupa por borrar los límites entre **arte y vida** creando "arte habitable, un arte para ser vivido"[15].

15. BARROSO, Rubén. "Diccionario de Situación de las artes de la Acción y/o la Performance en el estado español". Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=261 [Consulta: 30/11/2015]



Montserrat (2013) parte de una experiencia autobiográfica: "no saber quién fue la mujer que me dio la vida. Hoy, de ella, no tengo más que algunos destellos que no logran formar un recuerdo: Sé que se llamaba María Montserrat Gerardina Lines Molina. Sé que nació en Costa Rica, de padre catalán y madre costarricense. Sé que tuvo una sola hermana: Nuria. Sé que vino a vivir a México. Sé que fue antropóloga. Sé que tuvo un solo hijo. Sé que murió hace más de 20 años. (Desapareció).No sé mucho más" [16].



Esta obra, creada por Gabino Rodríguez, miembro del colectivo **Lagartijas tiradas al sol** (México, 2003) desarrolla una serie de inquietudes personales acerca de su vida, temática recurrente en esta comunidad de artistas fundada por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez que centran su trabajo conjunto en los conceptos de biografía, documento e Historia. Sus acciones se conciben como un espacio para reflexionar y constituyen una herramienta para vincular arte-trabajo y vida difuminando los límites entre ambas esferas. Mediante la selección de hechos pasados y su reconstrucción, cuestionan la Historia heredada como una narración impuesta e interesada. En sus obras se proponen cambiar de narrador y dar voz a otras historias, trayendo al presente una serie de situaciones pasadas que pueden ser propias o ajenas, reales o ficticias. Imaginar e inventar historias es también hacer **Historia**.

---

16. Descripción de la obra por el autor. Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1746[Consulta: 30/11/2015]



Montserrat (2013) part of an autobiographical experience: "not knowing who was the woman who gave me life. Today, I have nothing more than a few glimmers that are not sufficient to form a memory: I know her name was María Montserrat Gerardina Lines Molina. I know she was born in Costa Rica to a Catalonian father and Costa Rican mother. I know she had just one sister: Nuria. I know she came to live in Mexico. I know she was an anthropologist. I know she had just one child. I know she died more than 20 years ago. (She disappeared). I don't know much more than that"[16].

This piece, created by Gabino Rodríguez, member of the collective **Lagartijas Tiradas al Sol** (Mexico, 2003), developed a series of personal concerns related to his life. The subject matter was recurring in this community of artists founded by Luisa Pardo and Gabino Rodríguez, who focused their group work on the concepts of biography, documentation and history. Their performance art is conceived as a space for reflecting and constituting a tool for tying together art-work and life, blurring the lines between both spheres. Through the selection of past events and their reconstruction, they question inherited history and look upon it as an imposed and self-serving narrative. In their work, they propose a change of narrator, giving voice to other histories, bringing into the present a series of past situations that can be personal or foreign, real or fictitious. Imagining and inventing stories is also making **History**.

16. Description of the work by the artist. Available at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1746[Consulted: 30/11/2015]

(arte y vida)

Textos:
Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani... más allá del teatro), de Ileana Diéguez.
Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro (2005), de Óscar Cornago
Arbol genealógico (1998), de Maris Bustamante
El arte de la acción en los etcéteras de Juan Hidalgo, de Roberto García de Mesa
Desviaciones (1999), de José A. Sánchez (ed).

Textos:
¿Y si resulta que nos lo inventamos?, de Ixiar Rozas
Replantear la historia de la danza desde el cuerpo, de Victoria Pérez Royo, ambos publicados en:
Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza, libro editado por Isabel de Naverán.

Obras:
Historia natural (eloxio do entusiasmo) (2005), Matarile Teatro
Paisajes y voz. Historia de un árbol (1991), Carlos Marquerie
Alhucema o Aires de historia andaluza (1988), La Cuadra de Sevilla
Realidades avanzadas (2007), Simona Levi / Conservas

▼

Texts:
And If We End Up Inventing It?, by Ixiar Rozas
Reconsidering the History of Dance from the Body, by Victoria Pérez Royo, both published in:
Making History. Reflections from the practice of dance, book edited by Isabel de Naverán.

Works:
Natural History (eloxio do entusiasmo) (2005), Matarile Teatre
Landscapes and Voice. History of a Tree (1991), Carlos Marquerie
Lavender or Airs of Andalusian History (1988), La Cuadra de Sevilla
Advanced Realities (2007), Simona Levi / Conservas

▼

(art and life)

▼

Texts:
Liminal Stages: the intersection of art and life (Yuyachkani... beyond the theatre), by Ileana Diéguez.
Biodrama. On the theatre of life and the life of the theatre (2005), by Óscar Cornago
Family Tree (1998), by Maris Bustamante
The Art of Action in the Etcs of Juan Hidalgo, by Roberto García de Mesa
Deviations (1999), by José A. Sánchez (ed).

▲

▼

En la pieza ***Tentativa*** (2012) **Sandra Gómez** (España, 1975) plantea los conceptos de autobiografía, memoria e historia subjetiva frente a la historia oficial, el archivo y el inventario. La artista realiza un ejercicio autobiográfico a través de su cuerpo considerado como archivo vivo. Para ello se interroga sobre cuestiones como ¿cuál ha sido el pasado de un cuerpo y cuál es su posicionamiento en el presente? ¿Es posible rebelarse a la memoria? ¿Se puede liberar un cuerpo de su pasado? ¿Qué revela la experiencia personal sobre la danza? ¿Es posible con detalles personales reflejar una experiencia común en danza?[17]





La obra parte de la experiencia subjetiva y analiza el papel de la memoria en la construcción de la identidad corporal, la relación personal con el pasado, con la historia, su interpretación en el presente y su relación con el otro. Los recuerdos en torno al cuerpo y la danza son ordenados y clasificados en porcentajes. Mientras la artista se mueve y baila por el espacio,

17. Descripción de la obra en http://www.losquequedan.com/tentativa.htmly http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1750[Consulta: 28/11/2015]

In the piece ***Tentative*** (2012), **Sandra Gómez** (Spain, 1975) tackles the concepts of autobiography, memory and subjective history as opposed to official history, archives and inventory. The artist carries out an autobiographical exercise using her body as a living archive. To this end, she asks questions like "What was the body's past and how is it positioned in the present?" "Is it possible to rebel against memory?" "Can a body be freed from its past?" "What does personal experience reveal about dance?" "Is it possible to use personal details to reflect on a common experience in dance?" [17]





The piece starts from a subjective experience and analyzes the role of memory in the construction of corporal identity, the personal relationship with one's past, with history, its interpretation in the present, and the body's relationship with the other. Memories surrounding the body and dance are ordered and classified using percentages. While the artist moves

17. Description of the piece at http://www.losquequedan.com/tentativa.html and at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1750[Consulted: 28/11/2015]

una proyección nos muestra las estadísticas con gráficos de distintos colores: porcentaje de horas bailadas según su finalidad: formación (64%), diversión (16%), trabajo (20%); porcentaje de horas bailadas en distintos lugares: en espacios de gestión privada (62,09%) o gestión pública (37,91); porcentaje de horas bailadas con profesores según su sexo: profesoras mujeres (57%) y profesores hombres (43%); porcentaje de horas bailadas en actuaciones (6%) o ensayos (94%), según su remuneración, remuneradas (5,3%), sin remunerar (94,97%); porcentaje de horas bailadas dependiendo del calzado utilizado: calzada (24,39%), descalza (69,48%) o con calcetines (6,13%); horas bailadas vestida (98,13%) o desnuda (1,87%), porcentaje de horas mirándose al espejo (64%); sin mirarse al espejo pero mirándose (27%) o sin mirarse (9%), porcentaje de horas bailadas según el estado de ánimo, alegre (30%); melancólica (20%), triste (10%); enfadada (10%), otros (30%). Al concretar los hechos de su biografía en estadísticas, la coreógrafa sugiere la (des)subjetivación del cuerpo, la posibilidad de hacerlo impersonal. Para ello, el cuerpo funciona como archivo vivo, como un inventario en movimiento, y la **memoria** se convierte en instrumento para construirse.

and dances throughout the space, a projection shows us the statistics with graphics in various colors: percentage of hours danced classified by purpose: training (64%), fun (16%), work (20%); percentage of hours danced in various locations: in privately managed spaces (62.09%), in publically managed spaces (37.91%); percentage of hours danced with teachers classified by gender: female teachers (57%), male teachers (43%); percentage of hours danced in performance (6%), rehearsals (94%); classified by pay: paid (5.3%), without pay (94.97%); percentage of hours danced classified by footwear: wearing shoes (24.39%), barefoot (69.48%), wearing socks (6.13%); percentage of hours danced while dressed (98.13%) or naked (1.87%); percentage of hours spent looking in the mirror (64%), looking at oneself but not in the mirror (27%), or not looking at oneself (9%); percentage of hours danced according to mood: happy (30%), gloomy (20%); sad (10%), angry (10%); other (30%). By pinning down various parts of her biography with statistics, the choreographer suggests the (de) subjectification of the body, the possibility of making it impersonal. To this end, the body functions as a living archive, an inventory in motion, and **memory** becomes an instrument for its construction.

Contextos:
Ópera Urbana
Memoria de la escena
Archivos de afectos

Tan solo un trozo de historia que se repite (2014), de **Rosa Casado** y **Mike Brookes** (España-Reino Unido), es un proyecto que desarrollan desde 2010 en torno a la experiencia individual en el espacio público. A partir de la afirmación de Kenneth Boulding: "el dilema del ser humano moderno consiste en que toda nuestra experiencia se basa en el pasado pero todos los retos que tenemos están en el futuro"[18], proponen revisitar espacios vividos y recordarlos desde el presente. Durante los tres días que duraron las sesiones de trabajo se realizaron varios recorridos por Madrid. Las personas que componían el grupo debían elegir un lugar concreto de la ciudad en el que ya hubieran estado y mediante la descripción oral intentar reconstruir sus recuerdos en relación con ese espacio. La propuesta invitaba a practicar el espacio público como archivo y lugar de relaciones poniendo a prueba el mecanismo fragmentario de la memoria. Al describir hechos y lugares del pasado desde una dimensión física nos hace pensar más en qué somos capaces de recordar y no tanto en cómo lo recordamos. Parte de este trabajo fue realizado y presentado en el encuentro de Archivos y Afectos (2014) y las distintas experiencias se publicaron en *Efímera Revista#6*.

18. Citado en CASADO, Rosa. "Just a Little Bit of History Repeating [Looking at Things no Longer There]" en Efímera Revista Vol. 5, Núm. 6, 2014, p. 31. También disponible en http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/8/5 [Consulta: 28/11/2015]

Contexts:
Urban Opera
Stage Memory
Affection Archives

Just a Little Bit of History Repeating (2014), by **Rosa Casado** and **Mike Brookes** (Spain-UK), is a project developed starting in 2010 around individual experience in a public space. Inspired by this statement by Kenneth Boulding, "The dilemma of the modern human being is that all of our experiences are based in the past, but all of our challenges lie in the future" [18], they proposed a re-thinking of living spaces, recalling them from the present moment. Work sessions lasted three days, during which several tours of Madrid were taken. The people who made up the group had to choose a specific spot in the city that they had previously visited, and using an oral description they had to try to reconstruct their memories of the space. The project was an invitation to use public spaces as archives and places for relating to one another, thus testing the fragmentary mechanism of memory. By describing past events and spaces from a physical dimension, we are forced to more deeply consider how capable we are of remembering and not so much how we go about doing so. Part of this work was carried out and presented at Affection Archives (2014), and the various experiences were published in *Ephemeral Magazine #6*.

18. Cited in CASADO, Rosa. "Just a Little Bit of History Repeating [Looking at Things no Longer There]" in Ephemeral Magazine Vol. 5, No. 6, 2014, p. 31. Also available at http://www.efimerarevista.es/efimerarevista/index.php/efimera/article/view/8/5 [Consulted: 28/11/2015]


MORENA



En *Mapping Journeys* (2009), **Louisa Merino** aplicaba la misma filosofía de recorrido por la ciudad mediante los recuerdos de distintas personas mayores. Los "viajes" enfrentaban la memoria y los recuerdos con los hechos objetivos que ocurrieron en el espacio concreto. La pieza reconstruye una cartografía de experiencias efímeras vividas por diversas personas que describen verbalmente determinados acontecimientos y después ocupan nuevamente ese espacio durante el recorrido. El grupo en cada caso estaba formado por habitantes mayores de la **ciudad** y de jóvenes actores o bailarines. En cada espacio la experiencia compartida por ambos generaba un juego de transmisión-reinterpretación-imaginación de recuerdos y biografías desconocidas. Se trataba de resignificar el espacio que nos rodea y que de algún modo habita también en nuestra memoria a través de historias cotidianas. La artista planteaba la "construcción inversa de acontecimientos", es decir, en lugar de componer una escena, fotografiarla y después plasmarla en una obra gráfica como es frecuente en el proceso de creación de algunos artistas visuales[19], donde la escena parecía reflejar un hecho ocurrido, proponía el acontecimiento real ocurrido como punto inicial del proceso. A partir del recuerdo se representaba de nuevo el acontecimiento en una acción reproducida en el presente. Esta danza-relato o paseo-documental se realizó en distintas ciudades: La Habana, Santander, Ferrol, Madrid, Valencia, Nyon.

19. En el programa de mano de Escena Contemporánea 2010, Louisa Merino pone como ejemplo el proceso de trabajo de Edvard Munch. Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1596 [Consulta: 5/12/2015]

In ***Mapping Journeys*** (2009), ***Louisa Merino*** applied the same philosophy of touring the city through the memories of various senior citizens. The "journeys" juxtaposed memory and memories with the objective facts that occurred in a specific space. The piece is a reconstruction of a map of ephemeral experiences had by different people who verbally describe certain events, and who later return to the same space during the tour. In each case, the group is made up of older inhabitants of the **city** and of young actors or dancers. In each space, the experience shared by both generated a game of transmission-reinterpretation-imagination involving the unknown memories and biographies. The idea was to lend new meaning to the space around us, which somehow also inhabits our memory through daily occurrences. The artist proposed the "inverse construction of events," which is to say, instead of composing a scene, taking photographs of it, and then capturing it in a graphic work, which is often the creative process carried out by certain visual artists[19], where the scene seems to reflect something that has taken place, she proposed that the actual event be the jumping off point for the process. Starting with the memory, the event would be represented once again in an action reproduced in the present moment. This dance-narrative, or documentary-stroll, took place in various cities, including Havana, Santander, Ferrol, Madrid, Valencia and Nyon.

19. In the program for Contemporary Stagecraft 2010, Louisa Merino provides the work process of Edvard Munch, as an example. Available at http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1596 [Consulted: 5/12/2015]

Textos:

Un hombre que pasea y recoge lo que encuentra (2014), de Elena Blázquez Carretero, publicado en Manual de emergencia para prácticas escénicas. Comunidad y economías de la precariedad, de Óscar Cornago (coord.).

Teatro de invasión; redefiniendo el orden de la ciudad (2010), de André Carreira, publicado en Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica, de Óscar Cornago (coord.)

Obras:

Acciones en ruta (2003), Elvira Santamaría

Rimuski (2008), Roger Bernat

Deriva experimental por la ciudad de Cuenca (1997), Sònia Gómez.

Texts:
A Man who Walks and Picks up What He Finds (2014), by Elena Blázquez Carretero, published in The Emergency Manual for Theatrical Practices. Community and Economies of Precariousness, by Óscar Cornago (coord.).
Theatre of Invasion; redefining the order of the city (2010), by André Carreira, published in Utopias of Proximity in the Context of Globalization. Scenic Creation in Ibero-America, by Óscar Cornago (coord.)

Works:
Actions En Route (2003), Elvira Santamaría
Rimuski (2008), Roger Bernat
Experimental Drift through the City of Cuenca (1997), Sònia Gómez.



En ***Sandwalk with me*** (2013), **Marcela Levi** (Brasil, 1973) y Lucía Russo proponían una acción colectiva que consistía en pasear por el centro financiero y comercial de una gran ciudad. La pieza invitaba a hacer una huida del ritmo que imponen los centros urbanos donde todo acontece con urgencia. Las personas caminan con prisa y sin poner atención en lo que hay y ocurre a su alrededor. En esta performance colectiva los participantes debían pasear con calma llevando auriculares con sonidos y unas sandalias especiales que por su tamaño impedían acelerar el ritmo. La acción pretendía devolver la capacidad de mirar, escuchar y caminar.

▼



In ***Sandwalk with me*** (2013), **Marcela Levi** (Brazil, 1973) and Lucía Russo put together a group action that consisted of passing through the financial and commercial center of a large city. The piece was an invitation to flee the rhythm imposed by urban centers where there is an urgency driving everything that happens. People walk quickly, without paying attention to what is around them and what is happening nearby. In this group performance piece, participants had to stroll calmly while wearing headphones and special sandals that were too small, and which kept them from walking too fast. The action aimed to give participants back the ability to look, listen and walk

Mapa Teatro es un colectivo colombiano formado en 1984 por Rolf y Heidi Abderhalden que trabaja en el ámbito de lo social y lo local desde la hibridación de formatos y contaminación de géneros (performance, video-instalación, intervenciones, escrituras escénicas). El concepto de teatralidad en sus obras se aleja del sentido tradicional de espectáculo, de la representación ficticia y del teatro como espacio ilusorio, y se acerca al concepto de teatro expandido. Sus propuestas son experiencias vividas, "actos específicos" irrepetibles en el espacio público, y prefieren hablar de acción no representada y acciones reales en tiempo real. El colectivo trabaja con un compromiso por las comunidades de su entorno que viven en situaciones complejas y de marginalidad e interfieren en procesos reales que afectan de manera directa a la población. Así ocurre, por ejemplo, en ***Testigo de las ruinas*** (2005), un proyecto que integra arte, memoria y ciudad centrándose en un acontecimiento urbano: la demolición del barrio marginal Santa Inés-El Cartucho ubicado en el centro de Bogotá, con la consiguiente exclusión social de su población. El proyecto, en formato

Artistas:
Maris Bustamante
Bartolomé Ferrando
Juan Domínguez

Contextos:
Contenedores
Efímera Revista
Sinnúmero.
Arte de acción

Obras:
Maternidad y osarios (2008), Lucas Cranach

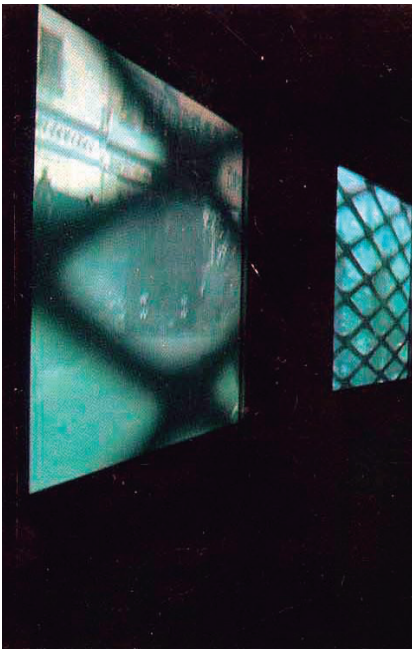
Artists:
Maris Bustamante
Bartolomé Ferrando
Juan Domínguez

Contexts:
Bins
Ephemeral Magazine
Numberless.
Art in Action

Works:
Motherhood and Ossuaries (2008), Lucas Cranach

Mapa Teatro is a Colombian collective formed in 1984 by Rolf and Heidi Abderhalden, which works on a social and local level with the hybridization of formats and contamination of genres (performance art, video installations, interventions and theatrical scripts). The concept of theatricality in its work moves away from the traditional sense of a show, from fictitious representation and the theatre as an illusory space, and moves toward a more expansive concept of the theatre. Its projects are living experiences, unrepeatable "specific acts" in public spaces, which prefer to focus on non-representative acts and real actions in real time. The collective is committed to communities in their area that are facing complex circumstances and disenfranchisement. It interferes in the real processes directly affecting locals. Such is the case, for example, in ***Witness to the Ruins*** (2005), a project that integrates art, memory and city, focusing on an urban event: the demolition of Santa Inés-El Cartucho, a marginal neighborhood located in downtown Bogota, and the resulting social exclusion of its citizens. Presented as a video performance, the project aimed to establish itself as a way of resisting

videoperformance, pretendía constituirse como una resistencia frente al olvido. Con un dispositivo de cuatro pantallas en movimiento se sucedían los testimonios y relatos de los habitantes de barrio, antes, durante y después de su desaparición.



Los Torreznos son un dúo de exploración conceptual formado por Jaime Vallaure y Rafael Lamata en el año 2000, aunque trabajan juntos desde 1992 en diversos proyectos y espacios de investigación artística como en ZAT (Zona de Acción Temporal) y en CIB (Circo Interior Bruto). Su punto de partida para la creación es la **realidad** directa y los elementos más cotidianos e inmediatos. En sus acciones es frecuente el uso del humor, aunque más que utilizarlo como "instrumento para", lo consideran como "una consecuencia de", como "el resultado de dejar desnuda la evidencia".[20]

20. HIERRO, Alicia G. Entrevista a Los Torreznos en Efímera Revista, Vol. 5 Núm. 6, 2014, pp. 62-65

oblivion. With a moving four-screen device, the testimonials and stories of the neighborhoods inhabitants were told, from moments before, during and after the neighborhood's destruction.



Los Torreznos is a conceptual explorative duo founded by Jaime Vallaure and Rafael Lamata in the year 2000. Starting in 1992, the men began to work together on various projects in artistic research spaces such as ZAT (Temporary Action Zone) and CIB (Gross Domestic Circus). Their jumping off point for the creative process is direct **reality** and the most immediate elements of the day-to-day. In their artistic actions, they frequently use humor, although more than utilizing it, they use it as an "instrument to an end". They consider humor to be "a consequence of", as in "the result of leaving the evidence stripped bare" [20]

20. HIERRO, Alicia G. Interview with Los Torreznos in Ephemeral Magazine, Vol. 5 No. 6, 2014, pp. 62-65



Artistas / Artists:
Joseph Michael Patricio
Contextos / Contexts:
Laboratorio de Migraciones Escénicas /
Laboratory of Artistic Migrations
Obra / Work:
Madres, tetas y nanas /
Mothers, Breasts and Lullabies, Marta Galán ▶


SAJE





(realidad)

▼

En Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada (2007), **Rodrigo García** destripa la realidad y se nutre de lo cotidiano para denunciar sin tapujos la injusticia social y la necedad humana. En esta obra critica con agudeza e ironía las diferencias entre las actitudes humanas (tristes y alegres) del primer y el tercer mundo:

> "¿Por qué en todas las pelis que echan en Canal Arte los actores están tan serios que parece que mientras interpretan están chupando un limón? ¿Por qué los filósofos y los artistas cuando hablan en público acerca de la vida, no ríen? ¿Por qué visten de negro, cuando los colores son tan bonitos? ¿A qué viene esa tristeza exagerada? ¿Por qué leemos un libro conmovedor y no conseguimos llorar a moco tendido, reír a gritos, ni echarnos al suelo o salir corriendo a la calle, con el libro? ¿A qué viene tanta cordialidad? ¿Por qué no se grita más a menudo? ¿Pero qué cojones es esto? Atreveros a vivir en la pobreza. En la pobreza se vive mejor"[21].

▲

▼

---

21. GARCÍA, Rodrigo. Texto de la obra "Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada" (2007). Disponible en http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/obras/1321/CrudaVueltayVuelta_rg.pdf [Consulta: 15/12/2015]

(reality)

▼

In Raw, Flipped, Medium Rare, Scorched (2007), **Rodrigo García** guts reality and feeds on the day-to-day in order to unequivocally denounce social injustice and human stupidity. He uses sharp wit and irony to criticize the differences between human attitudes (sad and joyful) in the first and third worlds:

> "Why is it that in all of the films shown on the Arts Channel the actors are so serious that they seem to be sucking on lemons? Why don't philosophers and artists laugh when they speak publically about life? Why do they wear black when there are so many beautiful colors? Why so much tragic sadness? Why is it that we can read a moving book and not cry our eyes out, or laugh out loud, or fall on the floor, or run down the street with the book? Why so serious? Why don't we scream more often? Why the hell is that? Just try living in poverty. Poor people sure know how to live"[21].

21. GARCÍA, Rodrigo. Text from the piece "Raw, Flipped, Medium Rare, Scorched" (2007). Available at http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/obras/1321/CrudaVueltayVuelta_rg.pdf [Consulted: 15/12/2015]

La violencia en sus trabajos es una manera de desvelar la verdad, de mostrar lo evidente. Para el dramaturgo, "señalar la violencia es más importante que ocultarla[22]". Como en la vida, sus acciones se impregnan de dolor, soledad, exceso, tortura, pero también de amor, esperanza y belleza. Su puesta en escena propone "hablar de las cosas de las que es mejor no hablar y atreverse a decir para atreverse a pensar"[23]. Su universo creativo es a la vez político y **poético**.

22. CORTE, Roberto. Entrevista a Rodrigo García. Disponible en: http://www.la-ratonera.net/numero26/n26_rodrigo.html [Consulta: 15/12/2015]
23. BERGAMÍN, Beatriz, "El poético y corrosivo teatro de Rodrigo García conquista los escenarios del mundo", El País, 15 de enero de 2006. Disponible en http://elpais.com/diario/2006/01/15/espectaculos/1137279603_850215.html [Consulta: 6/12/2015]

The violence in his work is one way of revealing the truth, of showing the obvious. For the playwright, "Pointing out violence is more important than hiding it.[22]" As in life, his actions are infused with pain, loneliness, excess and torture, but also with love, hope and beauty. His directorial choices suggest "speaking about those things that it's better not to talk about, and daring yourself to speak as a means of daring yourself to think"[23]. His creative universe is simultaneously political and **poetic**.

22. CORTE, Roberto. Interview with Rodrigo García. Available at: http://www.la-ratonera.net/numero26/n26_rodrigo.html [Consulted: 15/12/2015]
23. BERGAMÍN, Beatriz, "The Poetic and Corrosive Theatre of Rodrigo García Conquers the World's Stages ", El País, January 15th, 2006. Available at http://elpais.com/diario/2006/01/15/espectaculos/1137279603_850215.html [Consulta: 6/12/2015]

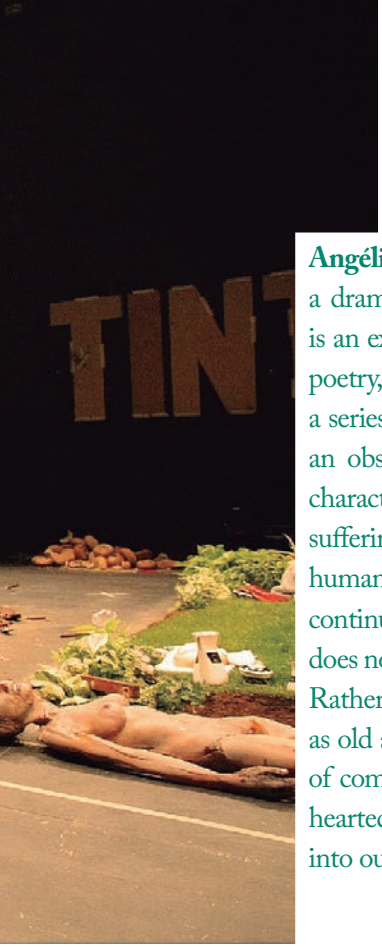


Angélica Liddell (España, 1966) comienza su trayectoria como autora dramática en los años ochenta. Su obra teatral experimenta con géneros literarios y artísticos como la poesía, la performance o la instalación. En su trabajo se advierte una serie de temas recurrentes que parecen obsesionar a la autora-creadora y a la autora-personaje: el amor, la muerte, el dolor, la existencia, lo efímero, el sufrimiento, la alegría, el horror, son temas inherentes al ser humano, son preocupaciones siempre presentes en la historia de la humanidad, de ahí que Liddell no considere su trabajo como "teatro de vanguardia", sino como "teatro viejo, viejísimo, tan viejo como el primer hombre"[24]. El teatro para ella es un momento de encuentro con el espectador, pero no se trata de un encuentro liviano sino espeso y profundo, de ahondar en nosotros mismos, un momento de dolor y de sufrimiento compartido:

---

24. LIDDELL, Angélica y CORNAGO, Óscar. Conversaciones con Angélica Liddell en CORNAGO, O. (ed.)Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Madrid, Fundamentos, 2005, pp. 317-329.





Angélica Liddell (Spain, 1966) began her career as a dramatic author in the 1980s. Her theatrical work is an experiment in literary and artistic genres such as poetry, performance art and art installations. There is a series of recurring themes in her work, which imply an obsession in the author-creator and the author-character: love, death, pain, existence, the ephemeral, suffering, joy, horror. These themes are inherent in all human beings. And as they are concerns which are continually present in the history of mankind, Liddell does not consider her work to be "avant-garde theatre". Rather, she refers to it as "old theatre, extremely old, as old as the first man" [24]. For her, the theatre is a way of communing with the spectator, but it is not light-hearted. Instead, it is dense and deep, a way of delving into ourselves, a moment of shared pain and suffering:

24. LIDDELL, Angélica and CORNAGO, Óscar. Conversations with Angélica Liddell in CORNAGO, O. (ed.) Politics of the Word: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell, Madrid, Fundamentals, 2005, pp. 317-329.

[…] El teatro es una batalla entre dos mentirosos: / el hipócrita y el puto actor/ El puto actor puede desprenderse de su máscara/ El hipócrita, es decir, el público, no/ El público es hipócrita /el público es la cultura. La cultura es hipócrita/ Y yo soy el encargado de luchar contra la cultura. El arte debe luchar contra la **cultura**/ Mi rabia, mi rencor, mi malestar/ deben luchar contra la cultura/ Hago humanismo / porque el humanismo consiste en rebelarse/ contra todo aquello que lesiona al hombre, / y que un perro cobre más que un puto actor/ lesiona seriamente al hombre/ Interpreto a un perro hambriento y marginal porque no existe mayor crítica que el hambre/ Puesto que soy un puto actor que hace de perro y no un perro,/ dependo del poder/ Depender del poder me obliga a cuestionar el poder/ Esa es mi doble naturaleza […] [25].

25. LIDDELL, Angélica, Perro muerto en tintorería: Los fuertes, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2007. Disponible en: http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=241 [Consulta: 25/11/2015]

[…] The theatre is a battle between two liars: / the hypocrite and the bloody actor / The bloody actor can remove his mask / The hypocrite, that is, the audience, cannot / The spectator is a hypocrite / the spectator is culture. Culture is a hypocrite / And I am in charge of combating culture. Art must struggle against **culture** / My rage, my resentment, my distress / must fight back against culture / I engage in humanism / because humanism consists of rebelling / against everything that hurts men, / and the fact that a dog earns more than a bloody actor / seriously hurts men / I play a hungry marginalized dog because there is no greater critic than hunger / Given that I am a bloody actor playing a dog and not actually a dog, / I depend on power / Depending on power forces me to question power / That is my double nature […] [25].

25. LIDDELL, Angélica, Dead Dog at the Dry Cleaner: The Forts, Madrid, National Drama Center, 2007. Available at: http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=241 [Consulted: 25/11/2015]

Contextos:
Primer Acto
Festival Internacional
de Buenos Aires
Master en práctica escénica
y cultura visual
Encuentro Internacional.
El arte es acción

Obras:
Hamletmaschine,
Matarile Teatro (1989)
Orache, Mal Pelo (1998)
Más distinguidas 97,
La Ribot (1997)

Contexts:
First Act
International Festival
of Buenos Aires
Masters in stage practice
and visual culture
International Meeting.
Art as Action

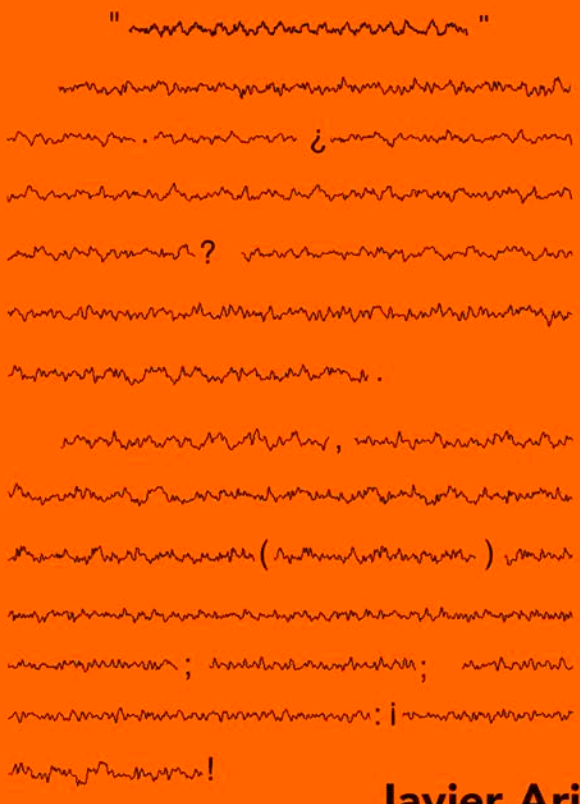
Works:
Hamletmaschine,
Matarile Teatre (1989)
Orache, Mal Pelo (1998)
Most Distinguished 97,
La Ribot (1997)

(...)

Este es uno de los posibles itinerarios que pueden realizarse en el Archivo Virtual de Artes Escénicas. Para realizarlo se ha utilizado el sistema de consulta basado en conceptos y palabras clave que permite relacionar entre sí los distintos materiales que contiene. En este caso se han utilizado conceptos que son tratados frecuentemente en las artes escénicas contemporáneas, especialmente las que experimentan con nuevos lenguajes y pretenden abrir nuevos ámbitos de discusión. Temas como el cuerpo, el movimiento, lo cotidiano, la acción, lo poético y el espacio público son cuestiones muy presentes en el trabajo escénico y en la práctica performativa. La selección de estos conceptos nos ha permitido resaltar el trabajo de artistas del ámbito español como Olga Mesa, Angélica Liddell, Los Torreznos, Rodrigo García e Isidoro Valcárcel Medina, de la escena latinoamericana como Lagartijas tiradas al Sol, Claudia Müller y Mapa Teatro, y de la escena europea como Badco y Xavier Leroy. Estos contenidos, seleccionados y reelaborados específicamente para este trabajo, pueden dar al lector una idea de la documentación que podemos encontrar en él; no obstante, estos materiales son solo una pequeña parte y una breve aproximación a su totalidad.

(…)

This is one of the possible tours that can be taken of the Virtual Archive for the Performing Arts. It was made using a system based on concepts and key words, which allow for the inter-relationship of different materials contained within. In this case, the concepts used are frequently seen in the contemporary performing arts, especially those that experiment with new languages and aim to open new lines of discussion. Themes like the body, movement, the day-to-day, action, the poetic and public space are questions at the forefront of theatrical work and performance practice. The selection of these concepts has allowed us to highlight the work of Spanish artists like Olga Mesa, Angélica Liddell, Los Torreznos, Rodrigo García and Isidoro Valcárcel Medina; Latin American artists like Lagartijas Tiradas al Sol, Claudia Müller and Mapa Teatro; and those from the European scene like Badco and Xavier Leroy. This content, chosen and re-worked specifically for this work, can give readers an idea of the documentation that can be found here. Nevertheless, these materials are just a small part and brief approximation of a much greater whole.



Javier Ariza

colección CALEIDOSCOPIO

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

CDCM
CENTRO DE CREACIÓN EXPERIMENTAL

www.uclm.es/cdce/
www.uclm.es/artesonoro/
www.uclm.es/dr
www.silencioradio.org
*** Olobo**

javierarizasoundproject.blogspot.com.es
*** Paisaje Sonoro. CasonaMap**

Me refiero a mi propia biblioteca. Siempre he considerado que las bibliotecas no son simplemente contenedores de libros, revistas, discos u otros documentos sino, principalmente, de contenidos en modo de recuerdos asociados, experiencias, emociones, sueños y propuestas que permiten volver a ser recuperadas siempre que uno esté dispuesto a acceder a ellos. En ese sentido, los libros son fieles amigos, siempre están ahí cuando los necesitas. La biblioteca -especialmente cuando es la propia- revela el carácter personal de quien la construye y se muestra como una extensión del pensamiento de su creador. Sin embargo, no todos los objetos acumulados en las estanterías son capaces de superar con éxito el paso del tiempo. Frecuentemente las mudanzas, necesidades de espacio y otras vicisitudes son buenos argumentos para que algunos de ellos dejen de estar presentes. De igual modo, cada cual conoce la razón de ser de aquellos otros documentos que, por el contrario, se encuentran tan prendidos a tu propia vida, con los que uno se siente tan vinculado emocionalmente, que los hace para su propio criterio absolutamente irrenunciables y presentes. Me estoy refiriendo a ese otro valor añadido del objeto, totalmente subje-

tivo, cuya dimensión solo puede entender quien lo otorga. Por ese mismo motivo, y en esta misma ocasión, reflexiono sobre el reconocimiento, mérito y respeto que debería mostrarse por todo aquel que ha llegado a contribuir, al menos una vez en su vida, con su labor y dedicación al enriquecimiento de nuestro conocimiento. De igual modo, reflexiono sobre el grado en que una parte de esa persona se encuentra proyectada en la obra que ahora se abre ante mis ojos: la publicación, desde luego, es un excelente intento.

Desde la silla de mi despacho visualizo en una de las estanterías de mi biblioteca el lugar preferente donde se encuentran ubicadas una serie de publicaciones que me resultan carismáticas: un buen número de libros, libritos y CD Audio de distintos formatos, una cassette, un sobre con una edición de postales y también una caja de cartón cuyo interior almacena algunas rarezas como postales, algún folleto, pegatinas, cintas DAT, CDRoms, discos floppy, correspondencia y otras cosas un tanto inclasificables. Se trata de mi particular cápsula del tiempo: publicaciones que han sido realizadas en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca dentro del contexto de asig-

naturas bien conocidas como "Otros Comportamientos Artísticos" y "Arte Sonoro". Todas ellas impartidas por el profesor José Antonio Sarmiento, quien forma parte de esta Facultad desde 1988, y por quien siento una profunda admiración y respeto.

La circunstancia de haber sido partícipe en un buen número de estas publicaciones, y de haber colaborado con Sarmiento en otras muchas actividades paralelas -incluida la investigación académica, ya que fue director de mi tesis doctoral- es la razón por la cual ahora se me solicita desde la dirección de las CAAC la redacción de un pequeño texto que permita documentar a través de mi mirada personal el significado y aportación de estas actividades que se encuentran actualmente englobadas en el Centro de Creación Experimental (CDCE) de la Universidad de Castilla-La Mancha. Aceptado el reto, señalo que tan solo soy una voz, probablemente no la más indicada, que se limita a contar su propia experiencia a través de una mirada personal que algunos bien podrán considerar sesgada. Quizá esta deba ser la primera advertencia que deba hacerse al lector.

Es probable que para muchas personas la respuesta al interrogante sobre qué es el CDCE o cuál es la fuente de su fundamento teórico-práctico todavía quede en el aire. Pero esta respuesta ya ha sido expresada en repetidas ocasiones -y por distintas vías- por el director del CDCE, José Antonio Sarmiento, a través de estas dos frases de John Cage:

"No sé si las artes pueden enseñarse. Creo que el proceso de la enseñanza debe consistir en una reunión de profesores y alumnos y de este intercambio no se sabe con certeza quién va a aprender. Es posible que el profesor aprenda más que el alumno -al menos es así como empieza el libro de Schoenberg, *Harmonielehre*. Dice: "Aprendí este libro de mis alumnos".

"Los profesores pueden aprender mucho de sus alumnos. De la misma manera que los alumnos pueden aprender algo de los profesores. La experiencia de aprendizaje mutuo se facilita si se borra la distinción".

Subrayados estos enunciados, creo que no sería necesario añadir nada más. Pero el texto nos quedaría demasiado breve. No hay nada más que explicar, salvo quizá aportar algunas ilustraciones de la forma en que el profesor Sarmiento los ha llevado a cabo en nuestra Facultad. Como señalo, esta convicción ya ha sido expresada muchas veces. Repetir lo mismo puede resultar pesado. Puede ser que este sea tan solo uno de los motivos por los que decidiera que estos mismos textos de John Cage fueran fijados en letras de vinilo dentro de su clase en el nuevo edificio que ocupa la Facultad de Bellas Artes desde el año 2000, y que todavía continúan presentes.

Toda la actividad creativa realizada desde 1988 sólo ha sido una consecuencia de la aplicación de estos fundamentos a lo largo de todos estos años. Y aunque todo ha tenido una evolución y algunos de sus protagonistas participantes han abandonado por distintos motivos la raíz común, Sarmiento permanece fiel a sus principios y nunca ha dejado de avivar aquella llama prendida. A lo largo de todos estos años, unos cuantos estudiantes nos hemos sentido atraídos por ella en mayor o menor medida, y nos hemos involucrado con

mayor o menor profundidad. No tiene por qué ser así, pero desde la perspectiva que da el paso de los años parece como si aquellos que decidieron implicarse en este proyecto personal asumieran inconscientemente que iban a sumar sus esfuerzos a un proyecto vital que a buen seguro les iba a superar en el tiempo. Presiento que muchos de ellos necesitaron emanciparse en algún momento de este proyecto colectivo para poder crecer personalmente en otras direcciones y tratar de cumplir con otras legítimas iniciativas, intereses o ambiciones. Todo ello nos habla de la complejidad de las relaciones humanas. De un proceso, por otra parte, natural e incluso necesario.

Por mi parte, debo indicar que conozco esta Facultad desde hace 26 años. Soy profesor en ella desde el año 1998, aunque ya en 1994 era becario de investigación FPU vinculado a estas actividades a las que me estoy refiriendo. No obstante, mi llegada a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca se produjo en el año 1990 como estudiante. Era tan reciente su andadura universitaria, que todavía no existía ninguna promoción licenciada. Esto me ha permitido conocer a todos sus protagonistas. El pequeño tamaño de

la Facultad y la estrecha relación entre profesores y estudiantes nos permitió involucrarnos rápidamente en el proyecto educativo y participar en él de una forma muy activa. En el año 92 conocíamos sobradamente las iniciativas de alumnos destacados como Juan Gallego y David Carballal con su revista *491* y la actividad posterior que realizaron cuando decidieron constituir el grupo *±491* junto a otros estudiantes, como Vil *(sic)* y Cristina Barbera, con la participación también del profesor Sarmiento. En mi opinión, aquellos alumnos dejaron colocados los primeros mimbres de una forma de concebir la enseñanza en una facultad de Bellas Artes que creó escuela y de algún modo, a su forma, comenzaron a hacer Historia. Sus pequeñas publicaciones nos fascinaban: *El canto del los cuerdos; ¿Dónde estás tú?; Críticas a un concierto zaj; Saltar, clavar, morir o pedalear; El valor del alquitrán,* fueron algunas de sus ediciones y estas se encuentran perfectamente referenciadas en otros documentos como, por ejemplo, en el catálogo *Ayer Mañana* realizado por nuestra Facultad en 2006. Ya en aquellos primeros años consideré que Sarmiento era un profesor extraordinario porque era poco convencional, y el tiempo me ha confirmado esta

primera percepción, hasta el punto de considerar que el encuentro con una persona de estas características puede llegar a justificar por sí sola el haber decidido cursar una determinada carrera en un determinado lugar.

De una forma consecuente con la filosofía de este proyecto creativo, nuevos estudiantes fueron tomando el relevo de aquellos otros que abandonaron ese espacio común, principalmente por haber acabado sus estudios. Por esa razón en el año 92 algunos de aquellos nuevos estudiantes que nos sentíamos atraídos por aquellas formas de expresión artística -también conocidas popularmente como marginales- valoramos muy positivamente la oportunidad que se nos ofrecía de poder participar en un espacio creativo común que permitía ser sentido al mismo tiempo como propio. Un espacio en el que adquirías un compromiso, una responsabilidad que incluso podías desempeñar un determinado rol con el nombre del estudiante claramente identificado como una forma de particular reconocimiento a su labor desarrollada. Aquel era también un espacio autogestionado que contaba con la orientación de un profesor como Sarmiento que ofre-

cía múltiples posibilidades de intervención en terrenos artísticos desconocidos o escasamente transitados por nosotros, animándonos permanentemente a experimentar, crear e investigar. En mi caso, la conexión fue muy directa. Había tenido experiencias previas creativas en el mundo de la radio, tanto en la parte técnica como en la de locución en una emisora local de Zaragoza durante algo más de dos años. La circunstancia de encontrarme con una emisora de radio en nuestra Facultad con el propósito de ser utilizada como medio artístico supuso un incentivo añadido que, con el tiempo, me reafirmaría en la investigación del medio sonoro y tecnológico en detrimento de disciplinas más convencionales y reconocibles del ámbito artístico.

Ya en 1993 participamos decididamente en aquella aventura creativa un grupo de estudiantes a los que nos unían unas inquietudes muy similares. Inicialmente fueron Luis García-Ochoa, Ricardo Echevarría, Kepa Landa y Javier Ariza. Contábamos con un estudio de sonido muy bien dotado técnicamente y que disponía, además, de una emisora de radio con capacidad para emitir en Frecuencia Modulada en un radio de unos

50 kilómetros aproximadamente. Buscamos un hueco en la frecuencia modulada que no interfiriera con las emisoras legales y nuestras emisiones quedaron fijadas en el 101.1 del dial en FM. Acordamos bautizar a la emisora con el nombre de una obra de John Cage titulada *Radio Fontana Mix* (RFM). Nuestro primer programa radiofónico fue realizado el 2 de junio de 1993 y la coordinación desde ese momento fue llevada a cabo por Ricardo Echevarría, Kepa Landa y Javier Ariza. Fue el inicio de una actividad intensa en el ámbito del sonido basada en la experimentación y creación sonora y radiofónica. Emitíamos todos los miércoles durante el curso académico de 19:00 a 23:00 horas, sin excepción. Ese número de horas suponía un gran esfuerzo personal y físico que se recompensaba con una cena a base de pizzas, latas de refrescos y buena conversación. Todo ello suponía permanecer en el centro en unas horas fuera de todo horario docente con permisos especiales. Una situación poco habitual y que provocó alguna que otra anécdota, como el hecho de que el servicio de limpieza tuviera en esa primera emisión temor de entrar en un lugar supuestamente desocupado -no estaban informados del asunto- pero en el que se es-

cuchaban algunas voces, sonidos y ruidos perturbadores. Un año después de aquella primera emisión publicamos una pequeña edición de un sobre conteniendo cinco postales: cuatro de ellas conmemoraban algunos programas realizados y la quinta ofrecía una fotografía de nosotros como grupo que fue tomada, como hacía habitualmente, por el entonces profesor Gonzalo Cao.

Las ideas de partida eran muy claras. En aquellos primeros años de la década de los 90 consensuamos que ese espacio de creación que estábamos generando debía ser un lugar de encuentro, de intercambio de ideas y de un trabajo experimental que necesariamente quedaría al margen de la actividad académica reglada en los estudios de aquella licenciatura. Se trataba de una actividad realizada por iniciativa propia que no se vería recompensada con ningún tipo de valor en créditos, pero sí en experiencia con la producción creativa y la autogestión. Se trataba de llevar a cabo un compromiso creativo para con nosotros mismos basado en la calidad del contenido divulgado, en la inversión de esfuerzo personal y que tuviera un valor fundamental para quienes lo realizábamos.

Es muy importante destacar la importancia que ha tenido el aspecto documental y de divulgación de nuestra labor. Siempre ha estado presente. Diseñábamos carteles informativos en formato Din A3 que pegábamos por la Facultad. Editábamos postales específicas para programas de radio especiales, nuestros propios eventos y también otras postales conmemorativas. Todas ellas eran distribuidas a nuestras listas de correo. Los medios nacionales se hacían eco de todo aquello y se publicaban notas de prensa que incluían imágenes y entrevistas. El volumen del dossier de prensa obtenido en todos estos años es muy considerable. Diseñamos tampones de caucho para nuestros envíos postales. Se compraban sobres especiales. Se introducían las ediciones en los paquetes y en ocasiones se llevaban a mano personalmente a correos. Se atendía la correspondencia, los pedidos y las suscripciones. Todo este proceso era muy *do it yourself*. Toda una parafernalia de actividad que se realizaba a mano y con mucha dedicación por todos nosotros, Sarmiento el primero, la mayor parte de las veces el único. De igual modo, Kepa Landa y yo mismo comenzamos a realizar una página web del CDCE a mediados de los 90, que apenas ha

sufrido cambios en su diseño y que el paso del tiempo se ha encargado de dejar obsoleta. Sin embargo, considero que posee su propio encanto, ya que refleja muy bien aquello que se realizó. Tal vez su actual estado la convierte en un documento genuino que quizá sea interesante preservar. La página continúa operativa en el enlace http://www.uclm.es/cdce. No ha sido la única actividad desarrollada por el Centro en las redes. En este sentido, también cabría señalar algunos proyectos artísticos de José Antonio Sarmiento como *Silencio Radio* y *Dinamo Radio*. Este último, una radio en Internet, se puso en marcha en el mes de abril de 2005 estando coordinado inicialmente por Eva Fuentes, Javier Fuentes, Chiu Longina e Ivan Carro.

Desde el primer momento evidenciamos que aquella aventura, que derivaría sin saberlo en lo que hoy conocemos como CDCE, requería dos tipos de esfuerzos, uno personal, que dependía de nuestras energías, y otro económico, que dependía de otro tipo de voluntades y sensibilidades. En este sentido, acudimos a todas las formas de financiación a nuestro alcance al objeto de poder consolidar y desarrollar nuevas

actividades. Para ello solicitábamos ayudas de distintos organismos públicos y nos presentábamos a distintas convocatorias. Con este fin creamos la asociación cultural Radio Fontana Mix. Las cantidades percibidas, siempre exiguas, nos hacían valorar aún más todo aquel esfuerzo invertido en la consecución de nuestros objetivos.

También se llevaron a cabo otros tipos de asociaciones y alianzas personales que tuvieron por objeto, por ejemplo,constituir una editorial propia que fuera utilizada como un sello en las publicaciones que se pudieran realizar en relación con la creación sonora. Esto derivó en Radio Fontana Mix-Ediciones Sonoras Experimentales, al frente de la cual se encontraban Ricardo Echevarría y Kepa Landa. Esta denominación editorial se encuentra presente, por ejemplo, en la edición llevada a cabo por José Antonio Sarmiento titulada *Marinetti. La Radio Futurista* (1993), en la edición de Javier Ariza y Luis García-Ochoa *Kostelanetz. John Cage en radio y cinta* (1994), y también en la edición en casete de la obra de Valcárcel Medina *Motores* (1995).

La radio fue utilizada como medio artístico por algunos profesores y artistas invitados. Me gustaría destacar en este sentido algunas obras, como *Performance para radio y biblioteca*, que realizó el profesor Simeón Saiz el 16 de marzo de 1994; la obra *Modos de contar*, que el artista sonoro José Iges -en aquel momento director del programa *Ars Sonora* de Radio 2 de Radio Nacional de España- llevó a cabo el 10 de noviembre de 1993; otras obras realizadas fueron *Limbos* (1996), de José Maldonado; *Paralogismo* (1996), de Ricardo Echevarría; *Nubr* (1996), de Alejandro Aldea; la performance radiofónica *El ojo del silencio* (1999), de José Antonio Sarmiento. Otros artistas plásticos fueron invitados a presentar sus creaciones sonoras publicadas en discos vinilo como, por ejemplo, *Bomba de Tiempo*, de Pedro G. Romero, o *Vinilo requiem*, un trabajo colectivo con obras de David Alarcón, Boke Bazán, Luis Contreras, Luis Armd/ino *(sic)* Galindo, Diego Ruíz de la Torre, José Juan Martínez, Ferre Sáez y Manuel Macía.

Dado que la investigación y experimentación siempre han estado a la par que la divulgación, en el año 1995 organizamos *Sonart*, un encuentro de arte sonoro y radiofónico que tuvo lugar entre el 15 y el 18 de mayo en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Aquella fue, sin duda, una gran experiencia que nos enriqueció a todos de una forma sobresaliente. Realizamos emisiones radiofónicas, conciertos y contamos con la participación de artistas como José Iges, quien impartió un taller de arte radiofónico, Isidoro Valcárcel Medina -quien en aquella época ya era, al menos para nosotros, el importante y reconocido artista que es hoy-, quien realizó tres obras en nuestras instalaciones: *S/T* (conocida por *El idioma transparente, Un condenado a muerte se ha escapado,* y *Concierto (por cierto con un incierto acierto)*, Pedro Bericat, quien ejecutó una performance en el estudio de sonido, y Llorenç Barber, quien nos deleitó con su extraordinario concierto interpretado en directo *De Sol a Sol*.

Este encuentro permitió un acercamiento estrecho entre artistas y estudiantes en nuestra Facultad. Al mismo tiempo, el laboratorio de sonido cumplió con su papel de lugar abierto a

la creación, ya que una vez más se convirtió en escenario específico para la práctica artística. Algunos fragmentos sonoros de aquellas obras han sido publicados en el primer número de la revista *RAS*. Ese fue el caso, por ejemplo, de la obra *El idioma transparente*, de Isidoro Valcárcel Medina, cuyos intérpretes vocales fueron el propio autor, Fátima Fernández, Patricia García, Jacobo Hortas y Javier Ariza.

Al poco tiempo todas estas actividades -creación y divulgación del arte sonoro y radiofónico- se englobarían en la definición de Taller de Sonido. Sin ser el único objetivo, su cometido principal sería publicar con carácter anual la Revista de Arte Sonoro *RAS* en formato CD Audio. Se editaron 7 números de esta revista, el primero en el año 1996 y el último en el año 2004. Se podían vislumbrar en esta revista tres secciones: la primera dedicada a documentos de la vanguardia, la segunda a artistas contemporáneos y una última reservada a trabajos sonoros de alumnos de nuestra Facultad que pudieran resultar interesantes.

El Taller de Ediciones surgió de una forma prácticamente simultánea al Taller de Sonido. Su objetivo se centró en la divulgación de documentos y obras artísticas de las vanguardias históricas y de aquellos otros comportamientos acontecidos en el siglo XX. Esta actividad tomaría el nombre de Taller de Ediciones. Su principal cometido fue llevar a cabo la revista *Sin Título*. Los alumnos que inicialmente la gestionaron fueron Manuela Martínez, María Jesús Navas y Juan Agustín Mancebo. Se editaron 7 números de esta revista, el primero publicado en el año 1994 y el último en el año 2004. Como puede deducirse, ambas revistas, *RAS* y *Sin Título*, presentan años en los que no fueron publicadas.

Ambos talleres fueron gestionados por los propios estudiantes bajo la permanente dirección de José Antonio Sarmiento. Eran espacios de creación, búsqueda y debate de ideas, pero principalmente espacios de trabajo -orientados de una forma muy clara a la publicación- donde era necesario llevar a cabo de una forma práctica y repetida muchas de las enseñanzas presentes en la titulación: tratamiento, manipulación y edición de imágenes y sonido, maquetación, diseño grá-

fico y web, entre otros. Todo ello, evidentemente, respondía a un trabajo previo fundamental que exigía investigación, búsqueda de fuentes, localización, organización, selección y gestión del propio contenido a publicar. Este cuerpo a cuerpo con la investigación requería entrar en contacto con artistas, redactar cartas, esperar respuestas, diseñar entrevistas, cambiar las expectativas y buscar alternativas. De igual modo, se podía tomar verdadera conciencia de la complejidad inherente a los procedimientos burocráticos, administrativos y legales; por ejemplo, con asuntos de gestión de derechos de reproducción y pagos de derechos de autor, que se encuentran indefectiblemente vinculados a ciertas actividades creativas como eran aquellas que nosotros pretendíamos.

Algunas cuestiones burocráticas eran más anecdóticas y sorteables que otras. Por ejemplo, la extrañeza y recelo de nuestra propia Universidad en aquellos años 90 ante el conocimiento de una línea editorial autónoma cuando esta disponía de un servicio de publicaciones que, además, se encontraba ubicado en el mismo campus de Cuenca. No obstante, es justo señalar que esta percepción ha cambiado para bien en los últimos años,

lo que ha permitido establecer en la actualidad eficaces líneas de colaboración. En cualquier caso, aquella autonomía pretendida siempre se nos antojó incuestionable y necesaria. Nuestro objetivo editorial radicaba en tener una imagen de las publicaciones propia que nada tuviera que ver con aquellas otras realizadas de una forma más uniforme por el servicio de publicaciones de nuestra Universidad y, sobre todo, no comprometer la capacidad de decisión del contenido que queríamos publicar. Se trataba de una cuestión de pura convicción. Considerábamos imprescindible tener un absoluto control de todos los aspectos de nuestras publicaciones como el formato, tipografías, traductores, diseño de portadas y colecciones, marca, imagen corporativa, calidad del papel, elección de la imprenta, múltiples revisiones minuciosas de los borradores, por señalar algunos. Por otra parte, respecto a la calidad gráfica, conviene señalar que algunos de los jóvenes diseñadores de nuestro país salieron de nuestra Facultad y han intervenido de un modo regular en estas publicaciones. Es el caso, por ejemplo, y sin ser los únicos, de Jaime Narváez y Cristina Vergara, esta última la responsable del diseño de la colección del Taller de Ediciones.

Los criterios de calidad permanecen inalterables: nuestro principio fundamental se basaba, primero, en la calidad del contenido a publicar y, segundo, en la calidad de la propia publicación. Alcanzar ambos fundamentos siempre ha tenido un coste económico importante. Un coste en igual medida a la determinación personal de que una publicación saliera a la luz. Nunca lo reconocerá, pero en no pocas ocasiones ha sido el aporte realizado por el propio bolsillo de Sarmiento el que ha terminado por cubrir algunos gastos que el conjunto de las ayudas económicas reunidas no habían logrado satisfacer. Esta es una simple observación que subraya que los fines, como bien puede deducirse, nunca fueron lucrativos, sino de divulgación de una parte del conocimiento artístico que se consideraba del máximo interés.

El Taller de Ediciones y el Taller de Sonido fueron las dos líneas de trabajo principales. Eran concretas, específicas y se encontraban muy delimitadas. Identificaban muy claramente el tipo de actividad principal que estábamos realizando con tanto empeño y dedicación. El Taller de Ediciones inició una nueva colección de libros monográficos con *La escritura no escrita* (1996),

de José Luis Castillejo, a la que se habrán de sumar otros títulos: *El arte de los ruidos* (1998), de Luigi Russolo; *El arte de los sonidos fijados* (2001), de Michel Chion; *La emisión del pánico* (2002), de Howard Koch; *Pomelo* (2006), de Yoko Ono; *La música del vinilo* (2009), de José Antonio Sarmiento; *El libro de las setas* (2012), de John Cage; *Cannibale* (2013), de Francis Picabia; *Las veladas ultraístas* (2013), de José Antonio Sarmiento. Respecto a esta última obra, es preciso señalar que fue galardonada con el Premio a la mejor monografía en las Áreas de las Ciencias Humanas y Sociales en los XVII Premios Nacionales de Edición Universitaria en 2013. Un premio concedido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas. También cabría señalar la positiva y actual colaboración del Servicio de Publicaciones de la UCLM para crear una colección específica del Taller de Ediciones a través de la cual se han publicado nuevos libros como *La clase de Beuys* (2015), de José Antonio Sarmiento; y *Un nuevo modelo de Universidad* (2015), de Isidoro Valcárcel Medina.

También se han realizado otras publicaciones como, por ejemplo, *Cuaderno 0. Gráfica Digital* (2002), de Javier Ariza; un CDROM multimedia híbrido titulado *[98.01]* (2001), de Javier Ariza; el CD Audio titulado *El Ojo del Silencio* (1999), de José Antonio Sarmiento; algunos trabajos de música experimental realizados por alumnos y editados en CD Audio, como *Tester* (2001), de Bravido (nombre artístico del grupo formado por Paco Bermejo Tarifa y Javier Álvarez Alonso).

Bajo nuestro criterio, aquel conjunto de actividad correspondía con honestidad a dos pautas combinadas: creación e investigación. Sin embargo, nuestro concepto de investigación parecía no coincidir en pleno con ese estándar académico que otros organismos institucionales parecen otorgar al término investigación. Podría parecer insensato no haber orientado todos nuestros esfuerzos a la consecución de dicho estándar. Pero lo cierto es que en ningún momento quisimos contaminar lo más mínimo nuestra idea original en detrimento de esa búsqueda de eficacia académica ahora tan pretendida y académicamente ponderada. Esto no significa, ni

mucho menos, que no quisiéramos que nuestra actividad fuera reconocida. Tan solo aspirábamos a que su reconocimiento lo fuera del modo en que nosotros lo habíamos expresado. Aquella fue nuestra apuesta personal.

Considero que la actividad realizada por el CDCE ha contribuido a visibilizar nuestra Facultad de Bellas Artes de Cuenca y a que desde el exterior se perciba como un lugar creativo, dinámico y productivo. De igual modo, considero que las líneas de investigación trazadas por este Centro son consideradas y reconocidas como referentes primeros e innovadores en el ámbito académico en España, fundamentalmente en el ámbito del arte sonoro y los otros comportamientos artísticos. Tengo la confianza de que las ediciones que se han podido realizar ocupan un lugar destacado en muchas de esas librerías repartidas tanto en nuestro país como fuera de él y que se valoran dentro de esa categoría de publicaciones que superan con éxito las vicisitudes del paso del tiempo. Tengo la esperanza de que aquellos interesados en sus contenidos piensan en ellos no solo como objetos plagados de fuentes documentales, sino también como estímulos

para su propia inspiración y motivación. Tengo el convencimiento de que lo realizado ha sido útil y que amplía el campo del conocimiento. De que el esfuerzo ha merecido realmente la pena.

La visibilidad de lo realizado y su reconocimiento público ha llegado por varias vías. Organización y participación en Festivales: *Sonart* (1995) y *VIII Festival de video de Canarias* (1998). Ferias de Arte: ARCO (1998), y un buen número de presentaciones, conferencias, congresos y exposiciones. Destacaremos, por su actualidad, la inclusión de la revista de Arte Sonoro RAS y de algunas obras producidas por el CDCE, como son *El ojo del Silencio* y *[98.01]*, en la vigente exposición *Arte sonoro en España. 1961-2015*, organizada por la Fundación Juan March, itinerante por sus sedes de Palma de Mallorca, Cuenca y Madrid hasta enero de 2017.

Junto a las notas de prensa que recogen testimonio de esta actividad, cabría señalar aquellas otras publicaciones que han subrayado la importancia e interés artístico de lo realizado en torno al CDCE. Algunas de estas son el catálogo *MASE. 1ª Muestra de Artes Sonoro Español* (2007)

y los libros *La mosca tras la oreja. De la música experimental al arte sonoro en España* (2009), editado por Llorenç Barber y Montserrat Palacios, y *Ars Sonora. 25 años. Una experiencia de arte sonoro en radio* (2012), editado por José Iges. Uno de los capítulos de este último libro aporta una ilustrativa recopilación -realizada por Marta Cureses- de programas monográficos y especiales realizados por el programa Ars Sonora entre 1985 y 2008. En este listado constan los ocho programas dedicados a la revista *RAS* y algunas otras obras.

Poco antes de 1998 llegamos a la consideración de que los resultados de los talleres de sonido y de ediciones ofrecían una identidad muy potente que aún crecía más con el añadido de aquellas otras líneas de investigación-creación emprendidas de una forma tangencial. Nos planteamos englobar todo aquello con un nombre más absoluto. El nombre elegido para esta propuesta aglutinadora fue Centro de Creación Experimental (CDCE). El reconocimiento oficial de este Centro por la Universidad de Castilla-La Mancha se produjo en 1998. Esto supuso algunas ciertas mejoras como el poder contar con un presupuesto anual que facilitase

una financiación más estable y, a través de este, la programación y consolidación de una serie de actividades. También el reconocimiento de la figura de Director y, naturalmente, la potenciación de la marca CDCE.

El resto de las cosas no se vieron realmente afectadas y continúan haciéndose del mismo modo que desde el primer instante se han venido haciendo. Es decir, en base de una implicación personal permanente de su director y la dedicación de todo el tiempo que se esté dispuesto a invertir en ese concepto de obra total, ese *Merz* –si se me permite el símil con el concepto inventado por Kurt Schwitters- que parece representar el CDCE. Porque las cosas siguen salido adelante en base a la ilusión, el trabajo y el autoconvencimiento. Y esta actitud no se improvisa, la tiene uno en el ADN. Tengo la impresión de que lo que estoy diciendo puede sonar a un recurso muy vacuo y manido. Pero creo que es así en el caso que nos ocupa. Supongo que quienes hayan tenido la oportunidad de colaborar en alguna de estas actividades con José Antonio Sarmiento lo seguirá teniendo muy presente. Sin embargo, quizás deberíamos quitarle mé-

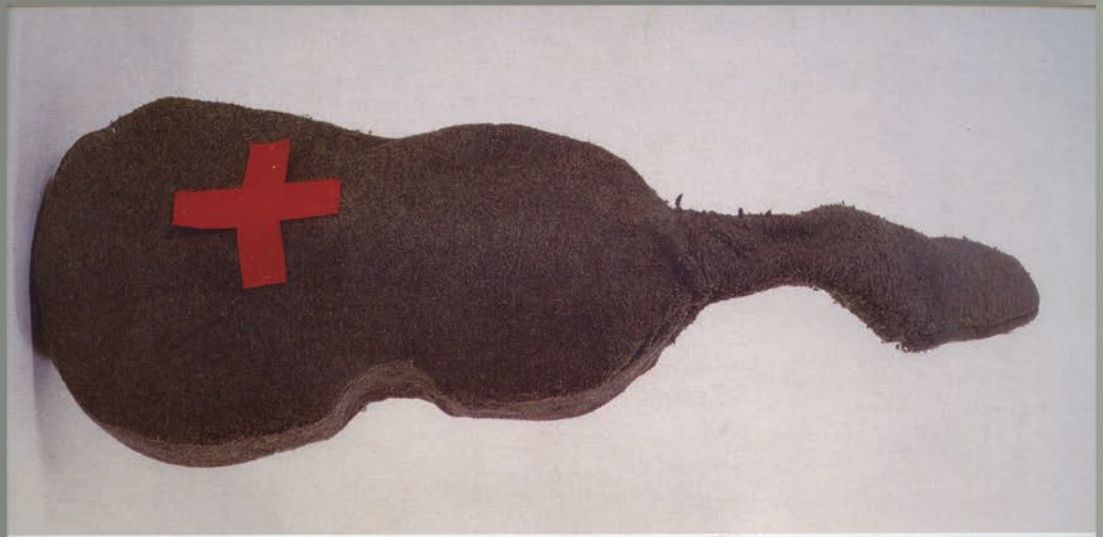
rito, o quizás no. Realmente hacíamos -se está haciendo- lo que cualquier otra persona podría haber hecho si hubiera tenido la voluntad y determinación suficiente de hacerlo. La fórmula no tiene secretos. Y verdaderamente funciona. Está ahí para cualquiera. Puede parecer fácil aplicarla. Pero mi experiencia me dice que no lo es. El valor que tiene el CDCE es el haber sido capaz de mantener un pulso constante al tiempo, con altibajos, por supuesto, pero con una energía suficiente como para no ceder en el empeño. Ahí están los resultados. Son tangibles y perceptibles. Usted los puede coger con las manos y hacer, si lo desea, que formen parte de su biblioteca.

KOSTELANETZ

JOHN CAGE EN RADIO Y CINTA

MARINETTI

LA RADIO FUTURISTA



CDCm

CENTRO DE CREACIÓN EXPERIMENTAL

1982—2012

VALCARCEL MEDINA "MOTORES"

(rfm)


[98.01]
javier ariza

02

José Antonio Sarmiento
La clase de Beuys

DE UNIVERSIDAD

CDCM
CENTRO DE CREACIÓN EXPERIMENTAL



SONART'95

ENCUENTRO DE ARTE SONORO y RADIOFÓNICO

CUENCA, DEL 15 AL 23 DE MAYO

RADIO FONTANA MIX

FACULTAD DE BELLAS ARTES


ATTENTION
la radio ment


josé antonio sarmiento
el ojo del silencio

Sin Título

Seis 1999



TALLER DE EDICIONES
Centro de Creación
Experimental

((RAS))

REVISTA DE ARTE SONORO



1))


((RAS))
REVISTA DE ARTE SONORO
2))

la escritura no escrita

JOSE LUIS CASTILLEJO

TALLER DE EDICIONES

FACULTAD
DE BELLAS ARTES
DE CUENCA



el arte de los ruidos

LUIGI RUSSOLO

TALLER DE EDICIONES

CENTRO
DE CREACION
EXPERIMENTAL

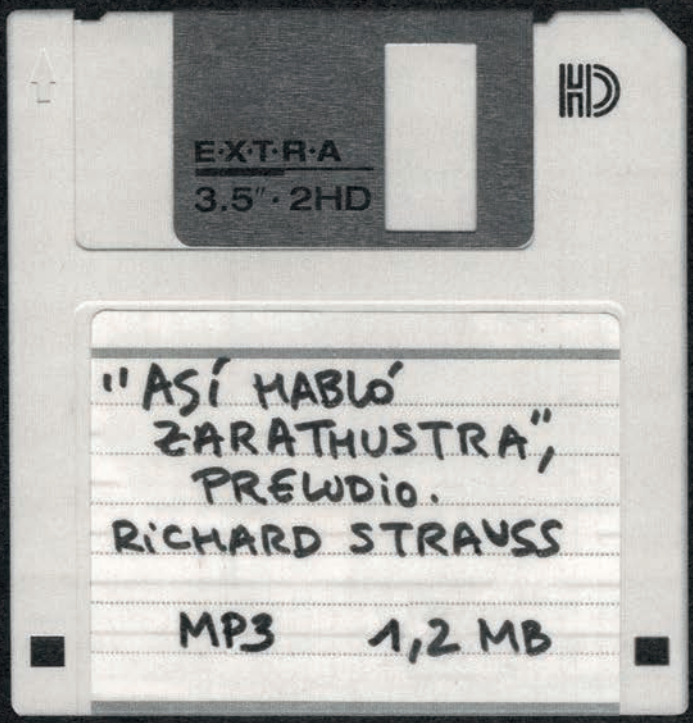


S/T

Sin Título

Siete 2004

Centro de Creación Experimental


E·X·T·R·A
3.5" · 2HD
HD
"ASÍ HABLÓ ZARATHUSTRA", PREWDio. RICHARD STRAUSS
MP3 1,2 MB

CDCM
CENTRO DE CREACIÓN EXPERIMENTAL

www.uclm.es/cdce/
www.uclm.es/artesonoro/
www.uclm.es/dr
www.silencioradio.org
*** Olobo**

javierarizasoundproject.blogspot.com.es
*** Paisaje Sonoro. CasonaMap**

I am speaking of my own private library. I have always considered libraries to be not just receptacles for books, magazines, CDs and other documents, but mainly receptacles for content such as associated memory, experiences, emotions, dreams and projects that can always be recovered as long as there is someone with a desire to access them. In this sense, books are faithful friends, always there when you need them. Libraries (especially when they are private) reveal the personal character of the person who built them and are revealed as an extension of their creator's thoughts. Nevertheless, not all of the objects gathered on bookshelves are capable of successfully weathering the passage of time. Often sound arguments like moving house, the need for more space and other vicissitudes are used to justify their absence. Along the same lines, each of us is familiar with the sensation related to other documents which are so tightly connected to our lives that we are emotionally tied to them, and we judge them to be absolutely present and non-negotiable. I am referring to the added value of an object, one which is totally subjective, whose dimension can only be understood by the person who assigns it. For this

same reason, and on this same occasion, I find myself reflecting on the recognition, merit and respect that should be shown for all those who have come to contribute, at least once in this lifetime, with their labor and dedication, to the enrichment of our knowledge. And likewise, I am reflecting on the degree to which, one part of myself is projected onto the work which I now see before my eyes: there is no arguing that publication is an excellent endeavor.

From my office chair I can visualize on one of my library shelves the preferred spot where a series of publications is kept which I have found to be extremely charismatic: a good number of books, booklets and CDs in various formats, a cassette player, an envelope containing a set of postcards, and also a cardboard box containing such rarities as postcards, some brochure or other, stickers, digital audio tapes, CD-Roms, floppy discs, correspondence and other things that are impossible to classify. This is my own personal time capsule: publications from the School of Fine Arts in Cuenca, published within the context of such well-known subjects as "Other Artistic Practices" and "Sound Art". All of these

were taught by Professor José Antonio Sarmiento, a member of the faculty since 1988, and for whom I have a deep admiration and respect.

The fact that I have participated in a good number of these publications, and have collaborated with Sarmiento on many other parallel activities – including academic research, as he was the thesis director for my doctoral dissertation – is the reason that I have now been requested by the head of the CAAC to write a short text. My writing and my personal viewpoint will allow the documentation of the significance and contribution of these activities that are currently included in the Center for Experimental Creation (CDCE) at the University of Castilla-La Mancha. Having accepted the challenge, I would like to emphasize that my voice is just one of many, and probably not even the most appropriate, and it is limited to telling of its own experiences through a personal viewpoint that you may well consider to be biased. Perhaps this is a good time to extend an initial warning to readers.

It is likely that for many people, the question of what the CDCE is, and the source of its theoretical-practical core, remains unanswered. But this response has already been expressed on various occasions – and in various ways – by the director of the CDCE, José Antonio Sarmiento, through these two quotes from John Cage:

"I don't know if the arts can be taught. I think the teaching process must consist of a coming together of professors and students, and it is unclear who is going to learn from this interchange. It is possible that the teacher will learn more than the student – at least that is how Schoenberg's book *Harmonielehre* begins. He says: 'I learned this book from my students'."

"Teachers can learn so much from their students. Just as students can learn something from their teachers. The experience of mutual learning is facilitated if the distinction between them is erased."

Having highlighted these sentences, I don't believe it is necessary to add anything further. But then this text would end up being too short.

There is nothing more to explain, except perhaps to add some illustrations in the same way Professor Sarmiento has done in the School of Fine Arts. As I have said, this conviction has already been expressed time and again. Repeating the same thing over and over can be tiresome. This may be just one of the motives behind the decision to take these same quotes from John Cage, print them as vinyl letters and hang them inside the new building that has housed the School of Fine Arts since 2000, where they remain today.

All of the creative activity that has taken place since 1988 has been nothing more than a consequence of the application of this essential foundation over the years. And although everything has evolved and some of the protagonists have abandoned their common roots for various reasons, Sarmiento remains faithful to his principles and has never stopped stoking the fire. Throughout the years, certain students have felt attracted to it to a greater or lesser extent, and we have become involved in greater or lesser measure. It doesn't have to be like that necessarily, but from the perspective gained with the passage of time, it seems that those who decided to commit

to this personal project somehow subconsciously assumed that they would contribute their efforts to a vital project that would surely outlive them. I suspect that many of them needed to emancipate themselves at some point from this collective project in order to make possible their personal growth in other directions, so that they could try to achieve other legitimate initiatives, interests and ambitions. All of these elements reveal the complexity of human relationships. Of a process that is natural and even necessary.

As for me, I must mention that I have been familiar with this School for 26 years. I have taught here since 1998, although in 1994 I was already an FPU research scholar participating in many of the activities described above. But my arrival at the School of Fine Arts in Cuenca occurred when I was still studying in 1990. The university was so new that it was still not being promoted to students. This allowed me to get to know all of the school's protagonists. The small size of the School and the close relationship between professors and students allowed us to quickly get involved in the educational project and participate in a way that was extremely active. In the year

1992, we got to know fully the initiatives of such notable students as Juan Gallego and David Carballal, and their magazine *491*, and the later activities they would carry out upon forming the group *+491* together with other students, like Vil *(sic)* and Cristina Barbera, with the participation of Professor Sarmiento. In my opinion, those students put the first elements in place for designing a teaching methodology in a school of Fine Arts. They created a school, and in their own way, began to make history. We were fascinated by their little publications: *The Song of the Strings; Where Are You?; Reviews of a Zaj Concert; Jump, Nail, Die or Pedal; The Courage of Tar*. These were just some of their publications, and they can easily be found when referencing other documents like, for example, the catalog *Yesterday Tomorrow*, published by our School in 2006. Already in those first years, I considered Sarmiento to be an extraordinary teacher, because he was so unconventional. And time has backed me up on that first impression, to the point where now, I consider that upon meeting a person with these characteristics, that is justification enough for his having decided to pursue a certain specialty in a certain place.

Carrying on with the philosophy of this creative project, new students took over for others who decided to leave that shared space, mainly because they had finished their studies. For that very reason, in 1992, several of the new students (myself included) who were attracted by those forms of artistic expression (also known popularly as the fringe) viewed as extremely positive the opportunity of being able to participate in a shared creative space that would also feel somehow our own. A space where you could take on a commitment, a responsibility, and you could even act out a determined role with the name of the student clearly stated, as a unique way of recognizing the work he was carrying out. The space was also self-managed, and it was guided by such a teacher as Sarmiento who offered multiple possibilities for action in artistic terrain that was unknown or virtually unexplored by us. He continually encouraged us to experiment, to create, to investigate. In my case, the connection was quite direct. I had had previous creative experiences in the world of radio, both as a technician and as an on-air personality at a local station in Zaragoza for just over two years. Finding myself on the radio station at our School with the

purpose of using it as an artistic medium was an added incentive that, over time, would reaffirm my decision to conduct research in sound and technology to the detriment of more conventional and recognizable disciplines in the artistic field.

In 1993, a group of students participated decisively in that creative adventure. We were united by a full range of concerns that we had in common. Initial members included Luis García-Ochoa, Ricardo Echevarría, Kepa Landa and Javier Ariza. We had a sound studio that was well equipped technically, and which also had an FM radio station capable of broadcasting up to about 50 kilometers. We looked for a break in the modulated frequency that wouldn't interfere with the legal stations, and our broadcast found its home at 101.1 on the FM dial. Agreeing to name our station after a piece by John Cage, we baptized it *Radio Fontana Mix* (RFM). Our first radio show took place on June 2nd, 1993, and from that time forward, the project was headed up by Ricardo Echevarría, Kepa Landa and Javier Ariza. It marked the beginning of intense activity in the world of sound, based on experimentation and creation using sound and radio.

We were on the air every Wednesday during the academic year from 7:00pm to 11:00pm, without exception. Such a demanding schedule required great personal and physical effort, which we fed with pizza, cans of soda and good conversation. The project required our presence in the center after hours, for which we had special permission. It was an unusual situation, and I could tell you more than one story, like the one where the cleaning crew was scared to enter the studio, which was supposedly empty (they hadn't been informed of our project), but where they could hear voices, sounds and disturbing noises. One year after that first broadcast, we published a small edition of an envelope with five postcards: four of these commemorated some of our shows and the fifth offered a photo of our group. The photograph was taken by our professor at the time, Gonzalo Cao, who often acted as our photographer.

The initial ideas were quite clear. In those early years of the 1990s, we were in agreement that the creative space we were working on should be a place for meeting up, for exchanging ideas and for the kind of experimental work that would normally lie outside the bounds of for-

mal academic activity within our course of studies. These were activities carried out of our own accord, which would not be compensated in any way through credits earned, but they would be compensated through experience with creative production and self-management. It was about seeing a creative commitment through for ourselves, one that was based on the quality of shared content, on the investment made through personal effort, and one that had a fundamental value for all those who worked on it.

It is extremely important to highlight the importance of the documentary and dissemination aspect of our work, which has always been present. We designed our informational posters in A3 format, and put them up all over the School. We edited specific postcards to promote special radio shows and our own events, and made commemorative postcards as well. All of these were distributed to everyone on our mailing lists. The national media echoed everything, and we provided press releases that included images and interviews. The volume of all the press accumulated in those years is quite considerable. We designed rubber stamps for

our postcard mailings. Special envelopes were purchased. The editions were put into packets and were sometimes delivered by hand to the post office. Correspondence, orders and subscriptions were all attended to. The whole process was extremely do-it-yourself. All the bells and whistles of the activities were carried out first-hand and with much dedication by all of us, Sarmiento above all, and actually, often on his own. In the same way, Kepa Landa and I myself began to create a website for CDCE in the mid-90s. Its design has hardly changed over the years, and the passage of time has ultimately rendered it obsolete. Still, I consider it to possess its own special charm, as it reflects perfectly what we were doing at the time. Perhaps its current state makes it a genuine document worth preserving. The page is still in operation and can be found at http://www.uclm.es/cdce. This is not the only activity to be developed online by the Center. In this sense, it is also worth highlighting some of José Antonio Sarmiento's artistic projects, including *Silence Radio* and *Dynamo Radio*. The latter of these, an online radio station, went on-air in April of 2005, and was initially coordinated by Eva Fuentes, Javier Fuentes, Chiu Longina and Ivan Carro.

From the very first, it has been shown that the adventure which would unwittingly become what we now call CDCE would require two types of effort – one personal, which depended on our own energy; and another economic, which depended on another sort of will and sensibility. With this in mind, we pursued every sort of financing that was within our reach, in an effort to consolidate and develop new activities. To this end, we applied for grants from different public entities and responded to various public notices. This is how we created the cultural association Radio Fontana Mix. The perceived quantities, which were always meager, forced us to value even more all of the effort we had invested in achieving our goals.

Other kinds of associations and personal alliances were also established, which had such objectives as, for example, establishing our own publishing house to be used as a stamp on the works we were able to publish in relation with sound creation. This led to Radio Fontana Mix - Experimental Sound Editions, which was directed by Ricardo Echevarría and Kepa Landa. Examples of the publishing house's work can be

found, for example, in the piece entitled *Marinetti*, headed up by José Antonio Sarmiento. *The Radio Futurist* (1993), was an edition by Javier Ariza, and Luis García-Ochoa oversaw *Kostelanetz. John Cage on Radio and Tape* (1994) was followed by the edition on cassette tape of a piece by Valcárcel Medica entitled *Motors* (1995).

The radio was used as an artistic medium by certain professors and guest artists. I would like to highlight some of these works, including *Performance for Radio and Library,* by Professor Simeón Saiz on March 16th, 1994 and the piece *Ways of Telling*, by sound artist José Iges (director at the time of the program *Ars Sonora* on Radio 2 of Spanish National Radio) on November 10th, 1993. Other works included *Limbos* (1996) by José Maldonado; *Paralogism* (1996) by Ricardo Echevarría; *Nubr* (1996) by Alejandro Aldea; and the radio performance *The Eye of Silence* (1999) by José Antonio Sarmiento. Visual artists were also invited to present sound creations they had had published on vinyl discs, like for example, *Time Bomb* by Pedro G. Romero, and *Vinyl Requiem*, a group effort that included pieces by David Alarcón, Boke Bazán, Luis

Contreras, Luis Armd/ino *(sic)* Galindo, Diego Ruíz de la Torre, José Juan Martínez, Ferre Sáez and Manuel Macía.

Given that research and experimentation have always been on par with dissemination, in 1995 we organized *Sonart*, a meeting on sound and radio art, held May 15-18 at the School of Fine Arts in Cuenca. Without a doubt, the experience was amazingly enriching for all of us. We held radio broadcasts and concerts, and were fortunate to include the participation of such artists as José Iges, who held a radio art workshop; Isidoro Valcárcel Medina (who was already at the time, at least for us, the significant and renowned artist he is today), who created three pieces on site: *Untitled* (known for *The Transparent Language, A Man Condemned to Death has Escaped,* and *Concert (by the way, an uncertain success)*; Pedro Bericat, who held a performance in the sound studio; and Llorenç Barber, who delighted us all with the extraordinary live concert *From Day to Day.*

This meeting allowed for the close collaboration between the artists and students at our School. At the same time, the sound lab fulfilled its role as a creative space, as once again it became a dedicated setting for artistic practice. Certain sound fragments from those pieces were published in the first issue of the magazine *RAS*. Such was the case, for example, with the piece *The Transparent Language* by Isidoro Valcárcel Medina, which was performed by the author himself, joined by Fátima Fernández, Patricia García, Jacobo Hortas and Javier Ariza.

Not long afterward, all of these activities (the creation and dissemination of sound and radio art) would fall under the name of the Sound Studio. While this was not the only objective, its main goal would be to publish annually the sound art magazine *RAS* in CD format. Seven issues of this magazine were ultimately published, the first in 1996 and the last in 2004. It was divided into three sections: the first was dedicated to avant-garde documents, the second to contemporary artists, and the last section was reserved for sound work of interest by students at our School.

'The Publishing Workshop came to be at about the same time as the Sound Studio. Its objective was focused on the dissemination of artistic documents and pieces from historical avant-garde movements, and from other 20th century performances. This entity would come to be named the Publishing Workshop. Its main activity involved the creation of the magazine *Untitled*. The students who initially managed the project were Manuela Martínez, María Jesús Navas and Juan Agustín Mancebo. Seven issues of this magazine were published, the first in 1994 and the last in 2004. As you can see, both magazines – *RAS* and *Untitled* – have been inactive for many years.

Both projects were managed by the students themselves, under the ongoing direction of José Antonio Sarmiento. These were spaces for the creation, questioning and debate of ideas, but above all they were spaces for work – work which was clearly oriented toward publication. Here, it was necessary to use a practical and repetitive method to carry out many of the teachings present in the degree's coursework: the treatment, manipulation and editing of images,

sound, layout, graphic design and the internet, among others. All of these elements are clearly in keeping with a fundamental effort completed previously, which demanded research, securing sources, finding locations, organization, selection and the management of the content itself with the aim of publishing. Working this closely with the research meant contacting artists, writing letters, waiting for responses, designing interviews, modifying expectations and looking for alternatives. In the same way, it was possible to gain full awareness of the complexity inherent in bureaucratic, administrative and legal procedures. For example, in the case of managing copyrights and paying royalties, we found that these were closely connected to certain creative activities that truly resembled the ones we were aiming for.

Certain bureaucratic questions were more anecdotal and easily overcome than others. For example, the surprise and suspicion that came from our own University in the 1990s when it learned about our independent editorial policy, when they had their own publishing service which, further, was located on the same campus in Cuenca. Still, it is only fair to point out that

this perception has changed for the better over the years, allowing for the more recent establishment of effective lines of collaboration. In any case, we always found the independence we sought to be unquestionable and necessary. Our editorial objective revolved around achieving a unique image for our publications that was unlike the more uniform look offered by the publishing service at our University. And above all, we were committed to maintaining full control when it came to the content we wished to publish. It was a question of pure conviction. We considered it essential to have absolute control of every aspect of our publications, including format, typeface, translations, the design of covers and collections, brand, corporate image, paper quality, choice of printer, multiple detailed draft revisions, and more. With respect to visual quality, it is worth pointing out that some of Spain's young designers came out of our School, and have regularly contributed to these publications. This is the case, for example (and there are many more), with Jaime Narváez and and Cristina Vergara, the latter of whom is in charge of design for the Publishing Workshop collection.

The criteria for quality remain unchanged: our fundamental principle is based mainly on the quality of content to be published, and secondly, on the quality of the publication itself. Achieving both of these goals has always meant substantial economic costs. Costs that are taken in equal measure with the personal determination to get a publication out. He will never admit it, but on more than a few occasions, it was thanks to a contribution from Sarmiento's own pocket that we were able to cover costs that could not be met by a patching together of our economic grants. This is a simple observation to emphasize the fact that our goal, as you can clearly see, was never to earn money, but rather to share part of the artistic knowledge which we held in such high esteem.

The Publishing Workshop and the Sound Studio were the two main lines of work. They were concrete, specific and quite well defined. They did a clear job of identifying the principle activity we were engaging in with such dedication and commitment. The Sound Studio kicked off a new collection of monographic books with *Unwritten Writing* (1996) by José Luis

Castillejo. Other titles followed, including: *The Art of Noise* (1998) by Luigi Russolo; *The Art of Fixed Sounds* (2001), by Michel Chion; *Broadcasting Panic* (2002), by Howard Koch; *Grapefruit* (2006), by Yoko Ono; *Vinyl Music* (2009), by José Antonio Sarmiento; *The Mushroom Book* (2012), by John Cage; *Cannibale* (2013), by Francis Picabia; and *Ultraist Evenings* (2013), by José Antonio Sarmiento. With respect to this final work, it is worth noting that in 2013 it was awarded the Prize for Best Monograph in the Areas of Human and Social Sciences in the 17th National Awards for University Publishing. The prize was given by the Union of Spanish University Publishers. We must also point out the positive and ongoing collaboration of UCLM Publishing Services to create a specific collection from the Publishing Workshop through which new books have been published, including *Beuys's Class* (2015), by José Antonio Sarmiento; and *A New Sort of University* (2015), by Isidoro Valcárcel Medina.

Other publications have also been completed like, for example *Notebook 0. Digital Graphics* (2002), by Javier Ariza; a hybrid multimedia CD-

ROM entitled *[98.01]* (2001), by Javier Ariza; the audio CD entitled *The Eye of Silence* (1999), by José Antonio Sarmiento; and several experimental music pieces by students which were published on audio CD, like *Tester* (2001), by Bravido (the artistic name of a group made up of Paco Bermejo Tarifa and Javier Álvarez Alonso).

In our opinion, all of this activity was an honest response to two combined elements: creation and investigation. Without a doubt, our concept of investigation did not seem to coincide fully with the academic definition of research used by other institutional organisms. It may seem insensitive not to have directed all of our efforts toward the achievement of that standard. But what is certain is that at no time did we want to contaminate even in the slightest way our original idea, thus sacrificing it to that academic search for efficiency, which is currently so commonly perceived and which carries such weight academically. This is not at all to say that we wouldn't have wanted our efforts to be recognized. It is simply that our goal was that the recognition reflect our own expression. This was our personal commitment.

It is my belief that the activities carried out by the CDCE have contributed to a greater presence for the School of Fine Arts in Cuenca, and to its perception by the outside world as a creative, dynamic and productive space. In the same way, I believe that the lines of research pursued by this Center are considered to be and recognized as innovative cutting edge reference points within Spanish academic circles, principally in the field of sound art and other artistic practices. I am confident that the pieces that have been published occupy a special spot in many of those libraries scattered around our country and others, and that they are held in high esteem within that category of publications that successfully overcome the fleeting nature of passing time. I am hopeful that all those who are interested in their content think of them not only as objects stuffed with documentary sources, but also as incentives for their own inspiration and motivation. I am convinced that all of these achievements have proven useful, expanding the field of knowledge. That our efforts have been truly worth it.

The visibility of what we have accomplished and its public acknowledgement has come about in various ways. The organization of and participation in festivals: *Sonart* (1995) and *VIII Canary Islands Video Festival* (1998). Art fairs: ARCO (1998), and a good number of presentations, conferences, congresses and exhibitions. We must highlight, for its timeliness, the inclusion of the magazine *Sound Art RAS* and of several pieces produced by the CDCE, like The *Eye of Silence* and *[98.01],* in the current exhibit *Sound Art in Spain. 1961-2015*, organized by the Juan March Foundation, which will tour the foundation's venues in Palma de Mallorca, Cuenca and Madrid until January of 2017.

Together with the press releases that provide testimony of these activities, it is worth mentioning those other publications that have underlined the artistic importance and interest of achievements related to the CDCE. Some of these include the catalog *MASE. First Sample of Spanish Sound Art* (2007) and the books *Fly behind the Ear. From Experimental Music to Sound Art in Spain* (2009), edited by Llorenç Barber and Montserrat Palacios, and *Ars Sonora. 25 Years. A*

Sound Art Experience on the Radio (2012), edited by José Iges. One of the chapters in this final book provides an enlightening collection (put together by Marta Cureses) of special monographic programs from the Arts Sonora program from 1985 to 2008. The list features the eight programs dedicated to the magazine *RAS* and certain other pieces.

Not long before 1998, we came to the conclusion that the projects coming out of the sound studio and publishing workshop described a very powerful identity that was only heightened by the addition of those other lines of research-creation that had begun in a tangential fashion. We decided to bring all of those projects together under a single name. The name we chose for this umbrella platform was the Center for Experimental Creation (CDCE). In 1998, the Center was officially acknowledged by the University of Castilla-La Mancha. This meant certain improvements were in order, like receiving an annual budget that would facilitate a more stable economic situation, and as a result, the programming and consolidation of a series of activities. Also, the acknowledgement of the position of

Director, and naturally, the strengthening of the CDCE brand.

Nothing else was really affected, and things continued to get done in the same way they had since the very beginning. That is to say, through the ongoing personal commitment of the Center's director and the dedication of all the time he is able to invest in that concept of a global piece of art, in that *Merz* (if I may use the concept invented by Kurt Schwitters) that seems to represent the CDCE. Because things continue to move forward thanks to hope, hard work and self-conviction. And this attitude cannot be improvised, it is in our very DNA. I have the impression that what I am saying could sound like a tired and empty claim. But in this case, I think it is true. I suppose all those who have had the opportunity to collaborate on some of these activities with José Antonio Sarmiento will keep the experience close to their hearts. Perhaps we should question their worthiness. Or perhaps not. Actually, we did (and we do), what any other person would have done if they had had enough will and determination to do so. The formula is no secret. It really works. It's right

there for whoever wants to use it. It may seem easy to use. But my experience tells me it isn't. The value of the CDCE is that it has been able to keep its hand constantly on the pulse of time, with all its ups and downs of course, but with enough energy so as not to give up the struggle. The results are there to be seen. They are tangible and visible. You can pick them up with your hands and make them, if you wish, part of your personal library.





Las colecciones del GME.

Pasado, Presente, Futuro.

Sylvia Molina
Javier Osona
Julio Sanz Vázquez
Daniel del Saz
Antonio J. Alcázar

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

1. La música electroacústica

Electroacústica es una expresión un tanto escurridiza cuyos límites resulta problemático precisar, sobre todo observando la viva heterogeneidad de las prácticas musicales contemporáneas. No obstante, si aceptamos la posición del GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) de París -uno de los principales centros internacionales de investigación y creación electroacústica, fundado por Pierre Schaeffer en 1958-, la expresión englobaría todas aquellas músicas cuyos sonidos, provengan de origen acústico o no, están tratados y mezclados, en el estudio o durante el concierto, y difundidos mediante altavoces.

Las músicas electroacústicas –mejor en plural- constituyen una transformación radical que afecta a la producción sonora, a su recepción o escucha y, en definitiva, a la propia consideración del concepto de música. A la producción, porque su carácter experimental o empírico subvierte los procesos compositivos al uso, colocando como punto de partida la propia materia sonora, su exploración y sus sucesivas manipulaciones y mezclas. Por otra parte, la *fijación* del sonido en un soporte (cinta, cd, disco duro) permite retener y repetir a voluntad algo tan fugaz e inasible. A la recepción, porque instala al oyente en una situación *acusmática*, proponiéndole una escucha (a través de altavoces) frecuentemente independizada de lo visual; una experiencia que favorece la liberación de imágenes mentales -auténtico "cine para los oídos".

Esta valoración del sonido por sí mismo, sea cual sea su procedencia, cargado con toda su potencialidad expresiva y enriquecido con la dimensión espacial (posible gracias a la difusión sonora mediante altavoces), provoca una mutación en el mismo estatus del sonido que, a su vez, comporta una ampliación definitiva del propio concepto de música y su experiencia perceptiva global. Las músicas electroacústicas, sin restricción a sistemas o notaciones, sin limitación a gramáticas o sintaxis, sin distinción entre ruidos, sonidos puros o impuros, musicales o no musicales, son portadoras de valores ligados a la morfología del sonido, a sus movimientos energéticos, a sus relaciones con el gesto, la sensación o la metáfora. Impulsan así –junto a otros géneros y manifestaciones- un cambio de paradigma dominado por la emergencia del Sonido, revestido ya de un nuevo sentido y una renovada significación.

2. El GME de Cuenca

El Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca fue el primer centro público de enseñanza, creación, investigación y difusión de la Música Electroacústica en España. Fue inaugurado en abril de 1983[1], ligado al Conservatorio Profesional de Música de la Diputación Provincial de Cuenca y dirigido por Pablo López de Osaba, quien de forma paralela fue director del Museo de Arte Abstracto Español y de la Semana de Música Religiosa de Cuenca. El Gabinete se inauguró sin compositor en residencia y el técnico, Leopoldo Amigo (1983-1990).

1. La Música Electroacústica en España. Asociación de Música Electroacústica de España. AMEE. Disponible en: http://www.musicaelectroacustica.com/amee/enlaces/la-musica-electroacustica-en-espana/[consultado 02-01-2016]

Es en 1989, cuando se contrata de forma estable a Gabriel Brnçic Isaza, alma-mater del Gabinete como Profesor de 'Teoría de la Composición' y 'Teoría y Práctica de la Música con Medios Electroacústicos e Informáticos' hasta 1998. Leopoldo Amigo fue relevado por el compositor Julio Sanz Vázquez (1990-2006) en estas mismas competencias, implementándolas y realizando labor de docencia de la música a través de las nuevas tecnologías, organizando conciertos y seminarios internacionales de música contemporánea electroacústica. Todo esto redundó en beneficio y reconocimiento del Conservatorio de Música y la propia ciudad de Cuenca.

Durante estos años, desde el GME se organizaron y se fueron realizando los primeros cursos especializados de música electroacústica en un Conservatorio Profesional de Música de España,

con duraciones de dos y cuatro años de especialización en Composición Electroacústica, así como conciertos mensuales en el Conservatorio, en el Teatro Auditorio de Cuenca, en todos los colegios, en edificios públicos y privados, y en distintos espacios disponibles de la ciudad de Cuenca. De este modo, la música electroacústica se convirtió en algo cotidiano para la todos los estudiantes del Conservatorio, implicando a grupos de teatro, artistas plásticos, *performers*, escritores y poetas.

Numerosos compositores de talla internacional solicitaban poder componer en Cuenca, y la Diputación Provincial realizaba obras de encargo a prestigiosos compositores, para dotar a la ciudad de un importante archivo de obras de música contemporánea y electroacústica, además de otorgar anualmente nueve becas de composición, para pro-

ducir obras en el Gabinete. A toda esta producción hay que añadir las obras de los compositores que por iniciativa propia utilizaron el GME, las obras de los alumnos de Composición, actuales artistas reconocidos internacionalmente, profesores y compositores de los más destacados Conservatorios, Universidades y Centros de Enseñanza de la Música en España. Las numerosas obras del catálogo de conciertos y seminarios realizados en su entorno, el valioso archivo documental de los programas con entrevistas emitidos en Radio Kolor, RNE Radio2/Radio Clásica y Ars Sonora, junto a la extensa documentación generada (*masters*, partituras, fotografías, apuntes de clases y conferencias, grabaciones de encuentros y conciertos…), hacen del Gabinete de Música Electroacústica un patrimonio de valor incalculable. Por sus instalaciones, que contaban con un equipo mate-

rial de enorme valor, pasaron maestros y compositores de la talla de Horacio Vaggione, Luis de Pablo, Francisco Kröpf, Adolfo Núñez, Eva Lotz, Julio Sanz, José Iges, Concha Jerez, Jesús Rueda, Gregorio Jiménez, José Manuel Berenguer, Mauricio Sotelo, Eduardo Polonio, Andrés Lewin-Richter, Juan Blanco, José A. Bornay, Diego Saiz, David Alarcón, Carlos G. Cuellar, Antonio Alcázar, Joan A. Moreno, Alfonso García de la Torre, Anna Bofill, Juan A. Lleó, Daniel Kientzy, Gonzalo Gª de los Santos, Daniel Casado, Miguel Angel Encabo, Francisco J. García Ruiz, Jesús Mª Jara, David Lizcano, Mª Luz Nuñez, Joaquín Medina…entre otros.

En 1998 se rescinde el contrato a Gabriel Brnçic y comienza con ello el declive del Gabinete. Tras casi una década de abandono, años en los que Julio Sanz Vázquez luchó por la supervivencia del

GME, la decisión del Diputado de Cultura de expulsar al Director del Conservatorio, y la cesión del Conservatorio por parte de Diputación a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (a excepción del GME), provoca el cierre definitivo a este. Desde agosto de 2006, momento en que se hizo el traslado de competencias educativas y musicales de la Diputación Provincial de Cuenca a la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, el GME fue reubicado con todo su equipo en las nuevas dependencias del Centro de Estudios Musicales (Edificio Palafox), donde quedó instalado y operativo en dos salas adjuntas al Salón de Conciertos, lugar que desde un principio fue diseñado para albergar el Gabinete, aunque nunca se llegó a poner de nuevo en marcha. En septiembre de ese mismo año, es desmantelado y almacenado en los sótanos del citado Edificio Palafox, actual sede de Con-

servatorio Profesional de Música de la ciudad. Dicha gestión relega al Profesor y encargado técnico, Julio Sanz Vázquez, a otro centro no relacionado con su actividad musical, almacena todas las obras musicales y documentación en cajas y, además, provoca una dispersión del equipamiento del GME. Hoy todo este material sigue esperando ser catalogado.

3. Recuperando el GME. La asociación AVADI

Desde ese mismo momento y hasta la fecha, la Asociación AVADI (Audio Video Arte Digital Interactivo) ha estado velando para que todo este material y archivo no desapareciera o fuera disperso y, al menos, se mantuviera en un lugar seguro hasta su posible recuperación. El Homenaje a Gabriel Brnçic, la carta de Cristóbal Halffter, así como el manifiesto del cierre y la numerosa repercusión en los medios de comunicación de la época dan muestra de la lucha por evitar el cierre durante años y poner en valor dichos fondos.

El macro-concierto paisajístico de campanas y electroacústica, el 12 de noviembre de 2006 en la Hoz del Huécar, con el título 'Tocata a la fuga del sentido jurídico común. Requiem por el renacer del GME de Cuenca'[2] dio buena fe de ello.

Hay que recordar que la Asociación fue fundada en 1986 por Julio Sanz Vázquez y Matías Jiménez, informático y músico, reuniendo a jóvenes amantes de la música y entusiastas del arte, la literatura y las nuevas tecnologías. Su objetivo, aparte de asumir la responsabilidad colectiva de velar por los valiosos fondos de arte sonoro del GME, es la investigación, desarrollo, producción, formación, relacionados con medios informáticos, musicales y audiovisuales.

2. CONCIERTO PAISAJÍSTICO DE CAMPANAS Y ELECTROACÚSTICA 10th, 2006 | Autor: Julio Sanz Vázquez. Disponible en: http://www.artesonoro.org/archives/692 [consultado 02-01-2016]

Desde sus inicios se encuentra inmersa en un importante proyecto cultural de dimensión local, pero proyección internacional, para dotar a la ciudad de Cuenca de un equipamiento musical y cultural único, que permita poner de relieve los aspectos comunes y divergentes de la música contemporánea, creando vínculos entre las personas y organismos dedicados a la creación, interpretación, investigación, docencia y difusión de la música y las nuevas tecnologías.

En este marco, lo que AVADI propone es una gestión adaptada a las necesidades de la creación musical actual, basada en el potencial de la electroacústica, y creando un eslabón fundamental para Cuenca como Ciudad Cultural con carácter internacional, colaborando con el desarrollo y formación de Industrias Culturales Emergentes. En su labor de documentación tiene localizados, además de los

fondos del GME, el archivo propio de la Asociación y la colección privada de Julio Sanz Vázquez que cuenta con numerosas obras y documentación de distintas actividades realizadas en torno a la música electroacústica.

4. El Seminario de Música Electroacústica. ACUOSO y Acción GME v2.4

Con motivo del XXX aniversario del nacimiento del Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, como homenaje a Gabriel Brnçic por su labor pedagógica y musical, se celebra del 18 al 20 de febrero de 2014 en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Cuenca el Seminario 'XXX Aniversario de la Creación del GME de Cuenca'[3]. Fue una cita para que compositores, profesores, artistas y técnicos que formaron parte de la trayectoria del GME, se reunieran para compar-

3. Dirigido por Julio Sanz Vázquez, la Secretaría de Javier Osona y la Coordinación de Sylvia Molina en la Universidad Menéndez Pelayo (UIMP_Cuenca).

tir experiencias y pusieran en valor lo acontecido desde entonces. Ponencias, mesas redondas, talleres, presentación de las últimas composiciones, APPS, '*SoundStorming*'[4] y 'Conciertos en el Aire', con asistencia presencial y *on-line* aseguraron un lugar de encuentro actual donde surgieron iniciativas que, gracias a la revista Mi.MO[5], perdurarán en el imaginario colectivo. Por lo demás, este Seminario abrió sus puertas y algunas de sus actividades las celebró fuera de las instalaciones de la UIMP. A este respecto se pueden citar la conferencia de Gabriel Brnçic en la Facultad de Bellas Artes con el título 'Encuentros' y los '*SoundStorming*' nocturnos en el pub 'La Bohéme'.

4. Más información: http://soundstormingcuenca.blogspot.com.es/
5. Revista Mi.MO. ISSN: 1887-5033. Más información en: http://bellasartes.uclm.es/mimo

Además, sirvió como punto de encuentro entre la Asociación ACuOSO (Amigos en Cuenca de la Orquesta Sinfónica de Ordenadores) y los compositores y asistentes al Seminario. ACuOSO[6] es una propuesta de creación abierta a la participación musical, visual e interactiva, nacida en el entorno de la ciudad de Cuenca para construir la Orquesta Sinfónica de Ordenadores o dispositivos digitales que permitan intervenciones performáticas. Por este medio se vienen conformando grupos de compositores de distinta procedencia con el objetivo de producir obras electroacústicas de forma colaborativa y remota a través de la Web. Esta propuesta pretende fundamentalmente potenciar el control y la modificación dinámica

6. Más información: http://acuoso.tk

de las obras en forma continua, dejando a un lado los soportes tradicionales al poner énfasis en la Web como medio de creación, almacenamiento, difusión y distribución de la música. Es decir, concebir y producir música, que tradicionalmente ha utilizado los soportes fijos de almacenamiento (LP & CD), mediante recursos que permitan modificar las muestras de audio en tiempo real por el público cibernauta, y concederle así la posibilidad de una re-elaboración de cada trabajo (re-mixes).

Por otro lado, como fruto del encuentro entre los antiguos alumnos del GME, compositores, artistas y asistentes, se formula el manifiesto 'Grupo de Cuenca. Generación GME', reivindicando, por un lado, la labor investigadora y docente del GME y su influencia en este colectivo, los nuevos medios de creación musical y su conexión con

la sociedad actual y la docencia, y por otro, reclamando la recuperación del GME en todo su valor, no solo de sus equipos y obras, sino como creador de un nuevo '… sistema de aprendizaje y de creación, un encuentro de inquietudes, artistas y espacios sonoros que hoy continúa vivo'[7].

Como resultado de dicho Manifiesto, en diciembre de 2014 nace la Asociación 'Acción GME v2.4' para la defensa, custodia y difusión de los fondos y obras de música electroacústica vinculadas a la ciudad de Cuenca, cuyo origen fue el citado 'Seminario de Música Electroacústica. XXX Aniversario de la Creación del GME'. Su objetivo principal es la salvaguarda y fomento del patrimonio histó-

7. Manifiesto "GRUPO DE CUENCA. Generación G.M.E.".

rico, tanto material como inmaterial, del GME. Su denominación, 'Acción GME v2.4', resume sus fines: desde la acción, romper con el inmovilismo y el ostracismo institucional en el que ha estado inmerso el GME de Cuenca desde 1996 hasta el día de hoy. Para ello, utilizará todos los medios humanos y técnicos que la actualidad tecnológica ofrece, y su misión es velar por la integridad y seguridad de las obras y del trabajo realizado en el entorno del GME, actualizando todos sus recursos y poniéndolos a disposición de compositores, artistas, docentes, investigadores y público en general para mantenerlos en activo y no solo como archivo a través del grupo de investigación FUZZY GAB .4. Es su intención generar redes de conocimiento interactivas y multidisciplinares que crean en la idea y defiendan los mismos intereses que 'Acción GME v2.4'.

Y, por último, y con estos mismo fines, organizará conferencias o seminarios relativos a la música/performance contemporánea cooperando en actividades similares que organicen otras entidades.

5. De 'Poliedro' a 'Panspermia Sonora'. El grupo FUZZY GAB .4

Basándonos en la experiencia de creación colectiva 'Poliedro [On line]'[8] de Fabián Esteban Luna, desarrollamos la experiencia 'Poliedro 2012' y 'Poliedro Sinestésico' (2013), hoy ya con entidad propia y denominada 'Panspermia Sonora'[9]. Se trata de una composición musical colectiva multicanal con Julio Sanz Vázquez y Sylvia Molina y la coordinación de Javier Osona y Fabián Esteban Luna, así como la colaboración de Daniel del Saz, Natalia Fariñas y Joaquín Díaz[10].

8. Más información:http://sistemapoliedro.blogspot.com.es/p/poliedro-online.html (© 2011 . Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) - ISBN: 978-987-27082-0-7 420)
9. Más información en: http://symolina.wix.com/panspermia-sonora
10. En el 2014 (Tacto Electroacústico) con la colaboración de Javier Alonso, Adrián Langreo & MakingDos y en el 2015 (Olfato Electroacústico: Tras el aroma de Oort) con la colaboración de MakingDos

La panspermia es una teoría que propone que la vida puede tener su origen en cualquier parte del Universo y que tan solo necesita de las condiciones favorables para su desarrollo. Así, 'Panspermia Sonora' propone que los sonidos provienen de cualquier parte del Universo, de cualquier parte del mundo, de cualquier usuario… 'Panspermia Sonora' es un espacio de encuentro sonoro para utilizar el sonido como imagen, como olor, como textura... un sonido sinestésico que se inserta de forma natural en propuestas performáticas, intervenciones artísticas en cualquier lugar de este mundo sonoro o cualquier otro. Esta actividad y las experiencias que derivan de ella son presentadas el 14 de noviembre en el 'XX Festival Internacional de Música Electroacústica. Punto de Encuentro' organizado por la AMEE (Asociación de Música Electroacústica de España) en el Auditorio del Conservatorio Su-

perior de Música 'Joaquín Rodrigo' de Valencia [11].

En esta línea de investigación se sitúa el grupo I+D+i FUZZY GAB .4. Antes de su constitución formal, sus actuales miembros han desarrollado una trayectoria en la que cabe mencionar los vínculos con la Universidad Nacional Tres de Febrero –UNTreF- de Argentina[12] y con la Universidad Nacional Autónoma de México –UNAM– Laboratorio de Robótica; así como las colaboraciones de parte del equipo en la revista Mi.MO[13] -desde 2005-, la Beca de Colaboración del MECD de Javier Osona -2012/13-, el trabajo en equipo del grupo artístico 'if…then'[14] –desde 2013-, las incorporaciones a las aulas y conferencias del artista Joaquín Díaz –desde 2013-, aparte

11. Más información: http://www.youtube.com/watch?v=00Vf6ogYO7c
12. Plataforma Inmersiva de Producciones Acusmáticas (2da ETAPA) UNTreF (Universidad Nacional Tres de Febrero_ Argentina) Responsable del Proyecto: Luna, Fabián Esteban

de los talleres y conciertos de 'Poliedro' y 'Panspermia Sonora', ya mencionados con anterioridad.

Lo que nos proponemos desde el grupo FUZZY GAB .4 es evaluar y rescatar todo el trabajo realizado desde 1983 hasta 2006 en el Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca, a fin de que este quede optimizado para el presente y tiempos futuros. El grupo responde así a la necesidad

13. Mi.MO es una revista digital inicializada en el año 2005 como espacio de encuentro de diferentes trabajos de la profesora Sylvia Molina y sus alumnos. Desde sus inicios, la ex-alumna Olivia Caro ha estado ahí, adaptando las propuestas a la evolución del tiempo, las necesidades, las diferentes corrientes e ideas planteadas. Es en el 2013 cuando se incorpora al equipo de diseño e interacción el artista freelance Javier Alonso.Mi.MO ha evolucionado así en sus contenidos, en sus interfaces, y en los colaboradores y coeditores a la misma. Desde 2006 hasta 2013, con la incorporación como co-editora de la profesora Ana Navarrete y posteriormente, desde el 2011 hasta nuestros días, del investigador Javier Osona y del profesor Daniel del Saz. Más información: http://bellasartes.uclm.es/mimo

14. El grupo artístico "if…then", integrado por Joaquín R. Díaz, Sylvia Molina, Julio Sanz y Javier Osona, propone una obra artística multidisciplinar, desde el Arte Sonoro, el Arte Interactivo y el Arte Electrónico, para reflexionar en los grandes hitos de nuestra época tejidos alrededor de una columna vertebral del mundo, el arte y la tecnología.

y a la obligación inexcusable de conservación del patrimonio cultural, material e inmaterial, generado durante años en la ciudad de Cuenca a través del GME.

De toda esta confluencia surgen actividades que, mientras por un lado reclaman la recuperación de los fondos del GME y su espíritu, por otro lado se manifiestan como medio de creación ligado tanto a la docencia universitaria en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, como a la creación actual en el ámbito de la música electroacústica y las artes digitales. Entre estas actividades se puede citar, en primer lugar, la participación en el Simposium '*Archiving and Preservation of Electroacustic Music*', en el marco de la '*General Assembly of Internacional Confederation of ElectroacusticMusic*' -CIME- UNESCO, celebrada en Lisboa en octubre de 2015. Representando a la Asociación de Música Electroacústica de España

(AMEE) y con el apoyo del proyecto MINECO-CAAC, en ella intervinieron Julio Sanz Vázquez y Sylvia Molina en la ponencia: '*Restoration and Preservation of the GME's Archive (Cuenca)*'[15].

Por otro lado, la AMEE propuso a numerosos compositores la participación con una composición, fragmento de obra o sonido, para ser mezclada conjuntamente con todas las obras recibidas, en un sistema de difusión multicanal de 40 altavoces, y en plataforma on-line dentro del Congreso de la CIME-UNESCO anteriormente citado. El título del concierto global con las aportaciones de los compositores[16] participantes fue *Let's save the Cuenca Electroacoustic Archive*. La difusión y mez-

15. Más información en http://misomusic.com/index.php?option=com_icagenda&view=list&layout=event&id=201&Itemid=503&lang=en

cla del concierto corrió a cargo de Julio Sanz Vázquez, con la colaboración de la asociación ACuOSO, Sylvia Molina y Javier Osona en la plataforma *on-line*. Posteriormente, y en este mismo mes de octubre de 2015, el grupo participa en el '*Simultan Festival 2015*' - '*Talkingtostrangers*' celebrado en Timisoara (Rumanía) con el concierto '*Let's save GME Cuenca*'[17]. Esta participación abrió a su

16. La obra colectiva surge como consecuencia de la propuesta realizada por el presidente de la Asociación Electroacústica de España –AMEE-, Juan Luis Ferrer Molina, al Compositor Julio Sanz Vázquez en la que han colaborado miembros de la AMEE, ACuOSO, OSOMEX, Huerto del Sonido, Angel Albadalejo, Kio Oh (Susana Chioca), Equipo Elevador, Víctor Aguado, Víctor Vallés, Ricardo de Armas, Diana Pérez Custodio, Adolfo Núñez, Pedro Guajardo, Enrique Mateu, Carlos D. Perales, Merce Capdevila, Roberto Pineda Tenor, José Andrés Prieto Franco, Pablo Vega, Julio Sanz Vázquez, Pedro Linde Navas, Miguel A. García, Pablo Martínez Garrido, Ricardo Climent, Apolo Valdés, Sergio Bascuñana, J. Antonio Lleó, Miguel Molina, El Padre Castillejo, Sylvia Molina, Eugenia Díaz, Joaku de Sotavento (Joaquín Díaz), Mercedes Mestas, Jorge Sad Levi, Sophie Macuac y Marion Velasco con el soporte de la Plataforma Poliedro y la web AcciónGME v2.4 con la colaboración de Javier Osona y Daniel del Saz.
http://www.musicaelectroacustica.com/amee/convocatorias/convocatoria-para-socios-cime-lisboa/
17. *ibidem*

vez las puertas al concierto en Cracovia, ambos bajo la dirección del actual presidente de la Confederación Internacional de Música Electroacústica (CIME), Marek Choloniewski.

Finalmente, hay que mencionar el XXII Festival Internacional de Arte Sonoro y Música Electroacústica, 'Punto de Encuentro' de la Asociación de Música Electroacústica de España – AMEE en su sede en Cuenca. Dos fueron las actividades programadas para este 'Punto de Encuentro'. En primer lugar, la participación en *Audio Art Festival*[18] en Cracovia (Polonia) conjuntamente con Marek Choloniewski. El *Audio Art Festival* presenta artistas de todo el mundo, proponiendo una integración de sonido y arte visual en forma de concierto e instalación. El concierto *on-line* tuvo lugar

18. Más información:http://www.audio.art.pl/

en la Facultad de Bellas Artes el 19 de noviembre de 2015 ; utilizó como 'instrumento' la propuesta *Let'ssave GME Cuenca*, con la interpretación de alumnos, docentes y artistas invitados. En segundo lugar, el concierto 'Panspermia Electroacústica. Tras el aroma de Oort' del 2 de diciembre de 2015[19], organizado junto al Festival Permanencias[20], la asociación ACuOSO, la asociación Acción GME v2.4 y el grupo FUZZY GAB .4. Dicho concierto se celebró en el Planetario del Museo de las Ciencias de Castilla-La Mancha, con obras de 'Panspermia Sonora. Olfato Elecroacústico' y '*Let's save the Cuenca Electroacustic Archive*'. El concierto en vivo fue interpretado por alumnos de la Facultad de Bellas Artes, el proyecto 'Un instrumento para Henar' y, de forma *on-line*, por la orquesta ACuOSO.

19. El concierto grabado en streaming pueden visitarlo en: https://youtu.be/pcliCIzY_w8
20. Más información: http://www.permanencias.eu/event/panspermia-electroacustica-tras-el-aroma-de-oort/

6. Conclusiones

Esta propuesta de investigación permite recuperar la obra histórica de nuestro panorama musical electroacústico, y por ende, empapar al mundo educativo de este mundo musical involucrándolo, no solo en la recuperación, sino en la continuación de la propuesta artística heredada del GME. Por ello es imprescindible la vinculación entre los mismos compositores y el ámbito universitario, utilizando la recuperación e inventariado de todo este material como puente vinculante entre la docencia y la creación. La peculiaridad de las distintas actividades de la música electroacústica requiere de una organización transversal, adecuada a las particularidades de cada proyecto de composición, investigación, creación

o difusión, que debe ser evaluado y programado individualmente. Contribuir a la promoción del patrimonio artístico universitario, poniendo al alcance de intérpretes e investigadores abundante información sobre este peculiar y valioso fondo musical electroacústico, por medio de diferentes publicaciones y actuaciones, será una de las principales funciones del grupo de investigación FUZZY GAB .4 en lo relativo al proyecto de investigación de las CAAC.

La creencia de que la música electroacústica, al estar grabada, ya no se pierde, es un grave error. Los soportes de cinta magnética utilizados en los '70-'90 tienen una vida limitada que depende de su estado de almacenamiento y conservación. Los *masters* y originales se van desintegrando poco a poco, haciendo muy difícil su reconstrucción. Por otra parte, el avance tecnológico de los siste-

mas analógicos a los digitales, primero Video-Beta y posteriormente CD, supuso la creencia de haber encontrado un soporte definitivo para este tipo de obras. Pero el soporte Beta quedó obsoleto por las guerras comerciales Beta-VHS, y su desaparición hace que muchas obras de este periodo estén a punto de no sobrevivir al tiempo por la falta de conversión a nuevos sistemas. Al mismo tiempo, el sistema de grabación en CD, sobre todo en su primera etapa de producción, nos plantea un grave problema ya que muchos originales y autoediciones de etiquetaban con carátulas de papel pegadas, y el pegamento de estas, por reacción química, deteriora el CD. Por todo ello, es de obligado cumplimiento la recuperación y digitalización de todo el patrimonio musical electroacústico generado en Cuenca, y ponerlo a disposición pública. Esta es una labor ardua y lenta. El grupo FUZZY GAB .4 junto con las

asociaciones AVADI y Acción GME v 2.4 hace de esto una de sus principales líneas de investigación.

Los últimos estudios sobre digitalización, aconsejan simultanear el almacenamiento en la red junto a la reconversión y conservación en soportes físicos externos, tanto digitales como analógicos, ya que nada asegura que el almacenamiento en Internet no pueda ser destruido por distintos factores: *hackers*, radiaciones magnéticas solares o guerras informáticas. En este contexto, los objetivos que el grupo se ha propuesto son: el inventario de documentación y dispositivos vinculados al GME, el establecimiento de protocolos de actuación para la creación de bases de datos del GME, el pre-estudio para la viabilidad en su registro y posible digitalización, así como la colaboración en un posible traslado y ubicación de máquinas

y equipamientos auxiliares. Los resultados de los trabajos que se desarrollen al hilo del proyecto nos podrán dar una primera visión del estado de los fondos tras veinte años de ostracismo institucional y diez de parálisis de creatividad e investigación.

Con el convencimiento de su incalculable valor contingente, el proyecto CAAC ha ayudado a dinamizar las primeras labores de recuperación, y los resultados de los contratos surgidos con este propósito, bajo el paraguas de dicho proyecto de investigación, nos facilitarán un primer inventariado de dichos fondos, así como el reconocimiento del estado actual de estos. La colaboración mutua entre la UCLM y los fondos del GME de Diputación, permitirán por fin un inventario de todos sus fondos. Posteriormente se procedería a la recuperación progresiva de las obras,

digitalizándolas e insertándolas en un contexto de difusión y de incorporación a la docencia. Así, se pondría en funcionamiento un completo programa de actividades divulgativas y didácticas de todas estas piezas pioneras del arte sonoro electroacústico.

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA

IV MUESTRA DE MUSICA ELECTROACUSTICA

G.M.E. DE CUENCA CURSOS 1991 / 92

COMPOSITORES ALUMNOS DEL G.M.E.

PROFESOR: GABRIEL BRNCIC ISAZA

Entrega del galardón

"Mención Anual AMEE'92" al G.M.E.de Cuenca

JUNIO VIERNES 5 - 1992 20h.

SALON DE ACTOS

CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA DE CUENCA

Entrada libre

MINISTERIO DE CULTURA

Diseño : Mª José Sanz Vázquez


EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE CUENCA
IV MUESTRA DE MUSICA ELECTROACUSTICA
G.M.E. DE CUENCA CURSOS 1991 / 92
AUSTRALIA
FELIX ENSEMBLE
MINISTERIO DE CULTURA
MAYO - VIERNES 8 - 1992
19.30h.
ENTRADA LIBRE
SALON DE ACTOS
CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA DE CUENCA

CONCIERTOS

"Sonidos en el aire"

Nueve estrenos absolutos
Seis estrenos nacionales

con

la presencia de los compositores

NOVIEMBRE: 1994
9,10 y 11
Salón de actos UIMP.
22:00 Horas

UIMP
UNIVERSIDAD INTERNACIONAL MENÉNDEZ PELAYO CUENCA

GABINETE DE MÚSICA ELECTROACÚSTICA Cuenca

Rne.2
CLÁSICA
ARS SONORA

GRUPO DE CREACIÓN CUENCA
ARTE

phonos
PHONOS FUNDACIÓ PRIVADA

ARTE INTERACTIVO

Sociedad General de Autores de España

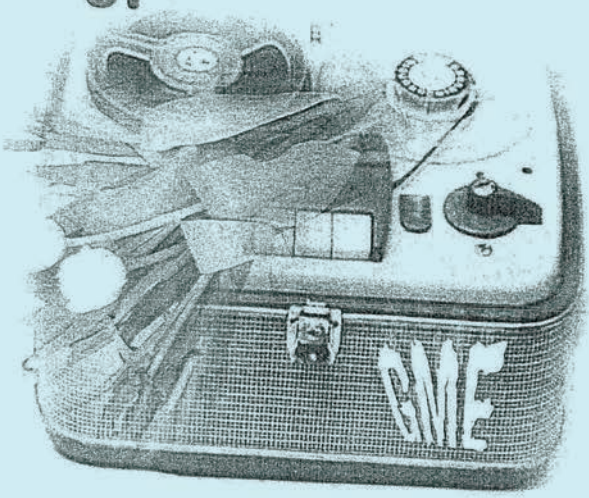
IV Seminario Internacional sobre música y ordenadores. UIMP-Cuenca España.

Director: Gabriel Brnčić. Coordinador: Julio Sanz.

ILUSTRACIÓN: Mª José Sanz Vázquez

Cuenca, a tantos de tantos.

el



se muere

Se ruega una trenodia por las víctimas.

Con la Feria "Cita 95"

El Auditorio, convertido en sede de las últimas tecnologías multimedia

Hasta el sábado se darán a conocer los últimos avances en informática y sus aplicaciones a los campos del ocio, la pedagogía, la creatividad o la arquitectura

M.J.S.
Fotos: Manuel M. CASADO

El Teatro-Auditorio de Cuenca acoge hasta el próximo sábado una muestra sobre los últimos avances en informática, tecnología multimedia y espacios virtuales. Bajo el nombre de "Cita 95", el Centro de Iniciativas Tecnológicas Avadi se ha encargado de organizar esta Feria Tecnológica, con la colaboración de distintas empresas y multinacionales del sector de la informática y de la aplicación de multimedia, que han aportado sus últimos trabajos tecnológicos.

Según explicaba Julio Sanz, responsable de "Cuenca Avadi", el objetivo principal de esta Feria es presentar su empresa y a la vez mostrar sus productos, principalmente la guía turística interactiva de Cuenca, que fue dada a conocer ayer en el acto de inauguración que contó con la presencia del alcalde de la ciudad, Manuel Ferreros. Sin embargo, poco a poco y a través de distintos contactos, las empresas, tanto nacionales como multinacionales han acudido a esta feria, como "Microsoft Ibérica" o "Virtus", presentando sus últimos proyectos de realidad virtual y animación en tres dimensiones.

En el recorrido de Cita 95 pueden contemplarse, entre otros, los stands de Cuenca Avadi, en los que se presentan todas las aplicaciones de la informática en el mundo de la arquitectura, la pedagogía o la creatividad. Así, podemos ver diseños virtuales en tres dimensiones de edificios, entornos arquitectónicos o pisos pilotos que pueden visitarse desde un ordenador. También se muestra una experiencia llevada a cabo en colaboración con el Colegio SEK Santa Isabel, de Madrid, en la que los niños han compuesto música, han realizado animaciones en tres dimensiones de la ciudad de Cuenca, sus monumentos, etc.

"Midiverso"

Pero el recorrido de "Cita 95" continúa con otro tipo de stands, como el denominado "Midiverso", una instalación interactiva del creativo José Antonio Lledó, que ha desarrollado un universo planetario con algoritmos musicales, es decir, un experimento en el que, al presionar una esfera se disparan algoritmos musicales relacionados con fórmulas que el autor ha desarrollado sobre los campos gravitatorios, que generan tensiones sonoras y a la vez proyectan una imagen en tres dimensiones sobre una reproducción del universo.

Tampoco faltan las gafas virtuales aplicadas a juegos en tres dimensiones, el programa "Windows 95", un pabellón dedicado a la música, en el que el Gabinete de Música Electroacústica de la Diputación de Cuenca presenta un sistema mediante el cual los visitantes pueden realizar una improvisación al piano, orquestarla y llevarse la partitura en muy poco tiempo o el stand "inteligente", en el que con unos auriculares, un micrófono y unas gafas te introduces en un recorrido imaginario y virtual, con sonidos a tu alrededor que te orientan en la llamada "ruta del tesoro".

En definitiva, una feria que está acercando a Cuenca las nuevas tecnologías del mundo de la informática y su aplicación en los campos del ocio, la enseñanza o la creatividad.



El alcalde de Cuenca, Manuel Ferreros, visitando la Feria después de la inauguración, en el stand denominado "Midiverso".



Los niños también son los protagonistas de la Feria Tecnológica.



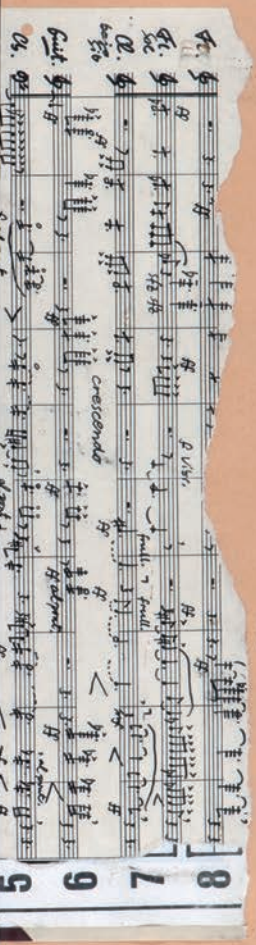


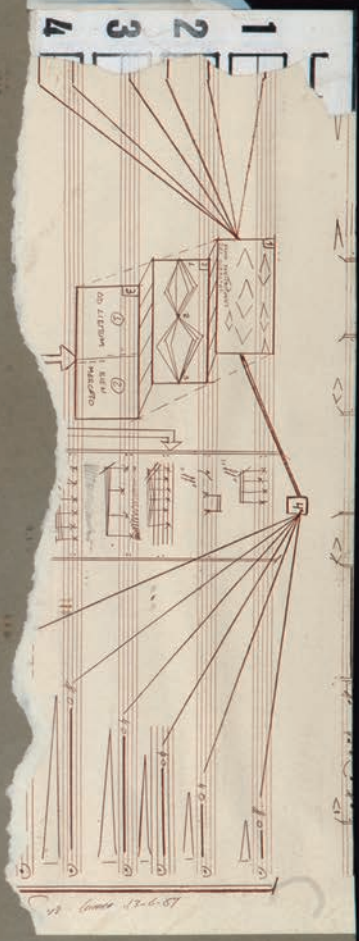


Homenajes en el día de los Veterinarios. En el marco de la celebración del patrón del colectivo de los veterinarios, San Francisco de Asís, el Colegio Oficial hizo entrega de una placa homenaje a María Atienza Martínez, por sus servicios prestados como administrativa, durante 42 años. Igualmente, fueron homenajeados tres veterinarios que este año se han jubilado. Jesús Jara Prieto y Anastasio Peña, recibieron la medalla de la organización; Jesús Luz, la recibirá en Teruel. (Fotos: Manuel M. CASADO).



I MUESTRA DE MUSICA ELECTROACUSTICA





DE CONCIERTOS

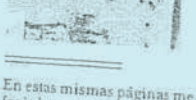
HORA: 20h.
LUGAR:
SALON DE ACTOS DEL CONSERVATORIO PROFESIONAL DE MUSICA.

CUENCA

OPINIÓN CULTURAL

Gabinete de Música Electroacústica: unos dan y los nuestros nos quitan

Pedro Mombiedro
COLABORADOR DE EL DÍA



En estas mismas páginas me refería hace unos días al gozo de ver, de oír, el nuevo órgano de la Catedral. Gracias al mecenazgo bancario la ciudad va a contar con un atractivo que va más allá de lo estrictamente musical, lo que es de agradecer. Pero mientras unos dan, mientras unos trabajan para que nuestros recursos crezcan, otros se encargan de quitarnos, se empeñan en que involucionemos.

Este es el caso de lo que está ocurriendo con el Gabinete de Música Electroacústica (GME). Pertenecía a la Diputación Provincial y estaba incluido en el Conservatorio como oferta educativa y cultural. Pues bien, en el camino de transferencias de las competencias musicales a la Consejería de Educación, el GME se ha perdido. O mejor sería decir: lo han dejado perder. Los aparatos que había se han repartido como el botín de un asalto y el GME se ha disuelto como un azucarillo, ya no existe.

La Diputación expone que el principal motivo de que el GME no tenga cabida es porque la música electroacústica no figura en la oferta educativa de los Conservatorios de Castilla-La Mancha. Tal justificación me da pie a dos pensamientos: lo atrevida que es la ignorancia y el concepto decadente que algunos políticos tienen de la gestión cultural.

PRIMERO

El GME de Cuenca fue el primer laboratorio institucional que se creó en España con la intención de ofertar algo distinto al resto de Conservatorios españoles (recordarán el lema "Cuenca ciudad para la música"). Y se consiguió: durante sus veinte años de vida han tocado sus cables más de trescientos músicos (!), que han vivido en Cuenca y han llevado nuestro nombre por medio mundo. Desde el GME se ha desarrollado además una amplia labor pedagógica, creadora y de difusión. No hay quien entienda que cuando miles de jóvenes tienen en su casa un mini laboratorio digital, cuando cualquier Conservatorio de Grado Medio que se precie tiene su aula de música electrónica e informática, cuando aquí en Cuenca hay dos laboratorios más, los de la Facultad de Bellas Artes y el de la Escuela de Magisterio (dirigidos por los doctores Sarmiento y Alcázar) y cuando la música electrónica forma parte de nuestras vidas, se justifique la amputación diciendo que la música electrónica no es asignatura curricular. Desaparece lo que muchos laboratorios desean y sólo tiene el GME de Cuenca: Historia.

SEGUNDO

Es indigna la falta de respeto que se ha tenido por lo que nuestros antepasados consiguieron con esfuerzo y dedicación. Se olvida que la labor moral del político es velar por el patrimonio que le ha tocado gestionar, del que no es su propietario sino simplemente su administrador. Un patrimonio que el político debe trabajar para aumentarlo o al menos por conservarlo, pero nunca para regalarlo (que sepamos Diputación no ha recibido nada a cambio).

Lo más increíble es que la iniciativa para que desaparezca el GME ha partido de aquí, de Cuenca, de nuestros representantes; de lo que ni siquiera se ha lamentado el partido en la oposición.

A quien corresponda: por el bien de nuestra salud cultural tal despropósito debe tener vuelta atrás.



ANGEL LUIS MOT

Alguien, hace bastantes años, tuvo la buena idea
colocar nuestro Conservatorio a la cabeza de la in
tigación musical creando el Gabinete de Música E
troacústica, dando así lugar a una actividad cuyos
sultados han podido ser del agrado de más o me
gente, han podido ser más o menos acertados pe
que, de forma indiscutible ha propiciado el acer
miento a Cuenca durante muchos años de la vangu
día de la música española y hasta internacional. Gr
des nombres, como el de Luis de Pablo, encontra
aquí unas posibilidades creadoras que no encon
ban en ningún otro lugar y eso hizo posible un enrig
cimiento y, también, que nuestra ciudad figurara en
circuitos musicales con una personalidad propia.

Ahora, otro alguien, ha resuelto pasar por alto e
gabinete que, según cuentan, está destinado a la de
aparición, abandonando una línea que no creo fue
excesivamente costoso mantener y que rompe u
trayectoria importante para el Conservatorio y para
propia Cuenca, que ve interrumpida una línea cread
ra e investigadora que no es conveniente abandona

No sé si por azares o avatares del destino, nuest
ciudad ha sido puntera en ciertos aspectos artístico
lo que si bien siempre entraña riesgos, a la larga su
le ser rentable. Cuando se apostó por el Museo d
Arte Abstracto, se sentaron las bases de lo que h
bría de ser una nota positivamente distintiva que hiz
que sonáramos a nivel internacional. Abandonar est
línea me parece peligroso y apostar por la vanguardi
creativa es uno de los papeles a los que no debemo
renunciar.

Estos días, la Facultad de Bellas Artes celebra lo
veinte años de su creación. Veinte años tan difícile
como irregulares pero que, ahora ya con cierta pers
pectiva, se nos presentan sobre todo como positivos
con lo que ha significado de formación de creadores
cuya aportación cada vez se hace más patente. Tam
bién aquí, la complicada apuesta se nos muestra como
necesaria como elemento personalizador de una ciu
dad en un panorama globalizado en el que proliferan
eventos aislados y ofertas heterogéneas.

La continuidad es fundamental y es necesario, de
una vez por todas, entender que el riesgo es necesario
en el arte y que sólo así se puede dotar a una ciudad
como la nuestra de una personalidad auténtica. Lo de
más será jugar a espectáculos efímeros. Y sin rentabi

CRONICA de Cuenca

CUENCA - 14 OCTUBRE 2006 - AÑO X - Nº 506 - 1,80 EUROS

ILUSION FILMS
leo Profesional?
Y EDICION
je Social
s, Comuniones...
eportajes
NTOS UNICOS
DVD
TELEFONOS
690 934 932
969 224266

—BREVES—

CULTURA

Música electroacústica en la Hoz del Huécar

HOY La Hoz del Huécar acogerá de 12,00 a 13,00 horas la Tocata a la Fuga del Sentido Jurídico Común (Réquiem), un concierto paisajístico de campanas y electroacústica impulsado por el Gabinete de Música Electroacústica (G.M.E.) de Cuenca. Entre los participantes figuran Llorenc Barber, Montserrat Palacios y Soundworks Players quienes contribuirán a la armonización de las resonancias sonoras de la Hoz junto a los ciudadanos que podrán participar en el evento.



VISITA DE GRANDES COMPOSITORES

Los compositores Sergio Koval (drcha., junto al profesor y compositor Julio Sanz) y Ernesto Romeo visitaron la pasada semana las instalaciones del Gabinete de Música Electroacústica. Allí asistieron a una demostración práctica del histórico Synthi 100 del Conservatorio de Cuenca

e 30 líneas mecanografiadas. Es necesario que estén firmados, que conste el domicilio, teléfono y fotocopia del
e insertar estos mensajes en sus páginas, así como resumirlas si exceden de dicha extensión y en ningún caso la
a opinión de los lectores. Salvo casos excepcionales, a juicio de la dirección, todas se publicarán con su identidad.
ctrónico (redaccion_cu@diariodlatribuna.com), fax (969234726).

«Sederunt principes et adversum me loquebantur et iniqui persecuti sunt me»

Los príncipes se sentaron en sus tronos y hablaron contra mi y mis enemigos me persiguieron.

Este texto pertenece a un conocido organum de Perotin de finales del s. XII cuyo texto y música me sirvió de base para la composición de mi primera obra electroacústica que realicé en el GME de Cuenca.

Recuerdo la primera vez que accedí por ese pequeño pasadizo al GME y me vi transportado a un lugar especial donde el sonido se convertía en la materia prima que como arcilla blanda modelaba esas esculturas sónicas que me maravillaban.

Recuerdo mi estancia en el GME como uno de los momentos más intensos de mi vida y que marcó todo mi devenir profesional desde ese momento.

Recuerdo esa reuniones de compositores de aquí y de allá en las que las ideas iban y venían y el GME era el elemento aglutinante de todos nosotros.

Recuerdo los conciertos, los amigos, los equipos, los sonidos, las conversaciones y un sinfín de experiencias que me brindó la existencia del GME de Cuenca.

Tantos buenos recuerdos, ¿se olvidarán y desaparecerán?

NO, NO, NO y mil veces NO el GME no puede desparecer porque su función es imprescindible en un mundo tan materialista y asquerosamente pragmático.

El GME podría firmar el texto del organum de Perotin con una traducción más libre y acorde al S. XXI: Los políticos se sentaron en sus poltronas y hablaron contra mi y mis enemigos intentaron desmantelarme -a lo que yo añadiría- pero no lo conseguirán porque estoy en el corazón de todos aquellos artistas que pasaron por aquí.

Solo pido un poco de sensatez para aquellas personas que toman las decisiones para que no maten los recuerdos de tantas personas, que como yo, consideran a Cuenca, gracias a su GME, un referente de la música electroacústic

Gregorio Jiménez / Cue

Ha llegado tu momento

Curso de
Secretariado

Sólo residentes españoles

De: Gregorio Jiménez Payá <gregomail@ya.com>

Enviado el: Sunday, October 15, 2006 8:47:17 PM

Para: juliosanzvaz@hotmail.com

Asunto: De Gregorio

Hola Julio soy Gregorio de Valencia, me he enterado de lo que está pasando con el GME y quisiera brindarte mi apoyo para lo que puedas necesitar. Me llamó Polonio y me lo contó todo, no se si sabrás que he presentado mi candidatura a la presidencia de la AMEE, quisiera que contases conmigo para intentar arreglar lo del GME y tu situación, tanto como amigo, como director del LEA y como inminente presidente de la AMEE, como parece que va a suceder.
Si necesitas que escriba a alguien o lo que estimes oportuno, dímelo y en ello estaremos.

Saludos y vamos a ver que se puede hacer.

Gregorio Jiménez

parece?

lamentables y otras, la verdad, no molestan a nadie que se pongan algunos anuncios

poner algún anuncio e para buscar compañer esos anuncios no los q parece mal.

—CARTAS AL DIRECTOR—

Referente de la música electroacústica

"Sederunt principes et adversum me loquebantur et iniqui persecuti sunt me"

Los príncipes se sentaron en sus tronos y hablaron contra mi y mis enemigos me persiguieron.

Este texto pertenece a un conocido organum de Perotin de finales del s. XII cuyo texto y música me sirvió de base para la composición de mi primera obra electroacústica que realicé en el GME de Cuenca.

Recuerdo la primera vez que accedí por ese pequeño pasadizo al GME y me vi transportado a un lugar especial donde el sonido se convertía en la materia prima que como arcilla blanda modelaba esas esculturas sónicas que me maravillaban.

Recuerdo mi estancia en el GME como uno de los momentos más intensos de mi vida y que marcó todo mi devenir profesional desde ese momento.

Recuerdo esa reuniones de compositores de aquí y de allá en las que las ideas iban y venían y el GME era el elemento aglutinante de todos nosotros.

Recuerdo los conciertos, los amigos, los equipos, los sonidos, las conversaciones y un sinfín de experiencias que me brindó la existencia del GME de Cuenca.

Tantos buenos recuerdos, ¿se olvidarán y desaparecerán?

NO, NO, NO y mil veces NO el GME no puede desparecer porque su función es imprescindible en un mundo tan materialista y asquerosamente pragmático.

El GME podría firmar el texto del organum de Perotin con una traducción más libre y acorde al S. XXI: Los políticos se sentaron en sus poltronas y hablaron contra mi y mis enemigos intentaron desmantelarme -a lo que yo añadiría- pero no lo conseguirán porque estoy en el corazón de todos aquellos artistas que pasaron por aquí.

Solo pido un poco de sensatez para aquellas personas que toman las decisiones para que no maten los recuerdos de tantas personas, que como yo, consideran a Cuenca, gracias a su GME, un referente de la música electroacústica.

GREGORIO JIMÉNEZ

ENVÍA TU SMS AL: 638048602

—SMS—

La calle Fray Luis de León, que la corten o no, pero que no nos dejen a medias, porque al final los coches se meten y deben salir marcha atrás.
ELENA

¡Vaya noviembre que estamos pasando!, espero que se mantenga así hasta el día 24 de diciembre por la noche.
JUAN CARLOS

Pla inv

Díg mal

Ha dio q toco Regi de a máq gunt tanie quina tas, q Maq ment hace das p ni per los ha estar y do plu

Las opinion nión no coi riódico, la c torial. Para prescindibl del DNI del den cartas c nografiadas

TOCATA A LA FUGA DEL SENTIDO JURÍDICO COM

CER DEL G.M.E. • TOCA





Eduardo Polonio propicia un reencuentro con la música electroacústica

El músico y compositor madrileño, en los 80 ligado al Gabinete Electroacústico de Cuenca, presenta 'Hoy comemos con Leonardo'



Eduardo Polonio presenta ho

G. D. / CUENCA

Música electroacústica, videocreación y gastronomía se entremezclan en el espectáculo 'Hoy comemos con Leonardo' creado por el músico y compositor Eduardo Polonio (Madrid, 1941) que se representará esta noche en la Escuela de Arte José María Cruz Novillo dentro del festival 'Encuentros Cuenca 2008'. La cita es a las 22.00 horas y gratuita (invitaciones una hora antes en taquilla y en la Oficina de Turismo de la Plaza Mayor de 12.00 a 14.00 horas hasta completar el aforo).

'Hoy comemos con Leonardo' es una obra inspirada en el libro 'Codex Romanoff', aparecido en 1981 y atribuido al pintor Leonardo da Vinci, en el que se incluyen recetas gastronómicas y comentarios sobre las costumbres y modales que en la época del Renacimiento se consideraban correctos a la hora de sentarse a la mesa.

«Sería bueno recuperar aquellos estudios, si es que es posible porque ya deben estar muy malogrados»

Así, el espectáculo ideado por Eduardo Polonio consta de un material audiovisual en el que se recogen parte de esas recetas y costumbres que inundan la obra supuestamente escrita por da Vinci junto con algunas de sus obras pictórica y gráficas. Y todo ello se acompaña de una música electroacústica llena de ecos electrónicos que se combinan con los sonidos de una serie de máquinas de una fábrica textil de Cataluña y de una cocina en el momento de mayor ajetreo.

Tras 45 minutos de música e imágenes, el espectáculo se remata con una degustación gastronómica de algunos de los platos que aparecen en el citado libro donde se relatan las hazañas de Leonardo da Vinci como jefe de cocina de dos restaurantes italianos.

«No está muy claro que el libro atribuido a Leonardo lo escribiera él, pues puede que sea apócrifo, pero tiene un contenido interesante que me motivó a hacer una pieza musical», apunta Polonio, quien recuerda que fue en los años noventa, por encargo de Radio Clásica-RNE, cuando creó un espectáculo que desde entonces ha ido creciendo y ya ha sido representado en una quincena de ocasiones, además de ser editado en DVD.

«Al estar todo bastante compactado y permitir al público visionar, escuchar y degustar las recetas de Leonardo, la gente sale muy divertida de la función», explica el autor.

Las imágenes y la gastronomía contribuyen de un modo especial a «enganchar» al público más reticente a la música electroacústica.

«Yo siempre he defendido que esta música funciona muy bien por sí sola, que no hay mayor espectáculo que su sonido, pero a mucha gente le cuesta concienciarse de ello y no se acostumbra a disfrutar únicamente con la escucha [illegible] pura y dura: necesitan [illegible] go, como ocurre por ejemplo en los conciertos de jazz o en la ópera, y eso es algo que se les ofrece en 'Hoy comemos con Leonardo'».

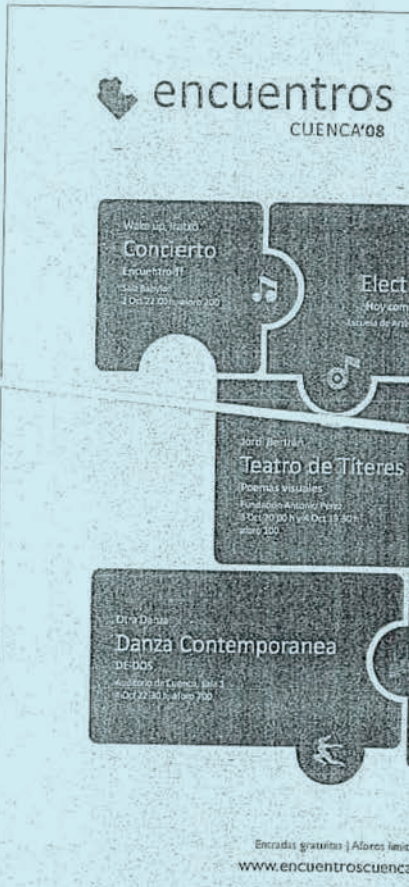
Este evento cultural servirá además para que Cuenca se reencuentre con la música electroacústica, que lamentablemente ha dejado de ser un referente en la ciudad por el abandono en el que desde hace un tiempo ha caído el Gabinete de Música Electroacústica del Conservatorio, pionero en España durante muchos años.

«Yo, como quien dice, vi nacer el Gabinete, con el que tuve mi primer contacto en el año 1984, con motivo de un encuentro de compositores que tuvo lugar en Cuenca, y recuerdo que pasé mucho tiempo componiendo en sus estudios. Pero, lamentablemente, el gabinete se ha dejado perder y ya debe estar muy deteriorado, si no destruido, aunque sería bueno recuperarlo si es que es posible», comenta este artista que hace unos años llegó a presentar en Cuenca un espectáculo musical acompañado de imágenes en colaboración con el fotógrafo Santiago Torralba.

Títeres en tributo a la poesía de Brossa

La Fundación Antonio Pérez acogerá hoy y mañana (la sesión de esta tarde es a partir de las 20.00 horas) una función de títeres a cargo de la compañía de Jordi Bertrán. Se trata de un espectáculo inspirado en los poemas visuales del catalán Joan Brossa repleta de imaginación.

Según el programa de 'Encuentros Cuenca 2008', la obra, 'Poemas visuales', arranca con un poeta que aparece en escena «con una maleta repleta de letras de espuma» que empieza a jugar «con sus sonidos y for-



Concier

Let's save the Cuenca electroacoustic archi

(por Julio Sanz Vázquez y Sylvia Molin

En colaboración con: Acción GME y ACuOS

Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Streamin

CUENC

Live concer

cime

O.I.M. CIM/IMC UNESCO

Asociación de Música Electroacústica de España

XXII Festival Internacional
de Arte Sonoro y Música Electroacústica

'Punto de Encuentro'

Sede de Cuenca

ACCIÓN gme 2.4

FUZZYGAB.4

AVADI

UCLM

facultad de bellasartes cuenca



Composer(s):
AMEE, ACuOSO, OSOMEX, Huerto del Sonido, Julio Sanz Vázquez, Ángel Albalada-Iejo, Kio Oh!, Equipo Elevador, Víctor Aguado, Víctor Vallés, Ricardo Armas, Diana Pérez Custodio, Adolfo Núñez, Pedro Guajardo, Enrique Mateu, Carlos D. Perales, Merce Capdevila, Roberto Pineda Tenor, José Andrés Prieto Franco, Pablo Vega, Julio Sanz, Pedro Linde Navas, Miguel A. García, Pablo Martínez Garrido, Ricardo Climent, Apolo Valdés, Joaquín Díaz, Sergio Bascuñana, J. Antonio Lleó, Miguel Molina, El Padre Castillejo y Sylvia Molina

de Fabián E. Luna y la web AcciónGME v2.4 con la colaboración de Daniel del Saz y Javier Osona.

intérpretes:
Elena Luna
Cristina Asensio
Laura M. Pedrero
Beatriz Hernández
Elena Gil
Jorge Coco Velázquez
Sergio Diaz
Yaritza Hernández
Alvaro Nuñez
Isabel Nuñez
Pablo Martinez
Joaquin Diaz
Javier Osona
Julio Sanz
Sylvia Molina
Asociación ACuOSO

KRAKÓW
23. Audio Art Festival

Festival is supported by:
Ministry of Culture and National Heritage
Krakow City Office,Goethe-Institute,
Institute of Music and Dance,
Berklee College of Music,
ZAIKS Authors Society,
Polish Society for Electroacoustic Music,
Swedish Research Council,
City Art Gallery of Kalisz,
Malmo Academy of Music,
Association for the Circuit of the Young Italian Artists,
Ministry of Cultural Heritage and Activities and Tourism,
Italy23. Audio Art Festival


UIMP
Universidad Internacional Menéndez Pelayo
MÚSICA ELECTROACÚSTICA
XXX Aniversario Creación del G.M.E. de Cuenca
"ENCUENTRO" CON EL COMPOSITOR
GABRIEL BRNČIĆ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
EDIFICIO ANTONIO SAURA
MIÉRCORLES 19 FEBRERO 2014
AULA 207 11:00 AM
PROFESOR RESPONSABLE
SYLVIA MOLINA
UCLM
Facultad de Bellas Artes
SOUNDSTORMINGCUENCA.BLOGSPOT.COM.ES
HTTP://ACUOSO.TK
@SOUNDCU
DIRECTOR JULIO SANZ VAZQUEZ
COORDINADORA SYLVIA MOLINA
SECRETARIO JAVIER OSONA
DISEÑO GRÁFICO JAVIER ALONSO
UGO MARIN

UIMP Universidad Internacional Menéndez Pelayo

MÚSICA ELECTROACÚSTICA

XXX Aniversario Creación del G.M.E. de Cuenca



SEMINARIO UIMP

SONIDOS EN EL AIRE

SOUND STORMING



COMPUTER SYMPHONY ORCHESTRA C.S.O

CUENCA 18, 19 y 20 FEBRERO 2014

INFORMACIÓN Y MATRÍCULA
WWW.UIMP.ES
TARIFA: 25€

SOUNDSTORMINGCUENCA.BLOGSPOT.COM.ES
HTTP://ACUOSO.TK
@SOUNDCU

DIRECTOR JULIO SANZ VÁZQUEZ
COORDINADORA SYLVIA MOLINA
SECRETARIO JAVIER OSONA
DISEÑO GRÁFICO JAVIER ALONSO
UGO MARÍN

1. Electro-Acoustic Music

Electro-acoustic is a somewhat elusive expression, whose limits are difficult to define, especially when observing the active heterogeneity of contemporary musical practices. Still, if we accept the position of the GRM (*Groupe de Recherches Musicales*) in Paris (one of the main international centers for electro-acoustic research and creation, founded by Pierre Schaeffer in 1958), the expression would include all kinds of music whose sounds, whether acoustic or not, are handled and mixed in the studio or during a live concert, and are then projected through speakers.

Electro-acoustic musics (better in plural) constitute a radical transformation that affects sound production, how it is received or heard, and ultimately the very consideration of the concept of music. The production, because of its experimental or empirical nature subverts the compositional processes into use, establishing as a starting point the sound material itself, its exploration, and successive manipulations and mixes. Furthermore, the act of *fixing* the sound to a support (tape, CD, hard drive) allows us to hold onto and listen at will to something fleeting and elusive. Reception, because it positions the listener in an *acousmatic* situation, proposing that he listen to something (through speakers) that is often independent of the visual; an experience that favors the freeing up of mental images—true "cinema for the ears."

This appraisal of sound as its own entity, wherever it may come from, charged with all the expressive and enriched power of the spatial dimension (possibly because of how it is projected through the speakers), provokes a mutation in the status of the sound which, at the same time, brings with it an extension of the definition of the very concept of music and its overall perceptive experience. Electro-acoustic music, with no restrictions on systems or notation, with no limitations on grammar or syntax, with no distinction between noises, pure or impure sounds, musical or non-musical, is a carrier of values tied to the morphology of sound, its energetic movements, how it relates through gesture, sensation and metaphor. This is how it drives (together with other genres and manifestations) a paradigm shift dominated by the emergence of Sound, now infused with a new meaning and a renewed importance.

2. The GME of Cuenca

The Center for Electro-Acoustic Music, or GME, in Cuenca was the first public center in Spain for the education, creation, research and dissemination of electro-acoustic music. It opened in April of 1983[1] , with ties to the Professional Conservatory of Music sponsored by the Provincial Council of Cuenca and directed by Pablo López de Osaba, who was also the director of both the Museum of Spanish Abstract Art and Religious Music Week in Cuenca. The Center opened with no composer in residence, and the technician was Leopol-

1. Electro-Acoustic Music in Spain. Spanish Association for Electro-Acoustic Music. AMEE. Available at: http://www.musicaelectroacustica.com/amee/enlaces/la-musica-electroacustica-en-espana/[consulted 02-01-2016]

do Amigo (1983-1990). It was in 1989 when Gabriel Brnçic Isaza was hired on an ongoing basis. An alumnus of the Center, he taught 'Theory of Composition' and 'Theory and Practice of Music with Electro-Acoustic and Computer Media' until 1998. Leopoldo Amigo was succeeded by composer Julio Sanz Vázquez (1990-2006). He held the same responsibilities, implementing them and teaching music through using new technologies, organizing international concerts and seminars on contemporary electro-acoustic music. All of this resulted in positive benefits and recognition for the Conservatory of Music and indeed the city of Cuenca.

Throughout these years, the GME organized and carried out the first specialized courses in electro-acoustic music to be held at a Professional Conservatory of Music in Spain, with 2- and

4-year tracks for specializing in Electro-Acoustic Composition, as well as monthly concerts in the Conservatory, in Cuenca's Auditorium, in all of the city's schools, in public and private buildings, and in various spaces in the city of Cuenca. In this way, electro-acoustic music became part of daily life for students at the Conservatory, inspiring theatrical troupes, visual artists, performance artists, writers and poets.

Numerous composers of international standing sought to write their music in Cuenca, and the Provincial Board commissioned prestigious composers in order to create for the city a significant set of contemporary and electro-acoustic musical works. In addition, the Board offered nine composition scholarships each year for those wishing to write music at the Center. To all of this, we must add the works written by composers who sought

out the GME on their own, works by composition students, contemporary artists of international renown, professors and composers from the most prominent conservatories, universities and music centers in Spain. The many works in the catalog of concerts and seminars held here, the valuable documentary archive of interview programs broadcast on Radio Kolor, RNE Radio2/Radio Clásica and Ars Sonora, together with extensive documentation (masters, sheet music, photographs, notes from classes and conferences, recordings of meetings and concerts, etc.), make the Center for Electro-Acoustic Music a legacy of incalculable value. Its facilities, which feature extremely valuable equipment, have hosted such teachers and composers as Horacio Vaggione, Luis de Pablo, Francisco Kröpf, Adolfo Núñez, Eva Lotz, Julio Sanz, José Iges, Concha Jerez, Jesús Rueda, Gregorio Jiménez, José Manuel Berenguer, Mauricio Sotelo,

Eduardo Polonio, Andrés Lewin-Richter, Juan Blanco, José A. Bornay, Diego Saiz, David Alarcón, Carlos G. Cuellar, Antonio Alcázar, Joan A. Moreno, Alfonso García de la Torre, Anna Bofill, Juan A. Lleó, Daniel Kientzy, Gonzalo Gª de los Santos, Daniel Casado, Miguel Angel Encabo, Francisco J. García Ruiz, Jesús Mª Jara, David Lizcano, Mª Luz Nuñez, Joaquín Medina, and many others.

In 1998, Gabriel Brnçic's contract was terminated, and a period of decline began for the Center. After nearly a decade of neglect, years when Julio Sanz Vázquez fought for the GME's survival, the decision made by the Deputy for Culture to drive out the Director of the Conservatory, and to transfer its control from the provincial council to the regional government of Castilla-La Mancha (a change which excluded the GME) brought about its permanent

closure. In 2006, when all educational and musical responsibilities were moved from the provincial council of Cuenca to the regional government of Castilla-La Mancha, the GME was re-located along with all of its equipment to the new facility in the Center of Musical Studies (Palafox Building), where it took up residence in two rooms next to the Concert Hall. This space was designed from the beginning to house the Center, although it never became operational again. In September of that same year, the Center was dismantled and stored in the basement of the Palafox Building, current home of the Professional Conservatory of Music in Cuenca. Part of this stage relegated Julio Sanz Vázquez, professor and technical manager, to another center which was unrelated to musical activity. All musical works and documents were boxed up, and all of the GME equipment was dispersed. To date, none of that material has been catalogued.

3. Recovering the GME. The AVADI Association

From that very moment, and up to today, the AVADI Association (Interactive Audio-Video Digital Art) has been trying to ensure that all of these archives and materials do not disappear, are not scattered about, and at the very least, are kept in a safe place until they can be recovered. The Tribute to Gabriel Brnçic, the letter from Cristóbal Halffter, the closure manifesto and the numerous repercussions in the media at the time are evidence of the struggle undertaken over many years to avoid closure, and highlight the value of the collection. The macro landscape concert of bells and electro-acoustics held on November 12th, 2006 in the Huécar

river gorge entitled 'Toccata and Fugue for Judicial Common Sense. Requiem for the Renaissance of the GME of Cuenca,'[2] gave witness to this fact.

We must remember that the Association was founded in 1986 by Julio Sanz Vázquez and Matías Jiménez, computer scientist and musician, in an effort to bring together music lovers and enthusiasts of art, literature and new technologies. Their objective, in addition to taking on the collective responsibility of protecting the valuable sound art collection at the GME, was the research, development, production, and formation related with computer, musical and audiovisual resources. From the beginning, it was clear this was an important cultural pro-

2. LANDSCAPE CONCERT OF BELLS AND ELECTRO-ACOUSTICS, 2006 | Author: Julio Sanz Vázquez. Available at: http://www.artesonoro.org/archives/692 [consulted 02-01-2016]

ject on a local level, but that its true projection was international. It would bring unique musical and cultural teams to the city of Cuenca, and would allow an emphasis on common aspects in contemporary music, creating a connection among the people and organisms dedicated to the creation, performance, research, teaching and dissemination of music and new technologies.

Within this framework, what AVADI proposes is management which is adapted to the needs of current musical creation, based in the power of the electro-acoustic, and creating a fundamental connection to Cuenca as a cultural city with an international character, collaborating on the development and formation of Emerging Cultural Industries. As far as documentation work, in addition to the GME collection, the association has located its own archives and the pri-

vate collection of Julio Sanz Vázquez, which includes numerous works and documentation from various activities involving electro-acoustic music.

4. The Electro-Acoustic Music Seminar. ACuOSO and GME Action v2.4.

Marking the 30th anniversary of the founding of the Center for Electro-Acoustic Music in Cuenca, and as a tribute to Gabriel Brnçic for his pedagogical and musical work, a seminar entitled 'The 30th Anniversary of the Creation of the GME of Cuenca'[3] was held February 18-20, 2014 at Menéndez Pelayo International University in Cuenca (UIMP). It was aimed at composers, professors, artists and technicians who had made up part of the GME's history, so that they could come together

3. Julio Sanz Vázquez, Director; Javier Osona, Secretary; and Sylvia Molina, Coordinator; Menéndez Pelayo International University (UIMP_Cuenca).

to share their experiences and highlight all that had been achieved since it was founded. Lectures, round tables, workshops, the presentation of recent compositions, apps, '*SoundStorming*'[4] and outdoor concerts, were all held both live and online, ensuring a current meeting place where initiatives emerged which, thanks to the magazine Mi.MO[5], will live on in the collective imagination. What's more, the Seminar opened its doors and some of its activities to those outside UIMP facilities. In this respect, we can point to Gabriel Brnçic's conference in the School of Fine Arts entitled 'Meetings' and the '*SoundStorming*' nights held at La Bohéme pub.

4. For more information: http://soundstormingcuenca.blogspot.com.es/
5. Mi.MO. Magazine ISSN: 1887-5033. More information at: http://bellasartes.uclm.es/mimo

The event also served as a meeting point between the ACuOSO[6] Association (Friends in Cuenca of the Symphonic Computer Orchestra), composers, and Seminar participants. ACuOSO is a creative project open to musical, visual and interactive participation, which took shape in Cuenca's surrounding areas with the aim of building the Symphonic Computer Orchestra, a group which would perform using computers or other digital devices. Thus, groups of composers from all over came together with the common goal of producing electro-acoustic works via Internet in a collaborative way. The main objective of this project was to enhance control and dynamic modification of the works in a continuous way, leaving behind

6. For more information: http://acuoso.tk

traditional supports and focusing on the Internet as a means of communication, and a tool for the storage, dissemination and distribution of music. In other words, conceiving of and producing music, activities that have traditionally called on physical methods of storage (LP & CD) would now make use of resources that allow for the modification of audio samples in real time by public users of the Internet, making it possible to create re-mixes of each piece.

Meanwhile, as a result of the meeting between GME alumni, composers, artists and participants, the manifesto 'Cuenca Group. Generation GME' was born. The credo speaks to not only the research and teaching efforts at GME, and their influence on the collective, new modes of musical creation and a connection with current society and teaching, but calls for the recovery of

the GME as a whole – not just its equipment and work, but as the creator of a new '…system of learning and creation, a meeting place for those with questions, artists and sound spaces which are still alive today'[7].

As a result of said Manifesto, in December of 2014, the GME Action v2.4 Association was formed for the defense, custody and dissemination of the permanent collection and works of electro-acoustic music which are tied to the city of Cuenca. The association began with the above mentioned 'Electro-Acoustic Music Seminar. The 30th Anniversary of the Creation of the GME.' Its main objective was to safeguard and promote the historical he-

7. 'CUENCA GROUP. Generation GME' Manifesto.

ritage of the GME, both material and immaterial. The name 'GME Action v2.4' sums up its purpose: using action to break with the institutional stagnation and ostracism in which the GME of Cuenca has been steeped since 1996. To this end, it will use all human and technical means afforded by the latest technology, and its mission is to fight for the integrity and safety of the works and work carried out within the GME, updating all of its resources and making them freely available to composers, artists, teachers, researchers and the general public, to make sure they are in circulation and not just stagnant archives of the research group FUZZY GAB .4. The group's intention is to generate interactive and multi-disciplinary networks of knowledge which believe in the same ideas and act in defense of the same interests as 'GME Action v2.4'. Finally, and to the same end, it will or-

ganize conferences and seminars related to contemporary music/performance, working in tandem on similar activities organized by other entities.

5. From 'Polyhedron' to 'Sound Panspermia'. The Group FUZZY GAB .4

Based in the collective creation experience 'Polyhedron [On line][8]' by Fabián Esteban Luna, the experiences 'Polyhedron 2012' and 'Synesthetic Polyhedron' (2013) were born. Today, a single entity encompasses the works, known as 'Sound Panspermia'[9]. The collective multi-channel musical composition was created by Julio Sanz Vázquez and Sylvia Molina and was coordinated by Javier Osona and Fabián Esteban Luna. Other collaborators included Daniel del Saz, Natalia Fariñas and Joaquín

8. For more information:
http://sistemapoliedro.blogspot.com.es/p/poliedro-online.html
(© 2011. Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM) - ISBN: 978-987-27082-0-7 420)
9. For more information: http://symolina.wix.com/panspermia-sonora

Díaz[10]. Panspermia is a theory which holds that life can originate in any part of the Universe, and that its development is possible wherever conditions are favorable. Thus, 'Sound Panspermia' proposes that sounds can come from any part of the Universe, from any part of the world, from any person… 'Sound Panspermia' is a sound-based meeting place for utilizing sound as an image, as a smell, as a texture… a synesthetic sound that is inserted naturally in performances, artistic interventions in any space in this sound world or any other. These activities, and the experiences that derive from them, were presented on November 14th at the '20th International Festival of Electro-Acoustic Music. Meeting Point' organized by the

10. In 2014 (Electro-Acoustic Touch) with the collaboration of Javier Alonso, Adrián Langreo & MakingDos and in 2015 (Electro-Acoustic Smell: On the Trail of the Oort Aroma) with the collaboration of MakingDos

AMEE (Spanish Association of Electro-Acoustic Music) in the auditorium of 'Joaquín Rodrigo' Superior Conservatory of Music in Valencia[11].

The group I+D+i FUZZY GAB .4 can be found along this line of research. Previous to its formal establishment, current members engaged in many projects among which it is worth noting a connection with the Tres de Febrero National University – UNTreF – in Argentina[12], and with the National Autonomous University of Mexico – UNAM – Robotics Laboratory. It has also collaborated with the team at Mi. MO Magazine[13] (since 2005), received the MECD Collaboration Scholarship through Javier Osona (2012-13), wor-

11. For more information:
http://www.youtube.com/watch?v=00Vf6ogYO7c
12. Immersive Platform for Acousmatic Productions (2nd STAGE) UNTreF (Tres de Febrero National University - Argentina) Project Manager: Luna, Fabián Esteban More information at: http://fluna5.wix.com/proyecto-pipa

ked as a team with the artistic group 'if…then'[14] (since 2013), participated in the classrooms and conferences of artist Joaquín Díaz (since 2013), in addition to the workshops and concerts 'Polyhedron' and 'Sound Panspermia,' mentioned above. The objective of the group FUZZY GAB .4 is to evaluate and rescue all of the work completed between 1983 and 2006 at the Center for Electro-Acoustic Music, so that it can be optimized in the present with an eye

13. Mi.MO is a digital magazine founded in 2005 as a meeting space for the various projects developed by Sylvia Molina and her students. From the beginning, former student Olivia Caro has been there adapting projects, needs, and various tendencies and ideas as time has evolved. In 2013, freelance artist Javier Alonso joined the design and interaction team. Mi.MO has thus evolved when it comes to content and interfaces, as well as the collaborators and co-editors who have participated in this process. From 2006 to 2013, Professor Ana Navarrete worked as co-editor, and from 2011 to the present, researcher Javier Osona and Professor Daniel del Saz have been members of the team. More information at: http://bellasartes.uclm.es/mimo

14. The artistic group "if…then", made up of Joaquín R. Díaz, Sylvia Molina, Julio Sanz and Javier Osona, conceived of a multi-disciplinary artistic work, incorporating Sound Art, Interactive Art and Electronic Art, for reflecting on the great milestones of our era seen in the context of the world, art and technology.

on the future. This is the group's response to our inescapable need and duty to conserve the cultural heritage, whether material or immaterial, which has been created through the GME over many years' time in the city of Cuenca.

The concurrence of all of these factors brings about activities which, on the one hand, call for the recovery of the GME collection and its very spirit, and on the other, are manifested as a creative means that is connected not only to the university teachings at the School of Fine Arts in Cuenca, but to the current state of creation in the fields of electro-acoustic music and the digital arts. Among these activities, we must highlight the participation in the symposium 'Archiving and Preservation of Electro-Acoustic Music', within the framework of the 'General Assembly of the International Confederation of Electro-Acoustic Music' – CI-

ME-UNESCO, held in Lisbon in October of 2015. Representing the Spanish Association of Electro-Acoustic Music (AMEE), and with the support of the MINECO-CAAC project, Julio Sanz and Sylvia Molina gave the presentation 'Restoration and Preservation of the GME's Archive (Cuenca)'[15]. The AMEE also invited numerous composers to participate with a composition, a sound or a fragment of a piece, that would be mixed together with all of the work received and then broadcast online through multiple channels using 40 speakers, within the CIME-UNESCO Congress mentioned above. The title of the global concert with contributions from these participating composers[16] was 'Let's Save the Cuenca Electro-Acoustic Archive'. The online broadcast and mixing of the concert fell to

15. For more information: http://misomusic.com/index.php?option=-com_icagenda&view=list&layout=event&id=201&Itemid=503&lang=en

Julio Sanz Vázquez, in collaboration with the ACuOSO Association, Sylvia Molina and Javier Osona. Later on in October of 2015, the group participated in 'Simultan Festival 2015' - 'Talkingtostrangers' held in Timisoara (Romania) with the concert 'Let's Save GME Cuenca'[17]. This event paved the way for a concert held in Krakow. Both were directed by the current president of the International Confederation of Electro-Acoustic Music (CIME), Marek Choloniewski.

16. The group work came about as a result of the project carried out by the president of the Spanish Association of Electro-Acoustic Music – AMEE –, Juan Luis Ferrer Molina, composer Julio Sanz Vázquez, and with the collaboration of members of AMEE, ACuOSO, OSOMEX, Huerto del Sonido, Angel Albadalejo, Kio Oh (Susana Chioca), Equipo Elevador, Víctor Aguado, Víctor Vallés, Ricardo de Armas, Diana Pérez Custodio, Adolfo Núñez, Pedro Guajardo, Enrique Mateu, Carlos D. Perales, Merce Capdevila, Roberto Pineda Tenor, José Andrés Prieto Franco, Pablo Vega, Julio Sanz Vázquez, Pedro Linde Navas, Miguel A. García, Pablo Martínez Garrido, Ricardo Climent, Apolo Valdés, Sergio Bascuñana, J. Antonio Lleó, Miguel Molina, Father Castillejo, Sylvia Molina, Eugenia Díaz, Joaku de Sotavento (Joaquín Díaz), Mercedes Mestas, Jorge Sad Levi, Sophie Macuac and Marion Velasco with support from the Polyhedron Platform and its website, and with the collaboration of Javier Osona and Daniel del Saz.
http://www.musicaelectroacustica.com/amee/convocatorias/convocatoria-para-socios-cime-lisboa/
17. *ibid*

Finally, we must mention 'Meeting Point,' the 22nd International Festival of Sound Art and Electro-Acoustic Music, organized by the Spanish Association of Electro-Acoustic Music (AMEE) at its headquarters in Cuenca. There were two activities planned for 'Meeting Point.' First, the participation in the Audio Art Festival[18] in Krakow (Poland) in conjunction with Marek Choloniewski. The Audio Art Festival featured artists from all over the world, and proposed the integration of sound and visual art in the form of a concert and art installation. The online concert was held at the School of Fine Arts on November 19th, 2015[19]; as an 'instrument,' the proposal Let's Save GME Cuenca, was performed by students, teachers and guest artists. Secondly, the concert 'Electro-Acoustic Pans-

18. For more information:http://www.audio.art.pl/

permia. On the Trail of the Oort Aroma,' held on December 2nd, 2015, was organized together for the Permanencias Festival[20], by the ACuOSO Association, the GME Action v2.4 Association and the group FUZZY GAB .4. The concert was held in the Planetarium at the Science Museum of Castilla-La Mancha, with works from 'Sound Panspermia. Electro-Acoustic Smell' and 'Let's Save the Cuenca Electro-Acoustic Archive'. The live concert was performed by students from the School of Fine Arts, the project 'An Instrument for Henar' and, via Internet, the ACuOSO Orchestra.

6. Conclusions.

This research proposal allows for the recovery of the historic work of our electro-acoustic musical panorama, and thus, for the saturation of the educational part of this musical world. The result would be to involve its members not only in the recovery process, but in the continuation of the artistic project they have inherited from the GME. For this reason, it is essential to encourage the ties between the composers themselves and the university environment, using the recovery and inventory of all of this material as a bridge between teaching and creation. The unique aspect of these

19. A recording of the streamed concert can be seen at: https://youtu.be/pcliClzY_w8
20. For more information: http://www.permanencias.eu/event/panspermia-electroacustica-tras-el-aroma-de-oort/

many electro-acoustic activities requires a transversal organization, which is a fit for the particularities of each project centered around composition, research, creation and dissemination, all of which must be evaluated and programmed on an individual level. Contributing to the promotion of the university's artistic heritage, placing within performers' and researchers' reach the abundant information on this peculiar and valuable electro-acoustic music collection, through various publications and performances, will be one of the main functions of the research group FUZZY GAB .4 as it relates to the CAAC investigative project.

The belief that by recording electro-acoustic music it cannot be lost, is a grave error. Systems like the magnetic tape used in the 1970s-1990s have a limited lifespan, which depends on how it is stored and conserved. The masters

and originals are disintegrating bit by bit, making recovery even more difficult. Technological advances from analog to digital systems, first Video-Beta and later CD, led to the belief that a definitive support had been discovered for this sort of art work. But the Beta support became obsolete thanks to commercial wars between Beta and VHS systems, and its disappearance means that many works from that period may not survive the passage of time, because they have not been converted to new systems. At the same time, the system for recording on CD, especially in the first stage of production, presents a serious problem because many originals and home editions were identified with paper labels, and the glue used to fix them on causes a chemical reaction, thus damaging the CD. For all of these reasons, it is absolutely essential that we recover and digitalize all of the electro-acoustic musical

heritage generated in Cuenca, and make it available to the public. This is slow arduous work. The group FUZZY GAB .4, together with the AVADI Association and GME Action v2.4, has made this one of their main lines of research.

Recent studies on digitalization recommend the simultaneous storage online, and the reconversion and conservation on external physical supports, both digital and analog. Nothing can ensure that online storage will not be destroyed by various factors: hackers, magnetic solar radiation or computer wars. In this context, the objectives put forth by the group are the following: the inventory of documentation and archives connected with the GME, the establishment of performance protocols for the creation of GME databases, previous viability studies as to registration and possible digitalization, and co-

llaboration on the possible transfer and re-location of machines and auxiliary equipment. The results of work developed in conjunction with the project will allow us to obtain an initial idea of the state of the collection following 20 years of institutional neglect, and 10 years of creative and investigative paralysis.

Convinced of its incalculable value, the CAAC project has helped to drive forward initial recovery efforts, and the results of the contracts that have come from this proposal, under the umbrella of said research project, will facilitate a first inventory of the collection, as well as the verification of its current state. The mutual collaboration between UCLM and the GME's collection under the provincial council, will finally allow for an inventory of all works. Later, we will proceed with the gradual recovery of the collection, the digitalization of the

work, and their insertion in a context of dissemination, incorporating them in current teachings. Thus, a complete program of informational and didactic activities can be put into place, which includes all of these pioneering works of electro-acoustic sound art.

Archivo vivo. La Colección de Arte Gráfico y Múltiple de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca

Live archive. The Graphic Arts and Multiple Collection of the School of Fine Arts, University of Castilla La Mancha

Enrique Martínez Leal

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

Desde el comienzo de sus actividades en 1990, los responsables de la enseñanza e investigación de Medios de Impresión en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla -La Mancha comprendieron la importancia de crear un archivo de obra gráfica que sirviera de testimonio visual de su labor pedagógica y creativo-investigadora. Las estampas que constituyen la Colección de Arte Gráfico y Múltiple de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca representan determinaciones formales e ideadas de un proceso creativo que revela una serie de descubrimientos y resoluciones. Una serie de acciones integradoras de las habilidades de percepción y capacidades de valoración que evolucionan en el curso de un compromiso directo, práctico y sensual de una propuesta gráfica. Para el artista, la culminación de esta experiencia tiene como objetivo no tanto producir hechos *sobre* los medios impresos, sino permitirles ser enseñados *por* su materialidad y sus procesos. Denominada un *arte de indagación*, según el antropólogo Tim Ingold, esta búsqueda transcurre:

From the very outset of its activities in 1990, the Print Media area at the College of Fine Arts of the University of Castilla La Mancha, understood the importance of creating a print archive that would serve as a visual testimony to it's creative, educational, and investigative endeavors. The prints comprising the collection represent formal and ideated determinations made during a creative process that reveal a series of discoveries and outcomes. A sequence of actions integral to skills of perception and abilities, to estimations that evolve in the course of direct, practical and sensuous engagements with the graphic proposal. For the artist, this experience aims not so much to produce facts *about* print media as to enable them to be taught by it's materiality and processes. This pursuit is called an "art of inquiry, where the conduct of thought goes along with, and continuously answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them". (Ingold, 2013: 6).

(…) donde la conducta del pensamiento acompaña, y responde de manera continuada a las alteraciones y flujos de los materiales con que trabajamos. Estos materiales son pensados en nosotros, como pensamos a través de ellos.

(Ingold, 2013: 6).



Esta reciprocidad materia-reflexión sitúa la propuesta gráfica en el ámbito de la experimentación. Sin embargo, no será con el propósito de constatar de modo conclusivo razonamientos apriorísticos o desde un cientificismo reprográfico, sino con el de inaugurar recorridos que responden a las fuerzas procreantes del material y a la percatación sensorial del creador. Mediante la coordinación de acciones perceptivas, inherentes a prácticas diestras, y a lo largo de una secuencia de eventos, emerge un movimiento itinerante, entendido como un camino a seguir en lugar de un corpus de principios y normas preconcebidas.

The *matter-reflection* reciprocality, situates the graphic proposal within an area of experimentation. However, not with the intention of conclusively stating a priori reasoning's or from reprographic scientism, but by introducing avenues that answer to procreant forces from the material and to the perceptual awareness of the creator. Through the coordination of action and perception inherent in skillful practice, an itinerant movement emerges along a sequence of events, understood as a course to be followed rather than a corpus of preconceived rules and principles.

Históricamente los medios de impresión estaban circunscritos a un marco de referencia artesanal, donde sus practicantes dedicaban sus esfuerzos a producir estudios cuantitativos de distintas técnicas (destinados a reproducir registros gráficos procedentes de otros medios; escritura, dibujo, pintura y fotografía), dejando así de lado los conceptos heurísticos que podrían socavar el confinado marco referencial e introducir exploraciones cualitativas del medio. El inmovilismo conceptual que padeció durante mucho tiempo fue sostenido por las señas de identidad basadas en el virtuosismo técnico y, asimismo, por diversos tópicos promovidos por instituciones culturales a lo hora de valorar sus contribuciones. El testimonio autocritico de Luis Camnitzer, uno de los artistas contemporáneos que más ha renovado la práctica del grabado, resume las limitaciones autoimpuestas:

Print media has historically been limited to a traditional framework, where its practitioners dedicated their efforts in producing quantitative studies of diverse techniques (intended to reproduce graphic marks from other media: writing, drawing, painting and photography), thus leaving aside the heuristic concepts that could undermine its confined framework and introduce qualitative explorations of the medium. The conceptual inertia that afflicted it for so long was enabled by it being identified with technical virtuosity, and also by conventions promoted by cultural institutions when assessing its aesthetic contributions. The self-critical testimony by Luis Camnitzer, one of the contemporary artists who has contributed to renovating the practice of printmaking, summarizes the self-imposed limitations;

Estaba usando una disciplina técnica para definirme, y conceptualmente, fue una equivocación. De alguna manera, había olvidado que tenía que buscar a mí mismo, y usar al grabado como una herramienta en esa búsqueda. En cambio, estaba limitando mi auto-definición a y dentro del grabado. Hago grabados, luego existo.

(Camnitzer, 1997: 18)

I was using a technical discipline to define myself and this was conceptually wrong. Somehow I had forgotten that I was supposed to be searching for myself and to be using printmaking as one of the tools in that search. Instead I was limiting my own definition to and within printmaking. I lived the slogan: I make prints, therefore I am.

(Camnitzer, 1997: 18)

El artista uruguayo considera que el acto creativo consiste en *revelar configuraciones*, y que el arte es *una forma de reordenamiento de la información, una búsqueda y creación de ordenes alternativos*, siendo determinantes las configuraciones que emergen del arte a partir de la reordenación de los datos y no en los datos mismos (Camnitzer, 2015: 10). Las apreciaciones recombinatorias y permutantes que hace de los procesos creativos sean consonantes con las teorías contemporáneos de los medios.

Currently, the Uruguayan artist believes that the creative act is to "reveal configurations" and "that art is a form of reorganization of the information, a search and creation of alternative orders", being determinating configurations that emerge in art from the reordering of the information and not the information per se (Camnitzer, 2015: 10). The recombinatory and permutable perceptions that he makes of creative processes are consonant with contemporary media theories.

Actualmente, los medios de impresión habitan un espacio de desarrollo transversal, de experimentación y contingencias fructíferas, un entorno de intercambios y conocimientos concurrentes, así como de competencias técnicas donde se redefinen las prácticas tradicionales por la introducción de nuevas tecnologías. El advenimiento de nuevas prácticas, materiales y formatos ha propiciado territorios inexplorados sobre los que artistas trazan sus investigaciones, ampliando así los parámetros del medio. Al converger sobre formas generativas y múltiples de producción que asimilan de igual manera avances científicos como conceptuales, los medios de impresión sintetizan conexiones y atraen potenciales transformativos intercalados en procesos y materialidad. Sinónimo de *estar entre*, el vocablo "medio" elude cualquier acceso directo al comunicar, sostener y significar desde un Otro. Un estado de diferencia mantenida entre los espacios por donde actúa y ajusta sus transmisiones.

Print media currently inhabits the site of cross-disciplinary developments, experimentation and fruitful contingencies– a space of concurring and exchanging knowledge and technical proficiencies, where traditional practices are being redefined by the introduction of new technologies. The advent of new practices, materials and formats, has led to uncharted territories on which artists have drawn inquiries, thus extending the parameters of the medium. By converging on diverse and generative forms of production that assimilate scientific as well as conceptual advancements, print media synthesizes connections and draws transformative potentials embedded in process and materiality. Synonymous with the in-between, the term media itself eludes any direct access by communicating, sustaining and signifying an Other. A status of difference maintained between the spaces from where it agents and adjusts its transmissions.

Hay que destacar que muchas de las obras archivadas reflejan la hibridez medial que, de por sí, surge en las vanguardias históricas del siglo XX, debido a la ubicuidad de la materia impresa que, en tanto signo visual, ocupa un espacio protagónico. La adaptación del collage, frottage, fotomontaje, así como la experimentación morfológica y sintáctica de la tipografía, serían determinantes para el arte desde de la expansión visual que irrumpe con la revolución industrial. Como señala Juan Martínez Moro,

It should be noted that many of the archived works reflect the medial hybridity, which in and of itself, emerges in the historical avant-gardes of the 20th century, due to the ubiquity of printed matter, insofar as visual sign, occupies a leading role. The adaptation of frottage, collage, montage, as well as the morphological and syntactical experimentation of typography, would be decisive for art since the expansion of visual graphics that bursts in with the industrial revolution. As points out Juan Martínez Moro,

Las reproducciones se han convertido, primero, en objetos de conocimiento para el propio sistema artístico según la formulación benjaminiana, para llegar a ser, en un segundo tiempo, materia prima propiamente dicha para la creación plástica.

(Martínez Moro, 2004: 210)

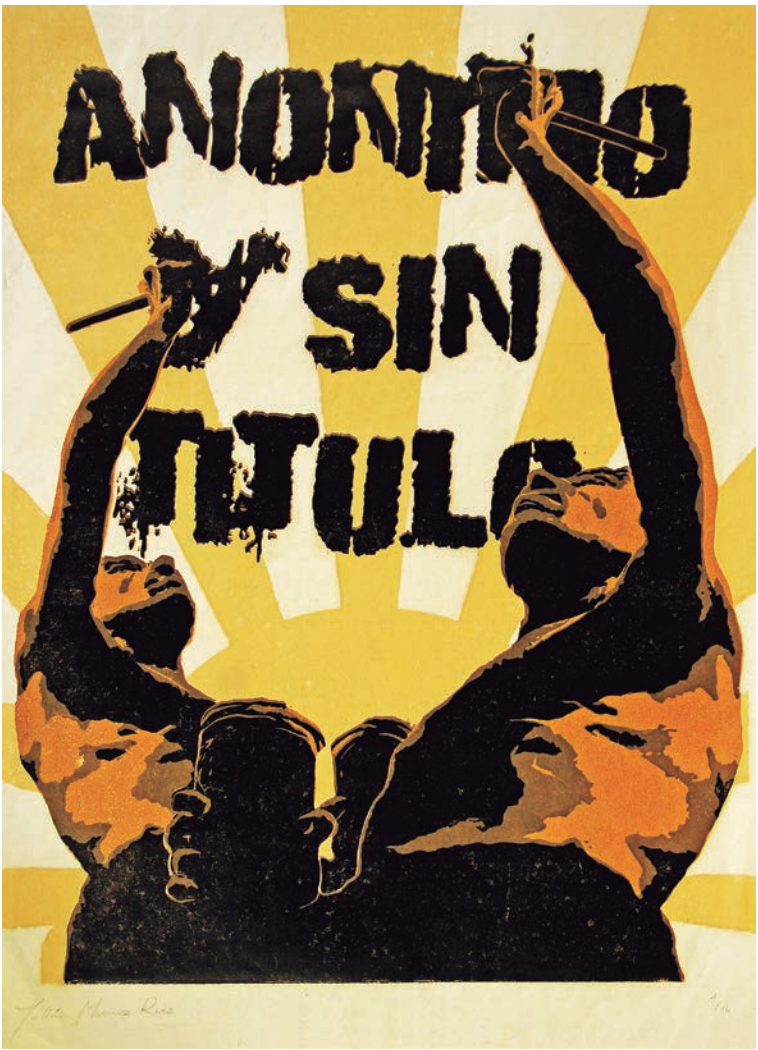
Printed reproductions have become, first of all, objects of knowledge for artistic practice following Benjamin's conception, to becoming, strictly speaking, raw material for creative production.

(Martínez Moro, 2004: 210)

De ahí que determinados ejercicios curriculares explorasen no solo la ilimitada potencia visual de los medios de impresión, sino su capacidad para denunciar desigualdades sociopolíticas e impulsar posturas solidarias. El linograbado a color de Julián Ruiz, *Anónimo* y *S.T.*, delata lo que con el paso del tiempo llegará a ser la mayor crisis migratoria en Europa desde la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, la virtud vanguardista de los medios de impresión para fagocitar la heterogeneidad visual de la fotografía, tipografía y el diseño gráfico es patente en la obra de Adrián Ferrer.

Hence, certain curricular assignments explore not only the unlimited visual potential of print media - but also its capacity to denounce socio-political inequalities and promote solidarity. Julián Ruiz's color linocut; *Anonymous and Untitled,* reveals with the passage of time, what will come to be the largest migration crisis in Europe since the World War II. On the other hand, print media's avant-garde ability in assimilating the visual heterogeneity of photography, typography and graphic design, is evident in the work of Adrián Ferrer.

Julián Ruiz. *Anónimo S.T.*
Linóleo-grabado. 2007


ANONIMO
Y SIN
TITULO

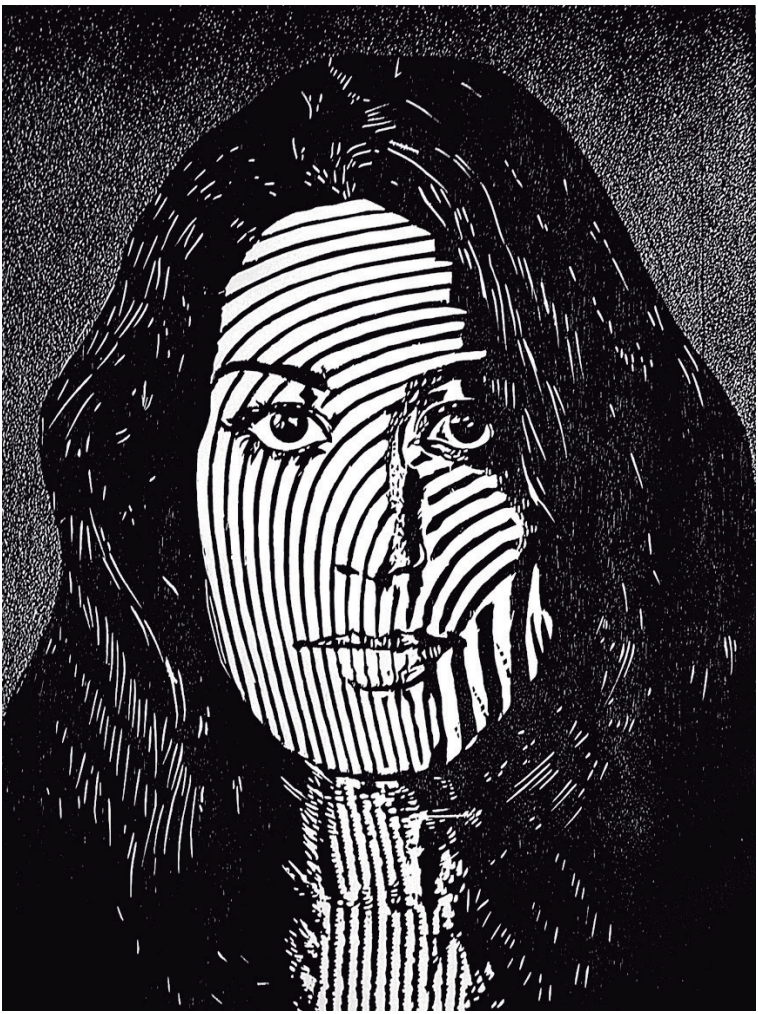
Adrián Ferrer. *S.T.*
Linóleo-grabado. 2009



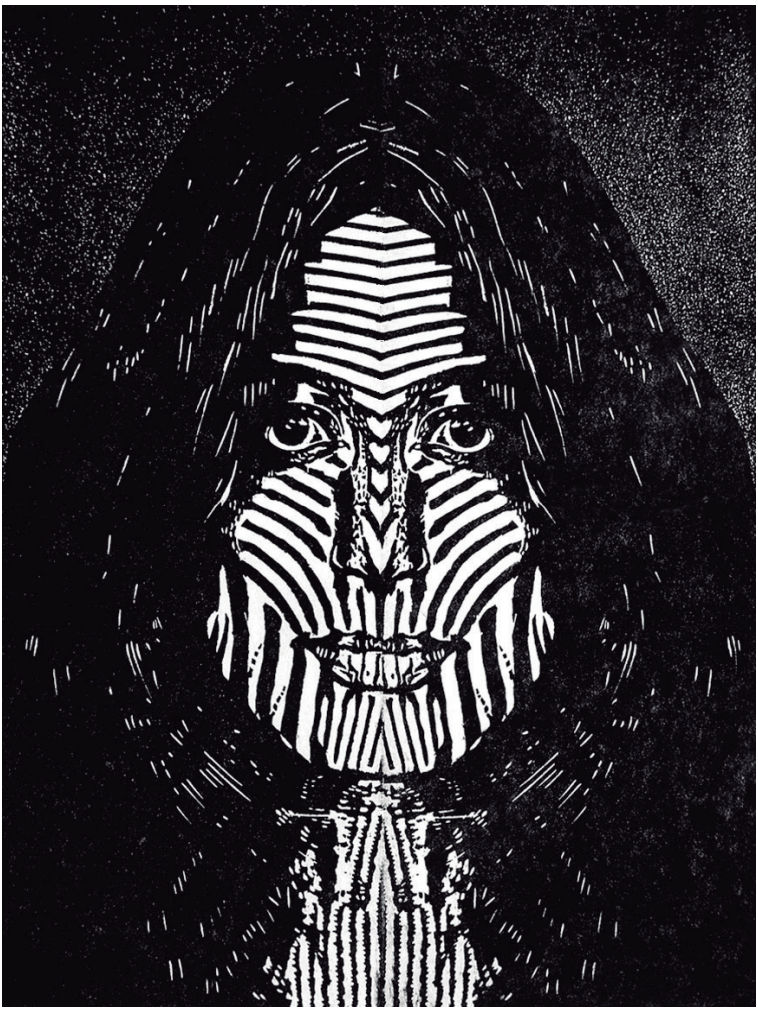
El deseo de manifestar la filiación estética y conceptual que albergan distintos medios de impresión, y que van más allá del determinismo mecanicista, queda demostrada en los autorretratos xilográficos titulados *La Cara Oculta*. El ensayo integra medios analógicos y digitales que permite reproducir la incisión calcográfica del buril a una imagen fotográfica, lo que a su vez, permite crear desde la simetría bilateral dos autorretratos distintos uniendo las mitades, en espejo, del lado izquierdo y derecho del rostro. Se introduce así la posibilidad de reproducir tres retratos diferentes en lugar de copias de la misma imagen, transformando de esta forma la matriz en fuente de procreación en lugar de duplicación. Otra acción que altera las funciones usuales de la estampación es forzar que la tinta traspase el soporte de papel, asegurando de este modo que la simetría facial se replique en el dorso y anverso del papel. Las cualidades orgánicas del papel pasan de ser un soporte pasivo del retrato impreso a transformarse en una membrana permeable que instaura sus inquietantes réplicas especulares. (Martínez Leal, 2013: 23)

The wish to manifest aesthetic and conceptual affiliations harbored by different print media and that go beyond determinist mechanicism, is evident in the self-portrait woodcuts titled *The Hidden Face*. The exercise integrates digital and analogue media that reproduces an engraved line to a photographic image, which in turn creates two distinct self-portraits by joining mirrored halves of the left and right side of the face. This introduces the possibility of creating three distinct portraits rather than copies of the same image, thereby transforming the matrix in a source of procreation than replication. Another occurrence that alters the usual functions of printmaking consists in forcing the ink to pass through the paper. This assures the facial symmetry is reproduced on both sides of the paper. The organic qualities of the paper - no longer a passive support of the printed image, are transformed into a permeable membrane that establishes its disturbing specular replicas. (Martínez Leal, 2013: 23)

Violeta Contreras. *La cara oculta*.
Xilografía. 2010







La serie desestabiliza la suposición de que nuestros rostros son simétricos y cuestiona las definiciones convencionales de belleza, perfección, imparcialidad y comportamientos personales equilibrados. Los resultados finales alteran por completo la identidad del sujeto. En algunos casos puede llegar a cambiar el género del retratado, revelar parentescos con otros miembros de la familia, así como hacerle rejuvenecer o envejecer. Las imágenes también evocan el mito de Narciso e ilustran cómo los comportamientos obsesivos contemporáneos de auto-imagen pueden llevar a la aniquilación de una identidad única.

The series of portraits destabilize the assumption that our faces are symmetrical and question the definition of conventional beauty, perfection, impartiality and behavioral equilibrium. The final results can completely alter the identity of the subject by changing genders, revealing resemblances to other family members, and showing the advancement as well as the reversal of their age. The images also evoke the myth of Narcissus and illustrate how obsessive self-regard can actually lead to the annihilation of identity.

A partir de estas consideraciones, comprobamos cómo los procedimientos técnicos que determinan el resultado de la impresión gráfica son usados en la evocación poética de significados inéditos, a partir de una concepción más relacional que determinista, que apunta a una reciprocidad confluyente de materia e idea. Aquí, la materia detenta un carácter incitativo por la forma que opera en el marco contextual de acciones particulares. En consecuencia, nos concentramos en los aspectos contextuales que nos permitirán -de acuerdo con la acepción original de la palabra latina, *contextere*, con-tejer, entrelazar, unir o conectar- establecer una correspondencia mutuamente participativa, dinámica y transformadora entre productor y medio:

Based on these considerations, we can confirm how technical procedures that determine the result of the graphic impression are employed in the poetical evocation of unprecedented meanings, from a conception more relational than determinist, that points towards a confluent reciprocity of matter and idea. Here, the idea achieves an initiating character by the way it operates within a particular contextual frame. Therefore, we focus on the contextual attributes – according to the original definition of context (*contextere*); to weave together, unite or connect - that will allow us to establish a mutually participative, dynamic and transformative correspondence between producer and medium:

(…) al seguir sus materiales, más que interactuar, los practicantes co-responden con ellos. La producción entonces, es un proceso de correspondencia: no la imposición de una forma preconcebida sobre la sustancia de una materia prima, sino el suscitar u originar potenciales inmanentes en un mundo que deviene

(Ingold, 2012: 31)

In following their materials, practitioners do not so much interact as correspond with them. Making, then, is a process of correspondence: not the imposition of preconceived form on raw material substance, but the drawing out or bringing forth of potentials immanent in a world of becoming

(Ingold, 2012: 31)

El principio dialéctico generativo que venimos analizando se convierte en el hilo conductor que une y da significado al conjunto de obras editadas en la carpeta *Siete Impresiones* (2000). Dicha edición reunió propuestas independientes de distintos docentes investigadores, así como estudiantes de tercer ciclo de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. En un determinado momento, cada proyecto gráfico experimentó la incertidumbre de cómo proceder en su propuesta, coincidiendo así con las teorías de conocimiento del filósofo norteamericano John Dewey, que señala el interés y habilidad de los artistas para navegar estas experiencias. Al ser un proceso progresivo, la ruta de indagación hacia el conocimiento es incierta y parte de la capacidad que uno tiene para sorprenderse. Dewey observó cómo el proceso en su desarrollo pasa por estados ambiguos e indefinidos. Sin embargo, son precisamente estos estados de no conocer los que incitan a la reflexión. Por tanto, el conocimiento no surge de una manera predecible, sino debido a espacios

The generative dialectical principle that we have been analyzing becomes the unifying thread that provides meaning to the series of prints in the *Seven Impressions* (2000) portfolio. This edition brought together independent proposals from faculty and graduate students at the School of Fine Arts in Cuenca, University of Castilla La Mancha. At a given moment, each project experienced a degree of uncertainty as to how to proceed in its proposal, thus coinciding with American philosopher John Dewey's theories of knowledge that underscore the artist' interest and ability in navigating these experiences. In being a progressive process, the path of inquiry leading towards knowledge is uncertain and stems from the capacity one has to wonder. Dewey noted how the process in its development passed through ambiguous and undefined states. However, it is precisely these states of unknowing that incite reflection. Therefore, knowledge does not emerge in a predictable manner, but through indeterminate spaces (McDermott, 1981: 502). In the pursuit of

> desconcertantes (McDermott, 1981: 502). En el proceso creativo, el artista emplea fases de desconocimiento para potenciar en estos instantes experiencias y resultados insólitos. En la consecución del equilibrio, en cuanto el proceso se resuelve, se abre una nueva experiencia y relación en torno al asombro. Siendo esta la pasión que acompaña el no saber, siempre y cuando la obra o suceso con que nos encontramos sea del todo singular. Para Descartes, el asombro es "la primera de todas las pasiones", no solo porque es nuestra respuesta inicial a lo nuevo y desconocido, sino porque implica que otras pasiones surjan a partir del descubrimiento. (Irigaray, 1993: 73)

balance, as soon as the process is resolved, a new experience and interconnection opens encompassing wonderment. This is the passion that accompanies not knowing, always and only when the work or event with which we find ourselves is completely unique. For Descartes, wonder is the "first of all the passions," not only because it is our initial response to what is new and unknown, but also because it implies that other passions ensue from the discovery. (Irigaray, 1993: 73)

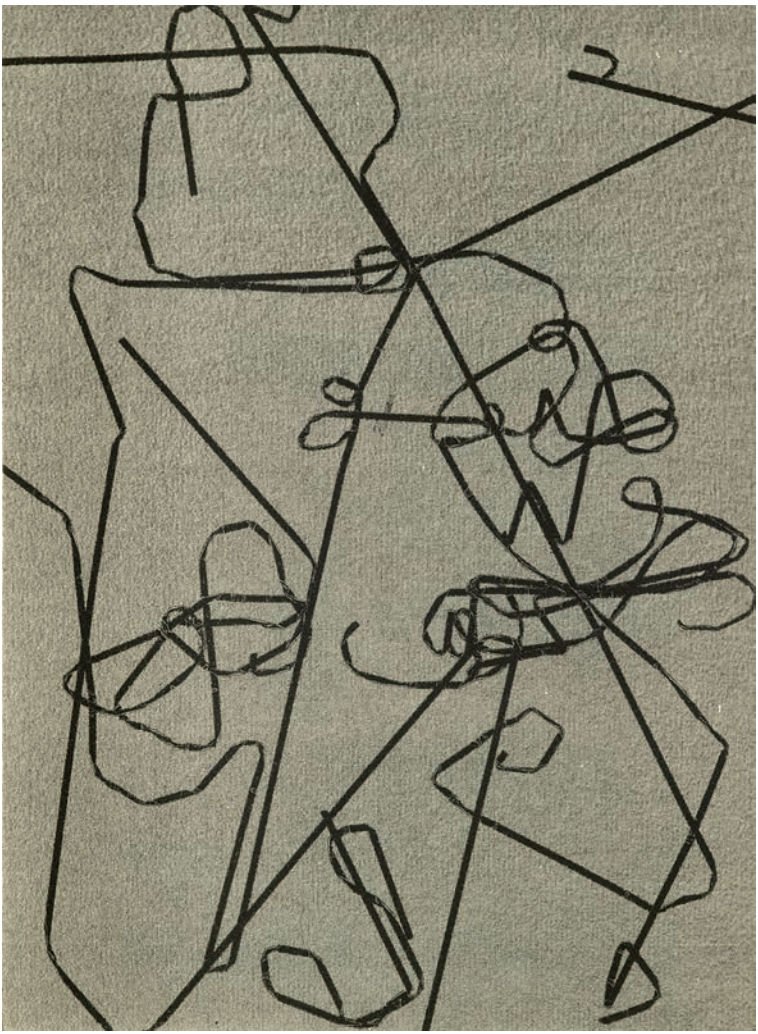
Retornando a la mencionada edición gráfica, el trabajo que sin lugar a dudas remite a un flujo de contingencias aleatorias, de múltiples e impredecibles variaciones, es la serie de monotipias tituladas *Tape Graffiti*, de Javier Ariza. La estampa se obtiene imprimiendo una reserva de tinta conservada sobre una lámina de cartón por una cinta magnética de casete. Los pasos requeridos del proceso, previo al registro definitivo (grabación) de la grafía remanente, aluden a las sesiones de audición y preproducción de las estudios de música. Pero, en este caso, solo se obtiene una copia maestra, irreproducible e irrepetible en su ensayo. Es más, la imagen obtenida representa la fosilización de un soporte de sonido (prácticamente extinto) captada por el residuo de los hidrocarburos (tinta).

Returning to the aforementioned graphic portfolio edition, the work that undoubtedly refers to a flow of random contingencies, of multiple and unpredictable variations, are the series of monotypes titled *Tape Graffiti*, by Javier Ariza. The print is obtained by taking the impression of a reserve of ink conserved on a sheet of cardboard from a cassette magnetic tape. The steps required in the process, prior to the definitive copy (recording) of the remaining writing, allude to the preproduction and recording sessions and of the sound studios. But in this case, only a master recording is obtained, irreproducible and unrepeatable. Furthermore, the image obtained represents the fossilization of a practically extinct recording material captured by the bituminous hidrocarbons of printing ink.

El carácter lúdico de la obra de Armando Montesinos invita el observador a identificar los reconocidos once artistas mediante sus correspondientes emparejamientos cromáticos. No sin haber antes constatado el epíteto disonante y evocador del listado de (re)nombramientos. A su vez, el número 11 extiende el jeroglífico al contabilizar y codificar los artistas en dos dígitos de columnas de nombres y apellidos. Es curioso comprobar que, a pesar del desvío de denominación, las nuevas figuras no pasan desapercibidas y se anima uno a situarlas en una célebre profesión imaginaria.

The playful nature of the work of Armando Montesinos invites the observer to identify the eleven renowned artists through their corresponding chromatic pairings. Not without having previously established the dissonant and evocative moniker appearing on the (re)appointed list. Additionally, the number 11 extends the hieroglyph by accounting for and codifying the artists in two digit columns of first and last names. It is curious to verify that, in spite of the diversion of denominations, the new figures do not go unnoticed and encourages one to situate them in an imaginary renowned profession.

Javier Ariza. *Tape Graffiti*.
Monotipo. 2000



Armando Montesinos. *S.T.*
Aguafuerte. 2000


JACKSON ROTHKO
DONALD KELLY
ANDY PALERMO
DAN DUCHAMP
JOSEPH NAUMAN
ELLSWORTH POLLOCK
MARCEL NEWMAN
BRUCE WARHOL
MARK FLAVIN
BARNETT BEVYS
BLINKY JUDD

En cuanto que los medios de impresión ven aplacados sus imperativos técnicos, afloran sus singularidades germinantes e interdisciplinares que eliminan cualquier alusión fundamentalista a su práctica. Será entonces, probablemente, cuando el artista -cuya práctica abarca la naturaleza secuencial, desplazada y estratificada del lenguaje gráfico- reconoce que los fines y los medios interactúan naturalmente en conjunto, en un movimiento complementario y concomitante de percepciones emergentes. Consecuentemente, los resultados exploran y amplían los significados que encontramos en los procesos de realización y experimentación fundados en las propiedades inherentes de los materiales. La Colección de Arte Gráfico y Múltiple de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca presenta al espectador una diversidad de propuestas que, en su conjunto, caracterizan la polivalencia de los medios de impresión.

As soon as print media are appeased from their technical imperatives, their interdisciplinary and germinating singularities emerge to divest any fundamentalist allusion of its practice. More than likely, the artist - whose practice involves the sequential, displaced and stratified nature of graphic language – will then recognize that ends and means interact naturally, undivided, in a complementary and concomitant movement of emerging perceptions. Consequently, the results explore and expand the meanings that we find in the processes and experiments based on the inherent properties of materials. The Graphic Arts and Multiple Collection of the School of Fine Arts, University of Castilla La Mancha, presents for the viewer a diverse range of proposals that, altogether, characterize the multivalence of print media.

CAMNITZER, Luis: "Grabado Lima" in *Rinocerante 6*. Facultad de Arte. Pontificia Universidad Católica de Perú (PUCP). 2014, p.10

CAMNITZER, Luis: "Grabado. Una colonia de las artes plásticas". Catálogo *Studio Camnitzer*. Buenos Aires: Museo Nacional del Grabado, 1997.

IRIGARAY, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

MARTINEZ LEAL, Enrique: "The Hidden Face" in *70 Assignments: The Foundation Course in Art and Design*. Ed. Chloe Briggs. Art School Educated. Tate Research. Paris: Paris College of Art. 2013, p. 23

MARTINEZ MORO, Juan: *Un ensayo sobre grabado (A finales del siglo XX)*. Santander. Creática. 1998.

MARTINEZ MORO, Juan: *La ilustración como categoría. Una teoría unificada sobre arte y conocimiento*. Gijón. Ediciones Trea. 2004

McDERMOTT, John J. *The Philosophy of John Dewey: Volume I: The Structure of Experience and Volume II The Lived Experience*. Chicago:University of Chicago Press, 1981.

INGOLD, Tim: *Toward an Ecology of Materials (October 2012)*. Annual Review of Anthropology, Vol. 41, pp. 427-442.

INGOLD, Tim: *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. New York: Routledge, 2013.

MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFÍA CENTRO DE INNOVACIÓN EN ARTE Y NUEVAS TECNOLOGÍAS DE CUENCA

INTERNATIONAL MUSEUM OF ELECTROGRAPHY CUENCA CENTER FOR INNOVATION IN ART AND NEW TECHNOLOGIES

José Ramón Alcalá
Beatriz Escribano

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

Tras un gran archivo, en la oscuridad de los fondos de la universidad, solo a la luz de los más curiosos, interesados, investigadores o especialistas, así se han mantenido durante mucho tiempo las obras pertenecientes al Museo Internacional de Electrografía-Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT) de Cuenca. Como pequeños tesoros, brillando con luz propia detrás de las puertas de ese archivo, esperando a ser reconocidos por el indiscutible valor que poseen para entender la posición que enclava hoy el arte. Precisamente es ahora, en un momento en el que las teorías y metodologías encargadas de estudiar las prácticas artísticas ligadas a las nuevas tecnologías, específicamente el (New) Media Art, se centran, entre otros objetivos, en realizar *Arqueología de los Medios* para encontrar y entender la verdadera raíz de estas propuestas artísticas, cuando los fondos de este centro creado como lab-museo comienzan a ser iluminados desde su base.

El Museo Internacional de Electrografía (MIDE) de Cuenca que, desde su creación en 1990, ha sido y es dependiente de la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM), posee en la actualidad un archivo compuesto por más de

Beyond the vast archives, within the dim heart of the university's permanent collection, the works belonging to the International Museum of Electrography – Cuenca Center for Innovation in Art and New Technologies (MIDECIANT) have been able to survive for so long thanks to the efforts of the most curious and interested researchers and specialists. Like tiny treasures, lit up from within behind the archive doors, they have waited to be recognized for their undeniable value, which explains the position enjoyed by art today. At a time when the theories and methodologies charged with studying the artistic practices tied to new technologies, and specifically to (New) Media Art, are focused on (among other objectives) the realization of *Media Archaeology* in order to discover and understand the real roots of these artistic proposals – now is the time for the museum-lab's collection to begin to be illuminated from the bottom up.

The International Museum of Electrography (MIDE) of Cuenca, which has been supported by the University of Castilla-La Mancha (UCLM) since its inception in 1990, currently possesses archives that

cuatro mil obras de arte gráfico y digital que explican, como ningún otro museo a nivel internacional, el verdadero paso del arte analógico al digital, el paso del arte tangible al arte intangible.

include more than 4000 works of graphic and digital art. These pieces explain the journey taken from analogical to digital art, from tangible to intangible art, in a way that no other international museum can.

Además, como Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (CIANT), que oficialmente es desde 2005, ofrece una gran espacio para la documentación de docentes, investigadores y artistas, así como fue hasta 2012 taller de tecnologías digitales para gráfica y un laboratorio multimedia donde se desarrollaban trabajos artísticos experimentales y proyectos de investigación, siempre relacionados con la creación artística y el uso de las nuevas tecnologías de la imagen siendo uno de los medialab más importantes en el ámbito histórico nacional e internacional dentro de lo que actualmente se designa bajo el "género" Media Art.

What's more, officially known since 2005 as the Center for Innovation in Art and New Technologies (CIANT), the museum boasts a large space for documents available to educators, researchers and artists. Until 2012, there was also a digital technology workshop for the graphic arts and a multimedia laboratory for the development of experimental artistic works and research projects. All pieces relate to the artistic process and the use of new image technologies, as this is one of the most important media labs for the history of Spanish and international art, within the field known currently as the Media Art "genre".

Es en 2012 cuando, debido a la crisis económica que azota a España y afecta a la universidad, y sus diversos labs artísticos, cuando el MIDECIANT comienza a centrarse en las actividades de conservación y divulgación, uniéndose, con el fin de compartir y sumar objetivos y fuerzas, con el res-

It was in 2012 when, owing to the economic crisis that afflicted Spain and affected the university and its various artistic labs, MIDECIANT began to focus on conservation and outreach. With the goal of sharing the load and collaborating on achieving common goals, it

to de colecciones y archivos que posee la Facultad de Bellas Artes, pasando a denominarse en conjunto CAAC (Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo) de Cuenca.

joined other collections and archives owned by the School of Fine Arts. The result was the CAAC (Contemporary Art Collections and Archives) of Cuenca.

EL MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFÍA. HISTORIA Y ORÍGENES DE UN MUSEO ÚNICO EN EL MUNDO
THE INTERNATIONAL MUSEUM OF ELECTROGRAPHY – THE HISTORY AND ORIGINS OF THE ONLY MUSEUM OF ITS KIND

Entrar en la actualidad en el gran archivo que es hoy el Museo Internacional de Electrografía, supone vislumbrar una gran colección que no solo colma todos los peines y estanterías verticales con piezas de gran tamaño, sino que desborda las numerosas cajoneras horizontales que este posee. Un desbordamiento que ejemplifica muy bien, como concepto, lo que este arte supuso para la mayoría de teóricos y entendidos del arte, cuyo valor y significación desmanteló los paradigmas tradicionales a los que estaban acostumbrados, y por ello nunca ha conseguido el interés y la consideración que se merecía.

To step into the huge archives of today's International Museum of Electrography is to catch a glimpse of a great collection that not only fills its vertical showcases with large works of art, but which hardly fits into its countless horizontal drawers. The collection's size exemplifies, as a concept, what this art has meant for many art theorists and pundits. Its value and significance gutted the traditional paradigms they were accustomed to, which explains why it has never achieved the interest and consideration it so deserves.

Abrir cualquiera de sus peines es quedarse atónito ante el aire de experimentalidad e innovación que manan sus obras, reflejo de cambios sociales, políticos y sobre todo tecnológicos,

A look at any one of these showcases is spellbinding. An experimental and innovative air emanates from each piece, the reflection of social, political, and most especially

que buscaban la instantaneidad que emergía de una época que comenzaba a ser regida por la velocidad y la aceleración. Hay que recordar que es el teórico Paul Virilio quien plantea que una de las características que rige la sociedad moderna es la velocidad, y va a tener como consecuencia intrínseca la aparición del concepto de instantaneidad, de los procesos instantáneos, por tanto, y del llamado concepto de Tiempo-Real que tan importante es en el arte actual y que hicieron evolucionar lo analógico automático a la naturaleza binaria digital.

Es en 1984 cuando Pascual Fort, grabador y galerista, propietario del Taller-Galería Fort, con sede en Barcelona y Cadaqués, se animó a organizar la I Bienal Internacional de Copy Art, convencido y aconsejado por los grabadores más avanzados. Para su organización, Fort copió el formato del premio *Mini Print Internacional* que anualmente organizaba y exponía en su sede de la Costa Brava. Tras una oleada de envíos de todas partes del mundo como respuesta a esta convocatoria, el galerista y grabador catalán descubrió con enorme sorpresa que ese nuevo movimiento artístico producía unas obras de naturaleza dema-

technological change. The works were after the instantaneous quality emerging at a time when speed and acceleration were beginning to rule. Remember, it was theorist Paul Virilio who suggested that one of the characteristics governing modern society is speed, and that the intrinsic result of this would be the appearance of the concept of instantaneousness, of instantaneous processes, and of the so-called concept of Real-Time that is so important in contemporary art and whose evolution was driven by the automatic and analog, and by digital binary nature.

In 1984, Pascual Fort, printmaker and owner of the Fort Workshop and Gallery located in Barcelona and Cadaqués, was moved to organize the First International Biennial of Copy Art, encouraged by more experienced printmakers who also acted as consultants. Fort copied the format of the *Mini Print International* prize, organized and put on annually on Spain's Costa Brava. After a huge wave of submissions were made from all over the world, the Catalonian collector and printmaker was surprised to find that this new artistic movement had inspired works of art that were

siado variopinta. Al taller-galería de Barcelona llegaron más de 200 fotocopias en papel, resultado de aplicar técnicas de muy diversa naturaleza como collages, grabados y todo tipo de obras originales, múltiples y de técnicas mixtas, que se expondrían un año después en la sala de exposiciones de la sede de la barcelonesa FAD. Durante el mes que duró la exposición, José Ramón Alcalá y Fernando Ñ. Canales, que tenían una obra seleccionada bajo el nombre artístico de Equipo AC, fueron a visitarla y pudieron conocer personalmente a Pascual Fort. Fruto de aquel día de intercambio de impresiones y charlas apasionadas, este les encargó la redacción de un artículo para el catálogo de la Bienal, que fue publicado como cuadernillo central dentro del nº 4 de la revista anual del taller-galería *TGF*. Junto a este artículo, fueron también publicados otros encargados a críticos europeos especialistas en este desconocido movimiento artístico, como el francés Christian Rigal –quien también realizaba obras xerográficas bajo el pseudónimo artístico de Céjar.

much too varied. More than 200 photocopies on paper arrived at his Barcelona workshop and gallery, all of which made use of such diverse techniques as collage and engraving, as well as all sorts of original pieces, multiples and mixed technique works. All of these would be shown one year later in Barcelona's FAD exhibition hall. The show lasted one month, during which time José Ramón Alcalá and Fernando Ñ. Canales went to see it and were able to meet Pascual Fort personally. The pair had a piece in the exhibit under the artistic name Equipo AC. That day of exchanged impressions and passionate conversation resulted in Fort commissioning them to write an article for the Biennial's catalog. This was published as an insert in the fourth issue of *TGF*, the workshop-gallery's annual magazine. Alongside this article, pieces written by other European critics who specialized in this unknown artistic movement were also published. Among them was Frenchman Christian Rigal, who also created xerographic works under the artistic pseudonym Céjar.

las cosas de la vida

Arte

Doscientos artist exponen su imagen con las fotocopia

Primera bienal internacional de «copy-art» en Barc

La fotocopia es algo más que documentos reproducidos y, para corroborarlo, la primera bienal internacional de *copy-art* de Barcelona ha convocado artistas de veintisiete países. No hay reglas fijas. Se puede hacer de todo con estas máquinas

Barcelona. – Un total de 198 artistas, que pertenecen a 27 países diferentes de todo el mundo, participan en la primera bienal internacional de *copy-art*, que no es otra cosa que arte en fotocopia, que se celebra estos días en Barcelona.

La exposición, que sólo recoge una obra de cada artista por motivos de espacio, está instalada en la sala FAD de la calle Brusi. En ella se puede ver la típica ima-

sistema de mover el original cuando el tubo luminoso de la fotocopiadora hace su pase.

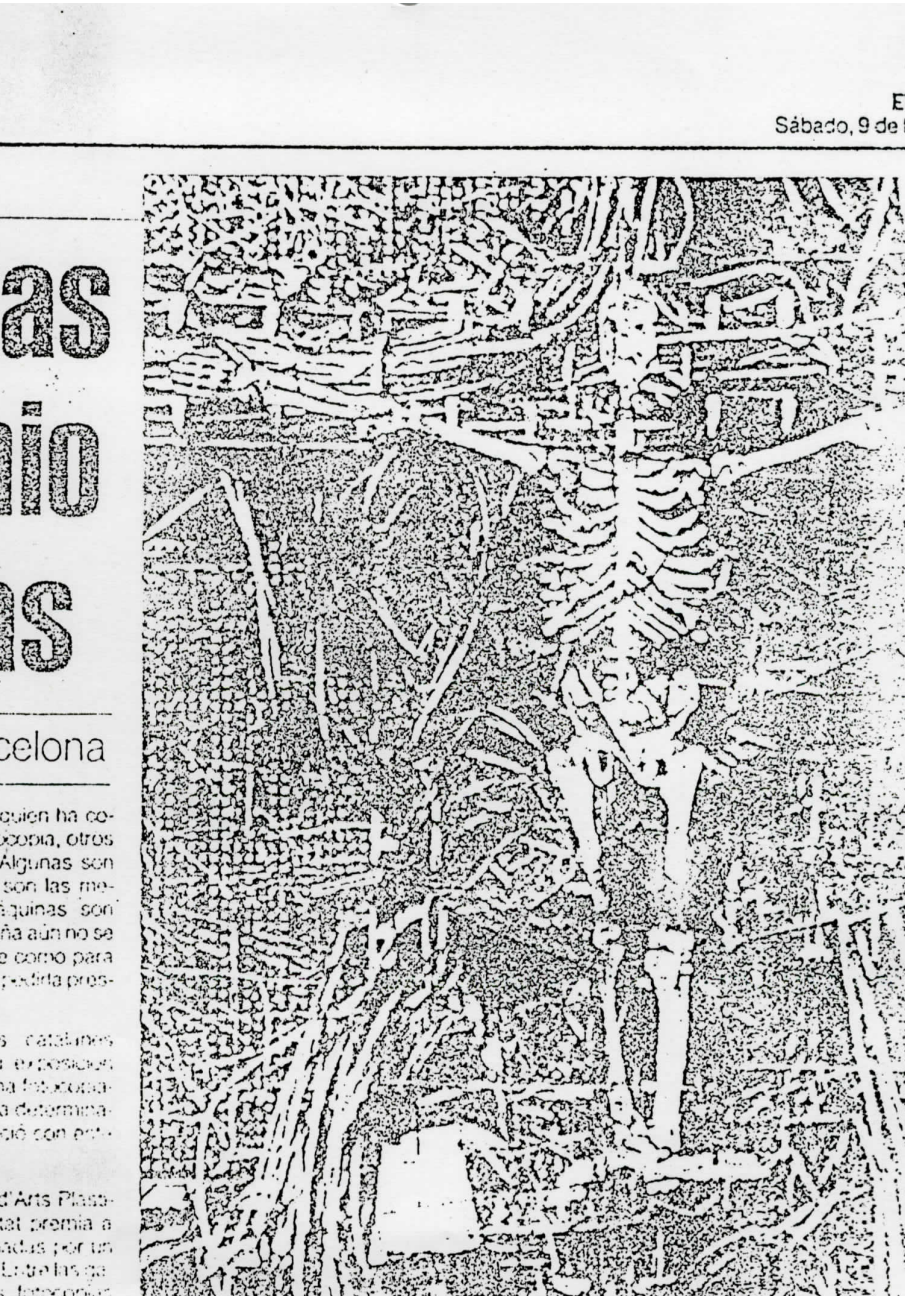
En directo

Otras obras están conseguidas con la imagen directa de una mujer desnuda sobre el cristal de la máquina, o combinando el rostro en directo con una espeluznante mosca de grandes dimensiones, fotocopiada previamente

de confección. Hay
loreado sobre la foto
componen *collage*.
de colores, aunque
nos porque las ma
muy caras y en Espa
empiean lo suficient
que un artista pueda
tada.

Algunos artistas
han preparado esta
precisamente con u
dora prestada de un
da firma, que la obre
fin.

El Departament
ques de la Generali
seis obras seleccion
jurado internacional
laureadas, hay tre



PRENSA DE 1985 ANUNCIANDO LA I BIENAL INTERNACIONAL DE COPY ART /
1985 ARTICLE ANNOUNCING THE FIRST INTERNATIONAL BIENNIAL OF COPY ART.

Fort, desbordado por el éxito de la respuesta obtenida, no pudo hacer frente al compromiso adquirido con los artistas -tal y como se especificaba en las bases de la convocatoria- de reenviar la obra a todos los participantes. Eso hizo que, tal y como estaba previsto, en 1986 no se celebrase la 2 Bienal de Copy Art, y fueron Alcalá y Canales quienes consiguieron por parte del Ayuntamiento de Valencia el compromiso de organizarla en la capital valenciana. Con el apoyo de la empresa Canon Valencia y su matriz española y la Universidad Politécnica de Valencia –donde estos dos artistas habían sido alumnos, habían leídos ambos sus Tesinas de Licenciatura sobre el Copy Art, habían impartido los primeros talleres españoles de Electrografía y Copy Art en España y estaban en ese momento preparando sus Tesis Doctorales sobre la electrografía digital-, consiguieron organizar, en paralelo a la celebración de esta nueva Bienal, un Taller Internacional de Electrografía y Copy Art -el mismo nombre que adoptaría esta segunda edición. A este taller asistieron, invitados por la organización, una decena de artistas representativos de los movimientos electrográficos mas vanguardistas de todo el plantea.

Overwhelmed by the successful response he received, Fort was unable keep the commitment he had made to the artists (as outlined in the Biennial's rules) to return the artworks to each participant. The result was that in 1986 the Second Biennial of Copy Art was not held, as previously intended. Instead, it was Alcalá and Canales who would obtain permission from the City Council of Valencia to organize the event there. With support from Canon Valencia and its Spanish head offices, and the Polytechnic University of Valencia – where these two artists had studied, defended their dissertations on Copy Art, organized the first Spanish workshops on Electrography and Copy Art in Spain and were at that moment preparing to hold the new Biennial, an International Workshop on Electrography and Copy Art – the pair adopted the same name for this second edition. Invited by the organization, some ten artists attended, representatives of the most avant-garde electrographic movements on the planet.



2 BIENAL INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFÍA Y COPY ART. VALENCIA. 1988 /
2 INTERNATIONAL BIENNIAL OF ELECTROGRAPHY AND COPY ART. VALENCIA, SPAIN. 1988.

La 2 Bienal se celebró finalmente en octubre de 1988, coincidiendo con el 50 aniversario de la realización de la primera xerocopia por parte del químico y abogado neoyorkino Chester F. Carlson. Previamente, unos meses antes, Christian Rigal y Klaus Urbons (artista alemán y director del recién inaugurado Müseum für Fotokopie de Mülheim/Ruhr) formaron parte del Jurado que hizo la selección del más de un centenar de obras, de entre las más de 300 obras enviadas a esta segunda convocatoria. En esta ocasión se había decidido no otorgar premios. El 22 de octubre de 1988, durante la celebración de la Bienal, y en el mismo recinto que su exposición de obras seleccionadas, se realizó un evento-acción conmemorativa de ese importante aniversario, convocándose una acción-homenaje a través del sistema de telecreación por fax. Las dos maquinas telefax instaladas por Canon en el recinto de la exposición de la Bienal recibieron e imprimieron xerográficamente más de medio centenar de tele-creaciones realizadas por artistas desde numerosos países, siendo expuestas en tiempo real allí mismo.

The Second Biennial was ultimately held in October of 1988, coinciding with the 50th anniversary of the invention of the first xerography machine by New York chemist and lawyer Chester F. Carlson. Several months earlier, Christian Rigal and Klaus Urbons (German artist and director of the recently opened Müseum für Fotokopie de Mülheim/Ruhr) served as members of the jury that selected more than 100 pieces for the show from the more than 300 works submitted for the second edition. This time around, it was decided that no prizes would be awarded. On October 22nd, 1988, while the Biennial was taking place, and in the same space where the selected pieces were on view, a commemorative action/event was held to mark the significant anniversary – an action/tribute using the system of tele-creation via fax. Two telefax machines were installed by Canon in the Biennial exhibition area. The machines received and xerographically printed more than 50 tele-creations made by artists from various countries, and were exhibited in real time, then and there.

Durante el periodo de la celebración de la Bienal de Valencia, José Ramón Alcalá, que acababa de tomar posesión de su plaza de Profesor Asociado en la recién inaugurada Facultad de Bellas Artes de Cuenca, había sido contratado con el encargo docente de poner en funcionamiento la primera Área de Arte y Nuevas Tecnologías del territorio español. Para ello, el centro había comprado meses antes algunas fotocopiadoras y faxes más avanzados de la época. Apenas finalizada la celebración de la Bienal, y ya instalado en Cuenca, Alcalá fue llamado a Ciudad Real por el Rector de la Universidad de Castilla-La Mancha para hacerle una consulta: acaba de recibir una carta dirigida a la máxima autoridad académica, y firmada por los Srs. Christian Rigal y Klaus Urbons, en la que le exponían que, siendo conocedores de la reciente incorporación de su colega y amigo José Ramón Alcalá como profesor de esta universidad, le comunicaban que este era gestor de una importante colección de obras de electrografía artística, proponiéndole la creación en dicha universidad de un Museo Internacional de Electrografía, que sería el primero en el mundo de estas características y para cuya creación, se ofrecían gratuitamente como colaboradores/consultores. El Rector,

While the Biennial was taking place in Valencia, José Ramón Alcalá, who had just begun working as an Associate Professor at the new School of Fine Arts in Cuenca, was contracted as an educator to develop the first Department of Art and New Technologies in all of Spain. To this end, the center had recently purchased several of the most advanced photocopy machines and faxes available at the time. The Biennial had scarcely finished, and Alcalá had just moved to Cuenca, when he was called to Ciudad Real by the President of the University of Castilla-La Mancha. He had a question, having just received a letter addressed to the highest academic authority, signed by Christian Rigal and Klaus Urbons. The two men, who were aware of the recent appointment of their colleague and friend José Ramón Alcalá as professor at the University, shared that he was in charge of an important collection of electrographic works of art, and proposed the creation at UCLM of an International Museum of Electrography. It would be the first museum in the world of its kind, and they offered to collaborate and consult on the project free of charge. Excited about the possibility, UCLM

Luis Arroyo Zapatero, entusiasmado con esta posibilidad, preguntó a Alcalá si el contenido de esa carta era cierto. Si él conocía a los abajo firmantes y si podría montar para la UCLM este nuevo museo. En caso afirmativo, él le ofrecía para este propósito parte de la flamante primera sede de esta universidad en la ciudad conquense, el impresionante edificio del antiguo Convento de las Carmelitas Descalzas, fundado en el siglo XVIII, y propiedad de la Diputación Provincial de Cuenca, que lo había restaurado específicamente para albergar la recién creada universidad castellano-manchega, la cual, en la fecha de esta reunión, solo albergaba ya la sede de su Vicerrectorado de Extensión Universitaria. Alcalá aceptó ponerse al frente de los trabajos de creación de este museo, poniendo una sola condición: que se le permitiera dotar a dicho museo de un taller de creación experimental con las últimas tecnologías audiovisuales. Alcalá advirtió a su Rector de que este no le costaría dinero alguno a la universidad, ya que, si se le permitía, él pondría en marcha una serie de convenios de colaboración con algunas empresas multinacionales punteras del sector tecnológico, aprovechando sus contactos y las experiencias en este sentido que él había desarrollado antes

President Luis Arroyo Zapatero asked Alcalá if the content of the letter was accurate, if he knew the men who had sent it, and if he could indeed develop the new museum for the University. When Alcalá answered yes, he was offered the opportunity to locate the brand new museum in the historic district of Cuenca, in the impressive ancient Convent of the Carmelitas Descalzas, founded in the 17th century. Property of the Cuenca Provincial Council, the building had been restored specifically to house the recently created University of Castilla-La Mancha, which at the time of the meeting, was home only to the Office of the Vice President of the University Extension. Alcalá accepted the challenge to develop the museum, stating just one condition: that he be granted permission to create a workshop in the museum for experimental creation, using the latest in audiovisual technology. Alcalá assured the President that the project would not cost the University one cent. If allowed, he would put into motion a series of partnership agreements with several leading multinational technological companies, using the contacts and experience he had amassed before accepting his position at UCLM.

de entrar en la UCLM. Inicialmente se propuso a Christian Rigal como el primer director del MIDE, pero, finalmente, se decidió no nombrar a nadie, quedando bajo la gestión y coordinación del José Ramón Alcalá. En los trabajos de creación y puesta en funcionamiento colaboró activamente –y de forma desinteresada- su entonces esposa, Amparo Gastaldo y también su compañero del equipo Alcalacanales, Fernando Ñíguez Canales.

Initially, Christian Rigal was nominated as MIDE's first director. But in the end, the decision was made not to name anyone, and the museum's management and coordination fell to José Ramón Alcalá himself. Other active collaborators on preliminary work and creative projects included his wife at the time, Amparo Gastaldo, and the other member of Alcalacanales, Fernando Ñíguez Canales.

En mayo de 1990, un año después de recibir este encargo, el Rector inauguraba el Museo Internacional de Electrografía en la sede del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Castilla-La Mancha, en el Convento de las Carmelitas Descalzas, emplazado en la parte alta del casco antiguo de la ciudad de Cuenca. A la inauguración asistieron, además del Rector y las autoridades académicas y políticas, los miembros de su comité científico asesor, Christian Rigal y Klaus Urbons, Simonetta, viuda de Marcel Demeulenaere, célebre inventor belga. Marcel Demeulenaere fue crucial para la invención de la máquina de reproducción automática de la imagen ya que se cree que el origen del proceso técnico de reproducción inventado por Chester

In May of 1990, one year after taking on the challenge, the President unveiled the International Museum of Electrography in the Office of the Vice President of the University Extension at the University of Castilla-La Mancha, located in the Convent of the Carmelitas Descalzas high up in Cuenca's historic quarter. In addition to UCLM's President, and academic and political figures, the opening ceremonies were attended by members of the museum's scientific advisory board, Christian Rigal and Klaus Urbons, and Simonetta, the widow of Marcel Demeulenaere, the illustrious Belgian inventor. Marcel Demeulenaere played a crucial role in the invention of a machine that could reproduce images automatically. The original

F. Carlson que fue la base de la fabricación industrial de la primera fotocopiadora automática, la Xerox 914, proviene del "procédé de photographie sans développement" registrado por el belga Marcel Demeulenaere el 11 de Junio de 1932. En conmemoración de esta importante revelación científica en la que estaban por entonces trabajando tanto Rigal como Urbons, se colocó una placa con el retrato de Demeulenaere (realizada y donada por el Müseum Für Fotokopie de Mülheim/Rurh a partir de la recreación de una foto original del inventor belga tomada por el fotógrafo español –residente en Cuenca y amigo del matrimonio, Cristóbal Hara- en la fachada trasera del Ayuntamiento frente a la que fue la casa de los Demeulenaere los 10 años que vivieron en la ciudad de Cuenca, definidos por Simonetta como: "los mejores de su vida".

reproduction technique invented by Chester F. Carlson, which preceded the industrial manufacture of the first automatic photocopy machine, the Xerox 914, is believed to have come from the "procédé de photographie sans développement" registered by Belgian Marcel Demeulenaere on June 11th, 1932. To commemorate this important scientific revelation, on which both Rigal and Urbons were working at the time, a plaque with a portrait of Demeulenaere was created and donated by the Müseum Für Fotokopie de Mülheim/Rurh, based on the recreation of an original photo of the Belgian inventor, taken by Spanish photographer Cristóbal Hara, a resident of Cuenca and friend of the inventor and his wife. The plaque was hung on the rear façade of the City Hall, opposite the house inhabited by the Demeulenaeres during the decade they lived in the city of Cuenca. Simonetta called that period "the best years of his life."



SIMONETTA DEMEULENAERE EN LA INAUGURACIÓN DEL MIDE, DESCUBRIENDO LA PLACA EN HONOR DE SU MARIDO DONADA POR EL MÜSEUM FÜR FOTOKOPIE DE MÜLHEIM/RUHR /
SIMONETTA DEMEULENAERE AT THE MIDE INAUGURATION, UNVEILING THE PLAQUE IN HONOR OF HER HUSBAND DONATED BY MÜLHEIM/RUHR'S MÜSEUM FÜR FOTOKOPIE.



SIMONETTA DEMEULENAERE EN LA INAUGURACIÓN DEL MIDE, DESCUBRIENDO LA PLACA EN HONOR DE SU MARIDO DONADA POR EL MÜSEUM FÜR FOTOKOPIE DE MÜLHEIM/RUHR /
SIMONETTA DEMEULENAERE AT THE MIDE INAUGURATION, UNVEILING THE PLAQUE IN HONOR OF HER HUSBAND DONATED BY MÜLHEIM/RUHR'S MÜSEUM FÜR FOTOKOPIE.

Además, a la inauguración asistieron un numeroso grupo de destacados artistas de la electrografía española, quienes habían sido invitados a participar en el Seminario-Taller Internacional de Electrografía que se impartió en el museo con motivo de su inauguración. Para la realización de este primer taller de Arte y Nuevas Tecnologías se utilizaron las máquinas y equipamientos que la empresa multinacional Canon había donado al MIDE con el propósito de dotar con las tecnologías más punteras de la época al Taller de Electrografía y Nuevos Medios de Impresión que el nuevo museo ponía en funcionamiento en el mismo día de su inauguración oficial, y que nacía beneficiado por la dotación de un Programa Internacional para Artistas en Residencia, gracias a una dotación económica complementaria que Canon España aportaría anualmente durante los primeros años de existencia mediante la firma de un Convenio de Colaboración I+D+i. La producción que los artistas realizarían a partir de ese momento iría complementado, mediante generosas donaciones, la colección inicial de MIDE, actualizando sus contenidos en tiempo real y sin coste alguno para la UCLM.

The inauguration was also attended by a large group of well-known Spanish electrography artists, who had been invited to participate in the International Electrography Workshop and Seminar to be held in conjunction with the museum's opening. Machines and equipment donated to MIDE by the multinational company Canon were used for this first Art and New Technologies workshop. The idea was to provide the most cutting edge technology for the Electrography and New Printing Tools Workshop which began at the museum on the same day as the official opening. The workshop was made possible by an International Program for Artists in Residence, thanks to a complementary financial donation made annually for the first few years by Canon España under an R&D partnership agreement. All pieces created by the artists would become part of MIDE's initial collection through generous donations, bringing the content up to date in real time, at no cost to UCLM.

Meses después de esta inauguración, Fernando Canales y José Ramón Alcalá viajaron a Barcelona a visitar a Pascual Fort con el objetivo de conocer el paradero y estado de las obras de la I Bienal Internacional de Copy Art, de 1984-85. Quedaron tristemente sorprendidos del mal estado de conservación que presentaban fruto de un almacenamiento en muy malas condiciones que Fort se había visto forzado a darles con la esperanza de poder algún día serle devueltas a sus autores. Alcalá y Canales le pusieron al día sobre la inauguración del MIDE de Cuenca, ofreciéndole, como solución al problema aún no resuelto de su devolución, que hiciese una donación de todas aquellas obras al museo universitario, el cual, a cambio, se comprometería a enviarle a todos sus autores una carta proponiéndoles la posibilidad de que las donaran de forma permanente al recién inaugurado Museo Internacional de Electrografía de Cuenca, donde estas serían conservadas y expuestas, pasando a formar parte de su colección permanente de arte electrográfico. En caso de no aceptar esta invitación, los responsables del MIDE se comprometían a devolvérselas mediante franqueo postal pagado. Una vez firmado el acuerdo, los responsa-

Several months after the inauguration, Fernando Canales and José Ramón Alcalá traveled to Barcelona to visit Pascual Fort, with the objective of seeing where the artwork from the First International Biennial of Copy Art was being stored, and checking on its condition. They were sadly surprised to discover the poor state of conservation of these pieces, which were being kept in very bad conditions. Fort had had no choice but to store them in this way, while hoping to be able to return them to the artists at some point in the future. Alcalá and Canales filled him in on the opening of MIDE in Cuenca and offered to solve the problem he had of not being able to return the artwork. They suggested sending all of the works to the university museum. In turn, UCLM would commit to sending a letter to all of the artists outlining the possibility of making a permanent donation to the recently inaugurated International Museum of Electrography in Cuenca, where they would be conserved and exhibited, becoming part of the permanent electrographic art collection. Those who declined the invitation would receive their artwork in the mail, and all postal fees would be covered

bles del museo se hicieron cargo del traslado de dichas obras a Cuenca, donde finalmente se sumaron a sus fondos permanentes más del 90 % del total de las obras enviadas a la I Bienal de Copy Art de Barcelona, lo que suponía sumar a su colección inicial alrededor de 250 obras más.

by MIDE. Once the agreement was signed, the museum authorities handled the transfer of all the artwork to Cuenca. More than 90% of the pieces from the First Biennial of Copy Art in Barcelona thus became part of the museum's permanent collection, meaning that some 250 pieces were added to the museum's initial collection.

De esta forma, el MIDE comenzaba su andadura con una importante colección patrimonial internacional de arte electrográfico que albergaba más de medio millar de obras procedentes de las dos bienales celebradas en Barcelona y Valencia y las procedentes de algunas donaciones particulares, entre las que destacaban las de Alcalacanales, Christian Rigal, Klaus Urbons y Jesús Pastor, y a las que se fueron sumando sucesivamente las donaciones de otros muchos artistas relevantes de la esfera internacional. Muchos de ellos regresarían con posterioridad al MIDE, financiados por instituciones artísticas, culturales o por patrocinadores privados de sus países de origen, con el fin de realizar estancias de investigación y creación en los talleres y laboratorios del MIDE. Fruto de estas residencias, la colección patrimonial fue creciendo exponencialmente,

MIDE began its journey with an important collection of international electrographic art, which included more than 500 pieces from the two Biennials held in Barcelona and Valencia, as well as other individual donations made by Alcalacanales, Christian Rigal, Klaus Urbons and Jesús Pastor, among others. Bit by bit, donations were made by numerous other international artists of significance. Many of them would later return to MIDE, funded by artistic and cultural institutions, or by private patrons from their home countries, with the goal of carrying out research and creative projects in MIDE's workshops and laboratories. As a result of these residencies, the permanent collection grew exponentially, and an ambience of collective wisdom became palpable, allowing the center

y se fue depositando en el ambiente una sabiduría colectiva que permitía al centro crecer y actualizarse en sus objetivos, contenidos, tecnologías y leguajes utilizados. A raíz de esta situación se pusieron en marcha numerosos proyectos y convenios de investigación, regionales, nacionales, europeos e internacionales, con instituciones públicas y empresas privadas. Se firmaron convenios con Canon España, Canon Europa, Xerox, Perfect-Transfer, Apple, Epson, Richmond-Santillana, Telefónica I+D, Fundación Telefónica, British Council, y con numerosas universidades de todo el mundo. Gracias a estos, el MIDE pudo dotarse de sucesivos equipos humanos y profesionales compuestos por jóvenes creadores de carácter interdisciplinar que fueron la base de los proyectos desarrollados y que dieron lugar a los grandes fondos de gráfica y arte digital que actualmente conserva.

to grow and remain up to date as far as its objectives, content, technology and languages. Later, a variety of research projects and agreements were launched on regional, national, European and international levels, with both public institutions and private businesses. Agreements were signed with Canon España, Canon Europe, Xerox, Perfect-Transfer, Apple, Epson, Richmond-Santillana, Telefónica I+D, the Telefónica Foundation, the British Council, and numerous universities all over the world. Thanks to these entities, MIDE was able to work with a series of professionals and teams made up of young creators from many different disciplines. They informed projects developed by the museum, which gave rise to the large collections of prints and digital art still conserved by MIDE.

LA DUALIDAD COMO LAB-MUSEO
THE DUALITY OF THE MUSEUM-LAB

Desde su inauguración en 1990 el MIDE ha tenido dos funciones principales muy claras. Por un lado, como museo, su función ha sido la de conservar, exhibir y divulgar una serie de fondos preexistentes relacionados con las primeras tecnologías automáticas. Y por otro lado, como laboratorio de nuevas tecnologías, el de, mediante los convenios de colaboración con distintas empresas y los distintos proyectos I+D, investigar cada una de las tecnologías emergentes en el ámbito creativo, de tal modo que los propios fondos fueran incrementándose con la creación en el laboratorio. El centro siempre ha puesto mucha atención a los nuevos medios llenando su laboratorio de máquinas al servicio de investigadores nacionales e internacionales siendo, por tanto, un centro pionero en lo que se conoce como *Old* y *New* Media Art. A la vista de esta doble función que ha presidido durante todos estos años de existencia, el MIDE pasó a adoptar una denominación más cercana a esta nueva situación, siendo desde 2005 denominado MIDECIANT, acrónimo de Museo Internacional de Electrografía–Centro de Innovación en Arte y

Since its inauguration in 1990, MIDE has played two main roles which are quite clearly defined. First, it is a museum, committed to conserving, exhibiting and sharing a series of pre-existing collections related to the earliest automated technologies. And second, it is a laboratory for new technologies. Through partnership agreements with various businesses and different R&D projects, it is dedicated to researching each of the nascent technologies in the creative world. As a result, MIDE's permanent collection has grown steadily due to the creative activity in its laboratory. The center has always placed utmost importance on the new tools filling its laboratory, machines at the service of national and international researchers, thus making it a pioneering center for both *Old* and *New* Media Art. In view of the double function it has played throughout its years in existence, MIDE came to adopt a name that more accurately described its new role. Since 2005, it has been known as MIDECIANT, an acronym for the Spanish name, which translates as the International Museum of Electrography – Center

Nuevas Tecnología de la UCLM en Cuenca. Así, durante estos veinticinco años ha actuado con objetivos ligados a ambos, como son:

• La conservación y restauración de sus obras, investigando para ello los métodos adecuados y los protocolos a seguir.

• La divulgación de sus fondos mediante exposiciones permanentes y temporales, así como generando publicaciones especializadas y ofertando los fondos bibliográficos, videográficos y multimedia de su propio Centro de Documentación.

• La investigación en torno a diversas líneas propias e invitando artistas de todo el mundo a colaborar en sus propios proyectos en curso.

• El patrocinio, colaborando en la financiación de proyectos de investigación, cediendo las instalaciones y equipamientos del MIDECIANT a artistas e investigadores para el desarrollo de proyectos y actividades específicos.

for Innovation in Art and New Technologies at UCLM in Cuenca. Hence, over the last 25 years, it has acted according to objectives that are tied to both entities, including:

• Conservation and restoration of its artwork, carrying out research into adequate methods and protocols to this end.

• Dissemination of its collections through permanent and temporary exhibitions, as well as the creation of specialized publications and sharing books, videos, and multimedia pieces from the collection in its Documentation Center.

• Research into various internal projects and extending invitations to artists from all over the world to collaborate on their own personal projects.

• Support, collaborating on funding for research projects, and making MIDECIANT facilities and equipment available to artists and researchers for the development of specific projects and activities.

Siguiendo estas líneas de actuación, ha ido desarrollando actividades articulándose en torno a diferentes secciones especializadas en los diversos objetivos como son *MIDECIANT Lab* (laboratorios de tecnologías) y *MIDECIANT Expo* (sección dedicada a las propias colecciones, así como a la realización exposiciones temporales donde dar a conocer tanto las obras emblemáticas como las obras generadas como resultado de la investigación de los artistas en sus laboratorios se denomina).

Following these guidelines, the center has developed a series of activities that focus on different sections with various objectives. These projects include *MIDECIANT Lab* (technological laboratories) and *MIDECIANT Expo* (dedicated to the center's own collections, as well as the realization of temporary exhibitions dedicated not only to key artworks, but to pieces generated as a result of the research of the artists working in its laboratory).



GRÁFICA DIGITAL

Obras y proyectos infográficos desarrollados dentro del programa de Becas EPSON/APPLE del MIDE. 2002

UCLM
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

EPSON

mide
Museo Internacional de Electrografía

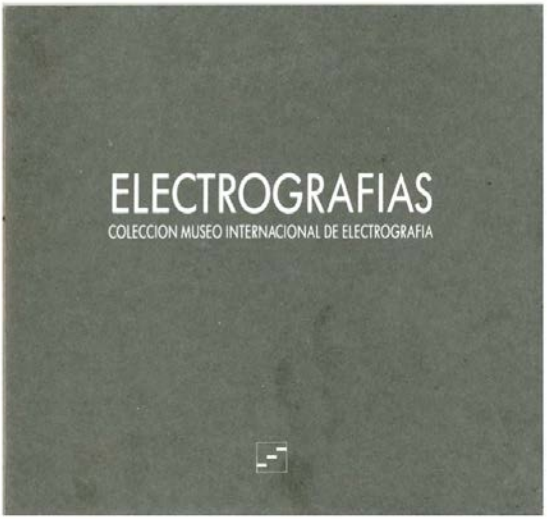
Apple



FOLLETOS DE LAS DISTINTAS ACTIVIDADES REALIZADAS EN MIDECIANT LAB / INFORMATION FROM VARIOUS ACTIVITIES CARRIED OUT IN THE MIDECIANT LAB

A ello hay que sumarle la parte documental formada por la colección de libros especialidad en Arte y Nuevas Tecnologías, revistas, prensa de la época, mediateca y videoteca recibe la denominación de *MIDECIANT Archiv*. Y con el fin de dar a conocer al público los resultados de las investigaciones llevadas a cabo, *MIDECIANT Text* se dedica a la edición de trabajos de investigación y didácticos realizados por los artistas, investigadores adscritos y colaboradores que realizan sus investigaciones en el MIDECIANT. Los trabajos publicados en TEXT, tanto en papel como electrónicos, abarcan desde la didáctica, en temas como la imagen digital y la web, hasta la investigación teórica sobre los distintos caminos que afronta la creación artística en el siglo XXI.

In addition, a significant documentary element known as the MIDECIANT Archiv is comprised of a collection of books focused on Art and New Technologies, magazines, period press, a media library and a video library. And with the objective of showing the public the results of research that has been carried out, MIDECIANT Text is dedicated to publishing research and educational papers written by the artists, assigned researchers and collaborators conducting their research at MIDECIANT. The papers published in Text, on paper as well as electronically, are approached didactically and focus on subjects that range from digital imaging and the Internet to theoretical research into the many ways of approaching artistic creation in the 21st century.



PUBLICACIONES DEL MIDE. VVAA. *ELECTROGRAFÍAS, LA COLECCIÓN DEL MUSEO INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFIA*. ED. UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA MANCHA. CUENCA. 1991. PRIMER CATÁLOGO OFICIAL DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO COORDINADO POR JOSÉ RAMÓN ALCALÁ. DISEÑO: JUAN BLANCH. / MIDE PUBLICATIONS. VVAA. *ELECTROGRAPHIES, THE COLLECTION OF THE INTERNATIONAL MUSEUM OF ELECTROGRAPHY*. ED. UNIVERSITY OF CASTILLA-LA MANCHA. CUENCA. 1991. FIRST OFFICIAL CATALOG OF THE MUSEUM'S COLLECTION COORDINATED BY JOSÉ RAMÓN ALCALÁ. DESIGN: JUAN BLANCH.

Veinticinco años después, a día de hoy, el MIDE atesora para la UCLM y para Cuenca, un patrimonio artístico compuesto por más de 4.500 obras, piezas y documentos de arte gráfico y digital experimental creado por artistas de todas partes del mundo mediante el uso de nuevas tecnologías. Dentro de estos fondos, se puede distinguir a grandes rasgos dos colecciones unidas por la propia evolución de la tecnología: Colección de Arte Electrográfico y Colección de Arte Multimedia (Intangible). Esta última colección procede, sobre todo, de las propuestas artísticas realizadas en el propio centro como Medialab, donde se crearon las primeras obras virtuales e interactivas de la historia, apostando fuertemente por la museografía virtual, la construcción, propaganda y conservación de la producción de intangibles.

Now, 25 years later, MIDE houses, for UCLM and for the city of Cuenca, an artistic collection made up of more than 4500 pieces and documents of graphic art and experimental digital works created using new technologies by artists from all over the world. Speaking in broad strokes, it is possible to distinguish two different collections linked by the evolution of technology itself: the Collection of Electrographic Art and the Collection of Multimedia (Intangible) Art. The latter collection comes mainly from the artistic projects carried out in the center known as Medialab, where the first ever virtual and interactive pieces were created. They show a strong commitment to virtual museography, construction, propaganda and the conservation of intangible pieces.

LAS COLECCIONES DE ARTE ELECTROGRÁFICO DEL MIDECIANT
THE ELECTROGRAPHIC ART COLLECTIONS AT MIDECIANT

Colección de arte xerográfico. Los procesos de multi-reproducción automática de la imagen como estrategia creativa.
Xerographic art collection. Automatic processes for the multi-reproduction of images as a creative strategy.

Si hay algo que distingue al MIDE del resto de museos y archivos a nivel mundial es su colección única de arte electrográfico, si bien es necesario aclarar lo que el término electrografía engloba por sí mismo ya que durante mucho tiempo ha conllevado equívocos. Electrografía quiere decir "escritura eléctrica", refiriéndose a todo lo realizado por medio de tecnologías eléctricas, electromecánicas o electrónicas, definiendo dentro de este concepto las obras artísticas realizadas mediante el uso de fotocopiadoras, faxes, plotters, impresoras, cámaras digitales, ordenadores o videos, entre otros. Esta colección, que va desde las primeras xerografías monocromáticas, pasando por las creaciones telemáticas, hasta las impresiones procedentes de infografía digital, son la verdadera raíz que explica cómo el arte digital no nació huérfano como muchos creen, o que surgió de la nada, como si ello pudiera verdaderamente ocurrir. Realmente "Ningún fenómeno cultural ni social es independiente de los

If there is one thing that sets MIDE apart from the world's other museums and archives, it is its unique collection of electrographic art, although we must be clear as to what the term electrography encompasses, as it has caused certain misperceptions over the years. Electrography means "electronic writing," which refers to everything made through the use of electric, electromechanical and electronic technologies. These are defined for our purposes as artistic works created using photocopiers, faxes, plotters, printers, digital cameras, computers and video players, among others. This collection spans from the first black and white xerographic works to digital art creations, and images printed using digital computer graphics. These are the true roots which explain how digital art was not created as a lone orphan as many believe, or how it came from nothing, as though this were even possible. In fact, "No cultural or social phenomenon is

entramados anteriores y simultáneos a su aparición. Y esto se cumple especialmente en aquellos movimientos artísticos que durante los 60 y 70, se configuraron como un sistema de vasos comunicantes basados en el aperturismo y la fluidez interdisciplinar."[1].

Una colección única gracias a la labor de coleccionismo y salvaguarda que fue acometida y, gracias a ello, es reflejo de la innovación que se produjo en los procesos de [re]producción, transmisión e impresión de imágenes que dieron lugar, debido a su uso con un fin artístico, a una serie de movimientos *underground* que actuaron como vanguardias propiamente experimentales, entre ellos: el Mail Art, el Copy Art, y el Fax Art. Los tres, desarrollados fuera de la Historia *oficial* del Arte, pero que son, junto a los surgidos del uso del video y del ordenador, la base histórica y "arqueológica" del actual Media Art.

Dentro de esta gran colección destacan, sobre todo, los extensos fondos en torno a la creación con la máquina de reproducción automática de la imagen, comúnmente conocida como fotocopiadora y las obras que específicamente forman parte del movimiento artístico al que dio lugar su uso: el

independent of previous frameworks, nor do they appear simultaneously. And this is especially true in the artistic movements of the 1960s and 70s, which were configured as a system of interlinked vessels based in interdisciplinary openness and flow."[1].

The selection is unique, thanks to the collection and protection efforts that were made. For this reason, it is a reflection of the innovation that came from the processes of the [re] production, transmission and printing of images which, owing to their artistic usage, led to a series of *underground* movements that served as cutting edge experiments. Among these were Mail Art, Copy Art and Fax Art. All three movements developed outside of the *official* History of Art, but together with those that came from the use of video and computers, they made up the historical and "archaeological" basis of Media Art today.

Within this great collection, we must highlight above all the extensive number of pieces created using machines for the automatic reproduction of images, commonly known as photocopiers, and pieces that specifically make up part of the artistic movement that led to its

1. BAIGORRI, Laura: *El video y vanguardias históricas*. Textos Docents 95. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona. 1997. / BAIGORRI, Laura. *Video and the Historical Avant-Garde*. Textos Docents 95. Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona. 1997.

Copy Art, reflejo del primer encuentro del artista con la máquina automática y las primeras investigaciones artísticas con una herramienta cuyo origen fue la reproducción doméstica de documentos. El origen de esta, que llega al mercado en 1960, está ligado a dos métodos o procedimientos fundamentales. Por un lado, se basa en el "Diffusión-Transfer-Reversal o DTR" creado por la química Edith Weyde y Andre Rott de la compañía Agfa y, por otro lado, en el procedimiento electrofotográfico indirecto de reproducción descubierto el 22 de Octubre de 1938 por Chester F. Carlson, cuya primera copia fue un texto donde podía leerse la fecha y el lugar del descubrimiento: "10/22/38 Astoria" y que utilizaba cargas electroestáticas y tóner seco en lugar de otros productos químicos líquidos. Este último proceso fue desarrollado por la Compañía fotográfica Haloid que posteriormente se llamó Xerox (cuyo nombre proviene de la propia técnica de copiado en seco denominada xerografía). Sin embargo, sobre todo en Europa, se cree que existió un descubrimiento anterior que probablemente sea el origen del proceso de Chester Carlson y que fue registrado por el belga Marcel Demeulenaere el 11 de Junio de 1932 como "procédé de pho-

further use. Copy Art is a reflection of the first artistic encounters with these automatic machines and the first artistic research using this tool whose origin was the domestic reproduction of documents. The roots of the machine, which came on the market in 1960, are linked to two fundamental methods or procedures. The first is based in the "Diffusion-Transfer-Reversal" or "DTR" method created by chemist Edith Weyde and Andre Rott of the Agfa Corporation. The second has to do with the indirect electrophotographic reproduction procedure discovered on October 22nd, 1938 by Chester F. Carlson, whose first copy was of a text listing the date and location of the discovery: "10/22/38 Astoria." It utilized an electrostatic charge and dry toner instead of other liquid chemicals. This latter process was developed by the photographic company Haloid, which would later become Xerox (a name derived from the dry copy technique known as Xerography). Nevertheless, especially in Europe, it is widely believed that a previous discovery was probably made that laid the groundwork for Chester Carlson's process. This invention was registered by the Belgian Marcel Demeulenaere on June 11th, 1932

tographie sans développement". De este modo, una máquina cuyos principios técnicos estaban basados en la óptica y en la electricidad para reproducir lumínicamente imágenes planas como eran las primeras xerografías analógicas, acabará transformándose hasta convertirse en una máquina capaz de generar, producir, crear (y no copiar o reproducir) nuevas imágenes en código numérico a partir de imágenes y objetos bi o tridimensionales gracias a la tecnología digital.

El Copy Art es un movimiento artístico que se forma prácticamente de modo simultáneo en EEUU y Europa haciendo uso de esta máquina para sus presupuestos artísticos. Los artistas se encuentran con la máquina casi de modo casual en la mayoría de las ocasiones, pero este encuentro consiguió dar respuesta al arte deudor de una época dominada por la instantaneidad. El hecho único de presionar un botón y obtener una resultado formal instantáneo abre la puerta del campo tecnológico, ya que el artista se enfrenta a "[…] un equipo cerrado muy sofisticado que tiene el mismo nivel de complejidad de uso que un simple lápiz." [2]. Un botón que es pulsado en muchas ocasiones en

as "procédé de photographie sans développement". Thus, a machine whose principle techniques were based in optics and electricity for the luminous reproduction of flat images, much the same as the first analog xerographic machines, would later become a machine capable of generating, producing and creating (and not copying or reproducing) new images in numeric code using 2- and 3-dimenstional images and objects, thanks to digital technology.

Copy Art is an artistic movement that took shape almost simultaneously in the USA and in Europe, making use of the copy machine for artistic purposes. For the most part, artists discovered the machine almost by accident, but managed to provide a response in an age dominated by instantaneousness. The unique act of pressing a button and receiving a formal and instantaneous result opened the doors for the field of technology, since the artist was faced with "[…] extremely sophisticated hermetic equipment with the same level of complexity as a simple pencil." [2]. A button which is often pushed in

2. TORMO BALLESTER, Enric. *Universidad Tecnología y Electrografía*. Departamento de Estructura de la Imagen y del Entorno. Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Documento perteneciente al Archivo Documental del MIDECIANT. / TORMO BALLESTER, Enric. *University Technology and Electrography*. Department of Image and Environment Structure. School of Fine Arts of Barcelona. Document from MIDECIANT's Documentary Archives.

Copy Shops orientados comercialmente a la copia doméstica, en universidades u oficinas donde existían las primeras máquinas con este fin. Para los más afortunados, la creación se producía en los laboratorios destinados a la producción artística con nuevas tecnologías, como en su momento fue el MIDE. De hecho, fue gracias a su función comercial, del modo en que algunos artistas se topan con ella por primera vez, como es el caso de la artista pionera Sonia L. Sheridan, quien tratando de buscar modos más ágiles de reproducir posters con fines políticos, se encuentra con una máquina Xerox "[…] que durante un tiempo se convirtió en una máquina de impresión de alta velocidad en la que Sheridan y sus estudiantes produjeron copias de imágenes encontradas y exploraron ideas para el intercambio abierto de información."[3].

Y es así como en manos de los artistas se convierte en una herramienta realmente innovadora, que rompe conceptos tradicionales relacionados con la obra original, la copia, lo único y lo múltiple.

copy shops that are commercially oriented for the domestic copy market, and in universities and offices where the first of these machines were bought for this purpose. For the luckiest among us, the creations were produced in laboratories for artistic production using new technologies, which is exactly what MIDE was in its day. In fact, it was thanks to the machine's commercial function that many artists came into contact with it for the first time. Such was the case with pioneering artist Sonia L. Sheridan. While searching for more flexible ways to reproduce political posters, she discovered an Xerox copier, "[…]which for a time became a high-speed printing press on which Sheridan and her students produced copies of found images and explored ideas for open information sharing."[3] .

And that is how, in the hands of artists, the machine became a truly innovative tool, breaking with the traditional concepts related to original work, copies, uniqueness and multiplicity.

3. ***"[…]which for a time became a high-speed printing press on which Sheridan and her students produced copies of found images and explored ideas for open information sharing..".*** **SHERIDAN, Sonia L.** ***The art of Sonia Landy Sheridan.*** **Hood Museum of Art. Dartmouth College. University Press of New England Hanover and London. 2009. P.18 / SHERIDAN, Sonia L.:** ***The Art of Sonia Landy Sheridan.*** **Hood Museum of Art. Dartmouth College. University Press of New England Hanover and London. 2009. p.18.**

Las obras de esta colección sobresalen por su aura experimental, ya que, en general, no son obras construidas con un discurso artístico concreto (aunque las hay) sino bajo la premisa de experimentar a través de un proceso artístico no como camino hacia un objeto final, sino como fin en sí mismo y caracterizado por la existencia, a grandes rasgos, de dos etapas en el transcurso creativo. Una primera etapa como conocimiento a través del empirismo productivo, el conocimiento a través de la experiencia mediante el ensayo-error, prueba-resultado, lo puramente experimental. Y una segunda etapa en la que, mediante el resultado y el conocimiento que se va adquiriendo de la máquina y de sus normas, a modo de recetario de actuación, se evalúa y anticipa acciones que detonen nuevos caminos a seguir en el proceso creativo. Y a partir de ello, producir todo el contenido teórico que constituya su base. Un proceso creativo que en muchos casos es pieza artística en sí misma, dando lugar a una nueva iconografía más radical que se caracteriza a grandes rasgos por la multiplicidad, la económica producción y los soportes frágiles y donde el artista se convierte en un investigador de estas. Nos encontramos ante un nuevo modelo de artista, le-

The pieces in this collection are outstanding because of their experimental nature. In general, these are not works built upon a specific artistic discourse (although there are some pieces of this kind), but rather upon the premise of experimenting through an artistic process that is not a singular route toward a final goal. Instead, the process is an end unto itself, characterized by the existence, in broad strokes, of two stages in the creative journey. The first stage consists of knowledge through productive empiricism, knowledge through the experience of trial and error, test and result, the purely experimental. In the second stage, through the results and knowledge gathered from the machine and its norms, like a kind of cookbook for action, the steps that will blaze new trails in the creative process are evaluated and anticipated. From there, all of the theoretical content that constitutes its base is produced. A creative process which in many cases is a work of art in and of itself, leading to a new, more radical iconography that is generally characterized by multiplicity, economic production and fragile systems, and where the artist is turned into a researcher of these very elements. We find ourselves before a

jos del ya tradicional, cuya valoración resulta del conocimiento que posee precedente sobre las técnicas. En este caso, el modelo de artista liga con el del artista del Media Art, que busca lo nuevo, lo nunca visto, guiado por una insaciable curiosidad.

Pero dentro de esta colección también los hay quienes solo utilizan la máquina como modo de encontrar un lenguaje artístico diverso, con todas las características de las obras de Copy Art, pero la obra en su consecución material es grabado, transferencia o pintura, entre otros. O los que únicamente utilizan la máquina como herramienta, es decir, en busca de alguna de sus técnicas dentro de un proceso creativo diverso.

Existen muchos modos de contemplar esta colección, muchas líneas de investigación, conceptuales, temáticas o iconográficas que enfatizar pero en este caso, es importante hacer ver cómo la práctica artística es un proceso evolutivo, un primer contacto, una primera experiencia con la máquina, y el desarrollo hacia un camino artístico que pueden verse en la colección del MIDE. No es necesario hacer una profundización directa en las técnicas especificas repre-

new sort of artist, quite different from the traditional model, whose value comes from the technical knowledge he possesses. In this case, the model of the artist is linked to the Media Art artist, who seeks out the new and the never before seen, guided by an insatiable curiosity.

But within this collection there are also those who only use the machine as a way of finding a diverse, artistic language, with all of the characteristics of works of Copy Art, but the work in its material realization is printed, transferred or painted, among other techniques. Or those who only use the machine as a tool, which is to say, seeking out some of its techniques within a diverse creative process.

There are many ways of looking at this collection, many lines of investigation we might focus on (conceptual, thematic, iconographic). But in this case, it is important to convey that the artistic practice is an evolutionary process, that first contact, the first experience with the machine, and the development toward an artistic path which can be seen in MIDE's collection. It is not necessary to make direct

sentadas en la colección pues cualquiera interesado en ello puede consultar *Electrografías* [4] o *Ars&Machina* [5], dos catálogos de exposiciones publicados con anterioridad.

Lo verdaderamente particular del proceso gráfico de esta máquina, de la llamada *xerografía*, entendiendo esta como "escritura en seco" (*Xeros*= seco, *Grafein*=escritura), donde no existe contacto físico directo entre la plancha intermediaria de estampar y el soporte final de la impresión, es, sin duda, la manera en la que se ha realizado electrostáticamente el "desvelar" la imagen a la que ha sido expuesto el proceso. La gráfica electrostática, entendida ahora como el acto de escribir la imagen-luz traducida al lenguaje de las marcas y de los de la máquina. Esa es, pues, su peculiaridad gráfica, que, en este caso, y a diferencia del acto de fotografiar, sí que va a dejar huella – marcas- en el soporte, distinguiendo perfectamente entre el continente y el contenido de la forma (de la imagen). Pero este método xerográfico puede producirse tanto en una máquina en blanco y negro como de color o cromática, desarrollándose a través de su

insights into the specific techniques represented in the collection. Those who are interested are invited to consult *Electrographies*[4] or *Ars&Machina* [5], two previously published exhibition catalogs.

The process of printing on this machine, the process known as *xerography*, understanding this as "dry writing" (*xeros*=dry, *grafein*=writing), involves no direct physical contact between the intermediary printing plate and the final print medium. The truly unique aspect of this process is without a doubt the way in which the image is "revealed" electrostatically. Electrostatic printing is now understood as the act of creating an image/light that has been translated into the language of the markings and of the machine. That is what makes this sort of printing unique. In this case, unlike the act of taking a photograph, a trace will be left – a mark – on the print medium, and the content of the form (of the image) can be distinguished perfectly from that which contains it. But this xerography method can be produced on a black and white machine as well as on a color or chromatic machine, having

4. ALCALÁ, José Ramón. *Electrografías. Catálogo de Electrografías: La colección del MIDE*, del Museo Internacional de Electrografía, Cuenca 1991. / ALCALÁ, José Ramón. *Electrographies. Catalog from Electrographies: The MIDE Collection*, from the International Museum of Electrography, Cuenca 1991.
5. ALCALÁ, José Ramón (coordinador). *Ars & Machina*. Electrografía Artística en la colección MIDE. Ed. Fundación Marcelino Botín. Santander 1998. / 5. ALCALÁ, José Ramón (coordinator). *Ars&Machina*. Artistic Electrography in the MIDE Collection. Ed. Marcelino Botín Foundation. Santander 1998.

uso una serie de técnicas que los artistas han sabido llevar hasta el límite de sus intereses y fines creativos.

been developed through its use in a series of techniques that artists have taken to the absolute limit according to their creative interests and goals.

■ Imagen - Huella / Imagen - Traces

El primer acercamiento que en la mayoría de los casos hacen los artistas a la máquina y que puede verse ejemplificado en las obras del MIDE, es motivado por la curiosidad ante un proceso instantáneo lejos de las largas esperas de los procesos tradicionales. Es así como dentro de la colección podemos observar un conjunto de obras donde destaca la xerografía de pequeños objetos, objetos domésticos en muchos casos, papeles o tejidos. Una búsqueda por xerografiar lo primero con lo que tropiezan motivados por conocer el resultado de un proceso que desconocen.

In the majority of cases, the first contact artists have with the machine (and examples of this can be seen in the artwork at MIDE) is motivated by curiosity for an instantaneous process, as distinguished from the long waits necessitated by traditional methods. This explains the presence in the collection of a full range of pieces that are xerographic copies of small items, often domestic objects, paper or fabric. A search to make xerographic copies of the first thing the artist comes across, motivated to discover the result of a process they are unfamiliar with.

En este tipo de obras xerográficas se utiliza la técnica de toma directa consistente en poner el objeto o parte del cuerpo empleada, directamente sobre el plano de luz. Es el procedimiento más cercano a la fotografía y a la particular técnica del Rayograma desarrollada por Man Ray, de hecho son muchos los

In this type of xerographic work, the technique involves direct shots. The object, or part of the body, is placed directly on the illuminated glass plate. The procedure closely resembles that of photography, and of the unique Rayograph technique developed by Man Ray. In fact,

fotógrafos que siguiendo su trayectoria artística fotográfica, utilizan la máquina como una gran cámara. En este caso, el uso de esta práctica es modelo de referencia respecto al tipo de producción "el artista se pone frente a la máquina de reproducción seriada automática, vacía sus bolsillos en su pantalla de exposición y aprieta el botón de copiado" un tipo de creación ejemplo de que "El arte instantáneo ha nacido. Rápido, casi más, que una Polaroid, capaz de ver y evaluar tu trabajo, hacer los ajustes necesarios a la máquina, y luego comenzar de nuevo." [6]. Y que brotan de un contexto social, político, económico y tecnológico que deseaba un arte automático e instantáneo, donde la noción de tiempo y espacio y su medida, cambian radicalmente y eso es reflejado en la tecnología del tiempo: por primera vez el artista pulsa un botón y se obtiene una imagen en tiempo real.

many photographers who identify as artists have used the machine as a large camera. In this case, the use of this practice is a benchmark with respect to this type of production: "the artist stands before the automatic copy machine, empties his pockets onto its surface and pushes the copy button." This sort of creation is an example that "Instant art is born. Quicker, even, than Polaroid you are able to see and evaluate your work, make the necessary adjustments to the machine, and then start again." [6]. And they come from a social, political, economic and technological context that hungered for automatic and instantaneous art, where the notion of time and space, and the measurement of these, change radically. And that is reflected in the technology of time: for the first time, the artist can push a button and obtain an image in real time.

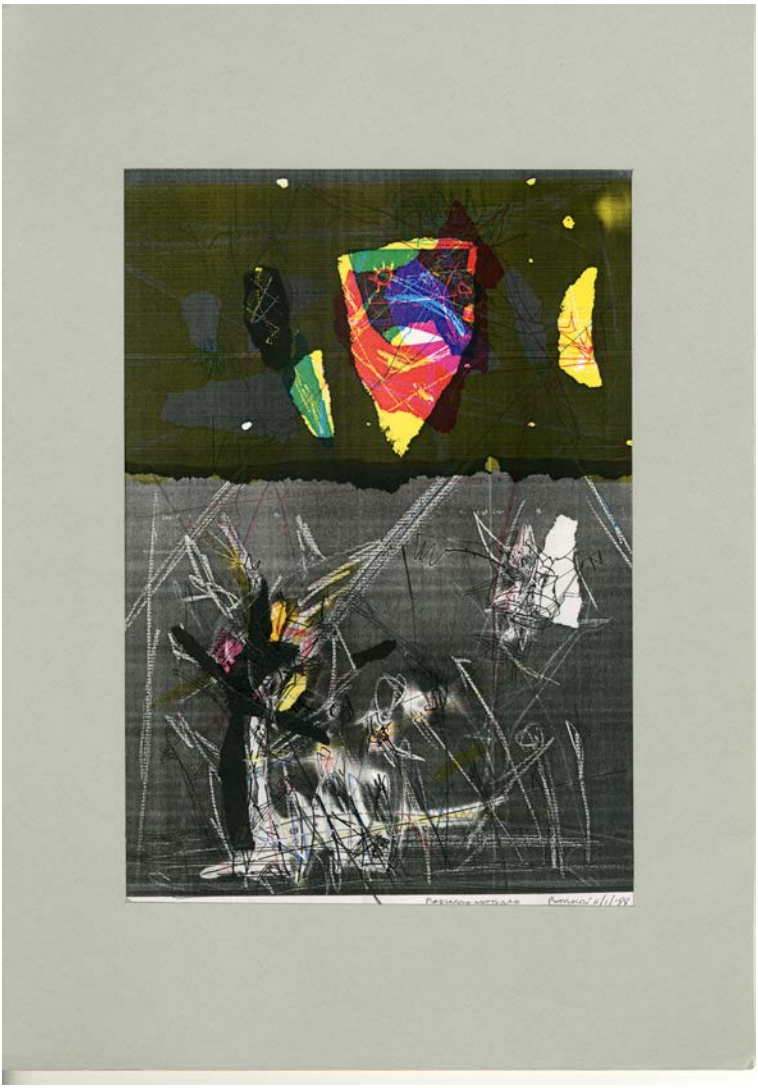
6. *"Instant art is born. Quicker, even, than Polaroid you are able to see and evaluate your work, make the necessary adjustments to the machine, and then start again"* FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia. *COPYART The first complete guide to the copy machine*. Produced by Horseguard Lane Productions. Ltd. Richard Marek Publishers. New York. 1978. P.87 / FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander; KATAYANAGI, Claudia. *COPYART. The first complete guide to the copy machine*. Produced by Horseguard Lane Productions. Ltd. Richard Marek Publishers. New York. 1978. p.87.

Esta técnica genera en la obra el aspecto de "esto ha tenido lugar"; ese deseo de no perder algo que está en el aire y que parece valioso, de atraparlo en una imagen. El artista deposita sobre el cristal diversos objetos cuya imagen estampa y que gracias a esa instantaneidad permite hacer los ajustes necesarios y empezar de nuevo. Tratando de generar obras a partir de lo que se deposita sobre el cristal, surgen imágenes perturbadas por el propio lenguaje de la máquina: la texturización del tóner, la luz, la escasez de profundidad y la deformación producida por la gravedad al ser una producción horizontal.

This technique lends the work an aspect of "this happened"; that desire not to lose something that is in the air and which seems valuable, to trap it as an image. The artist places a variety of objects on the glass and prints their image. And thanks to that instantaneity, he is able to make the necessary adjustments and begin again. In trying to generate artwork with the objects that have been placed on the glass, images are produced that are disrupted by the very language of the machine: the texturization of the toner, the light, the lack of depth, and the deformation caused by gravity in a horizontal production.



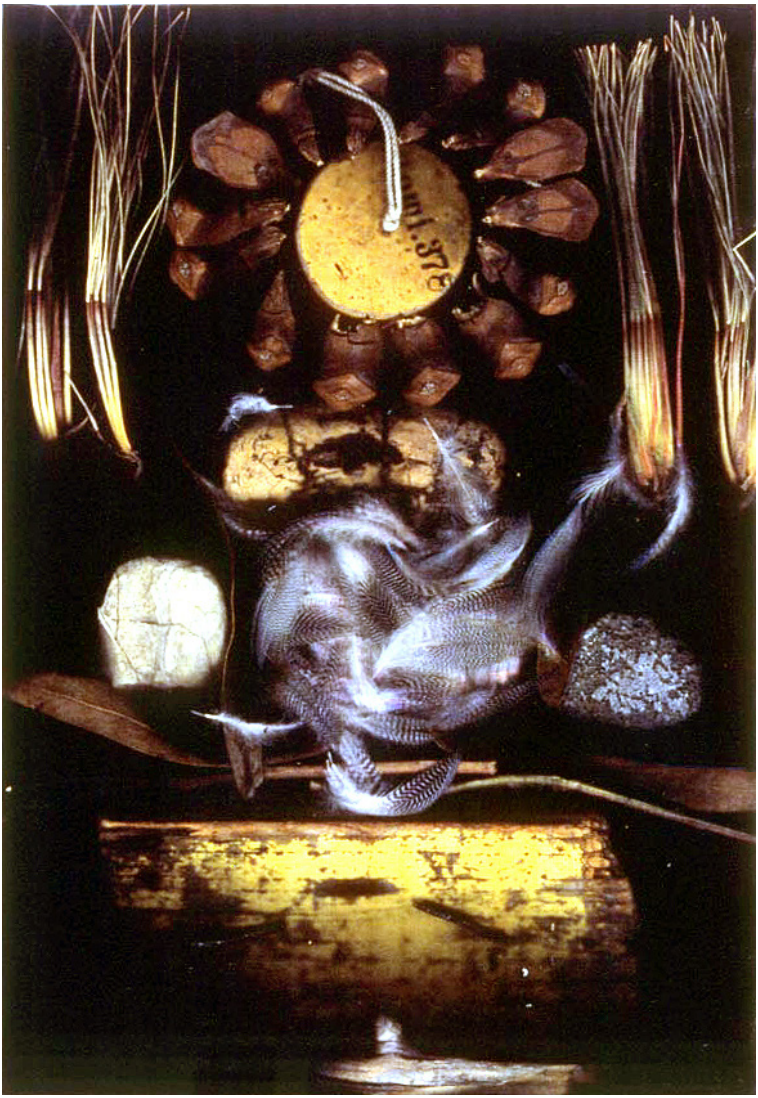
ELEANOR KENT. *EL MAR PURO*. 1980. 20 X 27 CM. XEROGRAFÍA COLOR. /
ELEANOR KENT. *THE PURE SEA*. 1980. 20 X 27 CM. COLOR XEROGRAPHY.



CELESTE BARALDI. *PAESAGGIO NOTTURNO*. 1988. 21 X 29 CM. COMPOSICIÓN DE XEROGRAFÍAS BLANCO Y NEGRO CON INTRODUCCIÓN POSTERIOR DE COLORES. / CELESTE BARALDI. *PAESAGGIO NOTTURNO*. 1988. 21 X 29 CM. COMPOSITION OF BLACK AND WHITE XEROGRAPHY WITH COLOR INTRODUCED IN LATER STEPS.



CHARLES ARNOLD JR. *NONE I.* 17,5 X 27 CM. XEROGRAFÍA BLANCO Y NEGRO /
CHARLES ARNOLD JR. *NONE I.* 17.5 X 27 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.



HETA NORROS. *S/T.* 1990. 27 X 42 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL /
HETA NORROS. *UNTITLED.* 1990. 27 X 42 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



PIERLUIGI VANNOZZI. *XEROGRAFIA ORIGINALE (PER POSTMACHINA).* 1987. 29 X 21 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL / PIERLUIGI VANNOZZI. *XEROGRAFIA ORIGINALE (PER POSTMACHINA).* 1987. 29 X 21 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



REBECA J.RACKIN. *EMBROIDERED BLOUSE*. 21 X 29 CM. 1983. XEROGRAFÍA CROMÁTICA /
REBECA J.RACKIN. *EMBROIDERED BLOUSE*. 21 X 29 CM. 1983. COLOR XEROGRAPHY.



HUMBERTO JARDÓN. *AUTORRETRATO*. 1982. 15 X (MEDIDAS VARIABLES). MONTAJE TOTAL DE 90 X 75 CM. COMPOSICIÓN DE XEROGRAFÍAS CROMÁTICAS. / HUMBERTO JARDÓN. *SELF PORTRAIT*. 1982. 15 X (VARIABLE MEASUREMENTS). TOTAL SIZE 90 X 75 CM. COMPOSITION OF COLOR XEROGRAPHIC COPIES.

■ Intersección sujeto-máquina / Intersection of subject-machine

Otro de los grandes conjuntos de obras que posee el MIDE gira en torno a la representación de lo que supuso la intersección del sujeto con la máquina. El interés por experimentar con el aparato lleva al artista a buscar nuevas poéticas en la representación de su propia identidad y de los que le rodean, produciéndose el encuentro entre la naturaleza cálida del cuerpo, caliente, analógico; y la naturaleza maquínica de la fotocopiadora, fría, electrónica y codificada a través del cristal como interfaz procesual. Esta interfaz hace que la producción se realice en horizontal y, por tanto, se pase de la ventana Albertina de ver al plano horizontal de producir: "El plano pictórico horizontal se presta a cualquier contenido que no evoque un acontecimiento óptico previo." [7], produciendo una iconografía característica de cuerpos aplastados y deformados sobre el cristal.

Another of the large groupings of works at MIDE centers around the representation of what it means to encounter the intersection of subject and machine. An interest in experimentation with the device leads the artist on a search for new poetry in the representation of his own identity and of those around him, thus producing the meeting point between the warm nature of the hot analog body, and the machine-like nature of the cold, electronic, codified photocopier, through a plate of glass as a process-oriented interface. This interface dictates a horizontal production, and as such, it moves from the Albertine window of seeing to the horizontal plane of producing: "The horizontal pictorial plane lends itself to all content that does not evoke a previous optical event." [7], producing a characteristic iconography of flattened deformed bodies on the glass.

Al igual que en los objetos, la técnica de la toma directa también fue utilizada con el cuerpo. La xerografía abrió un amplio campo a la creación de nuevos imaginarios gracias a una inédita iconografía basada técnicamente, por

As with objects, the direct shot technique was also used with the body. Xerography opened up a vast field for the creation of new imagery, thanks to an unexplored iconography that was technically based on the

7. YATES, Steve(ed.): *Poéticas del espacio*. Colección Fotoggrafia, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.283 / YATES, Steve(ed.): *Poetics of Space*. Colección Fotoggrafia, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.283.

una parte, en el concepto de huella y, por otra parte, a ese gesto gráfico especial que consistía en una serie de manchas analógicas de tinta-tóner con alto contraste, que asimilaba muy mal los tonos medios (grises). Todas estas características hacían que, a pesar de que este medio estaba específicamente pensado para reproducir documentos planos en blanco y negro, llamara la atención de los artistas para ser utilizada de forma pervertida, colocando sobre el cristal de exposición el propio cuerpo del artista. De este modo se creó una nueva iconografía corporal a través de lo que se denominó Body Copy, que enlaza con el imaginario de aquellas huellas dejadas por los cuerpos desnudos neodadaístas de las modelos de Yves Klein sobre las paredes, utilizándolas como pinceles vivos en las que él mismo denominó como "antropometrías". En el mismo ámbito conceptual, el del uso del propio cuerpo como huella pero en este caso modificando el plano procesual, de la verticalidad a la horizontalidad, es donde encontramos las aportaciones de estos artistas de la máquina fotocopiadora que se ligará a imaginarios actuales como los de la artista Jenny Saville.

concept of the footprint, and on the special printmaking act that consisted of a series of high-contrast analog toner-ink stains, which did an extremely poor job of assimilating the mid-tones (greys). All of these characteristics meant that, in spite of the fact that this medium was created specifically to reproduce flat black and white documents, it drew the attention of artists because it was being used in a perverted way, arranging their own bodies on the machine's glass plate. Thus, a new iconography of the body was created, known as Body Copy. This genre was tied to the imagery of those marks left on the walls by the Neo-Dada naked bodies of Yves Klein's models, using them as living brushes in a method the artist dubbed "anthropometry". In the same conceptual field, that encompasses the use of the human body to leave marks, but in this case modifying a plane that shifts from vertical to horizontal, we find the work of these photocopy machine artists, which is tied to current imagery like that used by artist Jenny Saville.

Estas nuevas iconografías están muy relacionadas con dos conceptos como son el de interfaz y el de plano horizontal. Por una lado, el cristal de la fotocopiadora se convierte en una membrana entre la naturaleza cálida del sujeto y la frialdad de la máquina automática codificada. Es una acción de encuentro con la máquina donde las iconografías resultantes son la imagen que la máquina oculta ante el espectador al posicionarse el cuerpo sobre el cristal que actúa como zona de acción de un sistema a otro. Esta interfaz es ejemplo de un cambio radical que se produce en el arte a partir de los años 60 como es el cambio del plano vertical de *ver* al plano horizontal de *hacer* o *producir* que conecta directamente con el cambio que Rauschenberg da en la pintura y del que se hace eco Leo Steinberg con su concepto de *"plano horizontal"* o *"Flatbed"* [8]. Es, así, el plano característico de los 60 que supone un cambio no solo en la angulación con respecto al ser humano, sino en el propio contenido dentro de la obra y que como el propio Steinberg razona, corta la línea de representación prevaleciente desde el renacimiento. "El plano pictórico horizontal alude de forma simbólica a superficies duras como tableros de mesa, suelos de taller, cartas de navegación, tablones de anuncio –cualquier

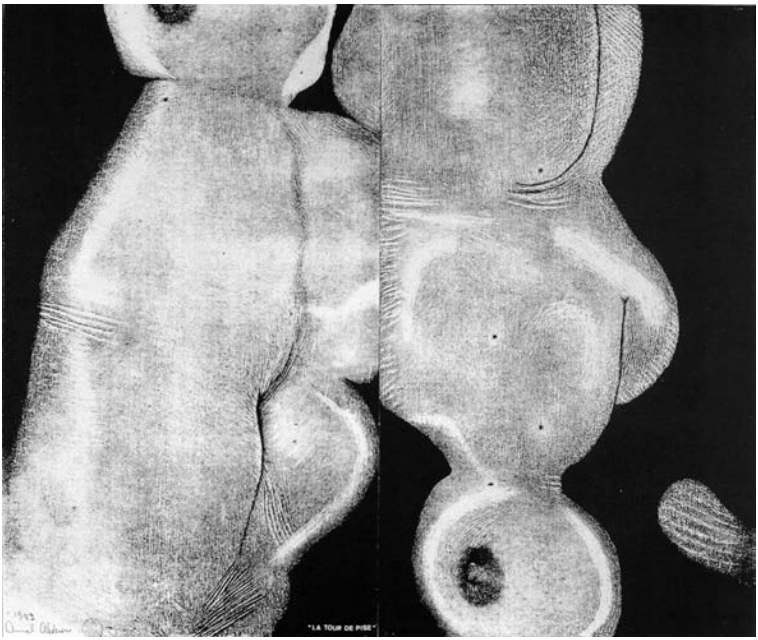
These new iconographies are closely related to two concepts – the interface and the horizontal plane. The glass plate in the photocopier becomes a membrane between the warm nature of the subject and the coldness of the automatic codified machine. This is an act of meeting with the machine where the resulting iconographies are the images the machine hides from the spectator when he positions his body atop the glass acting as a field of action from one system to another. This interface is an example of the radical change that took place in the art world starting in the 1960s. A change from the vertical plane of *seeing* to the horizontal plane of *doing* or *producing*, it can be linked directly to the change brought to painting by Rauschenberg, later echoed by Leo Steinberg with his concept of the *"horizontal plane"* or *"Flatbed"* [8]. It is, then, the characteristic plane of the '60s that leads to a change not only in the angle with respect to the human being, but in the very content within a piece. And as Steinberg himself explained, it severs the line of representation that had prevailed since the Renaissance. "The horizontal pictorial plane alludes to the symbolic shape of hard surfaces like table tops, workshop

8. YATES, Steve(ed.): Poéticas del espacio. Colección Fotoggrafia. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.273 / YATES, Steve(ed.): Poetics of Space. Colección Fotoggrafia. Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.273.

superficie receptora en la cual se esparcen objetos, en la cual se introducen datos, en la cual se pueden recibir, imprimir o impresionar información- ya sea de forma coherente o en estado confuso. Las imágenes de los últimos quince a veinte años insisten en una orientación radicalmente nueva, en la que la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza, sino de procesos operativos." [9]. Este mismo concepto de plano horizontal, es interpretado por la artista holandesa del Copy Art, Lieve Prins, como un "Horizontal Theatre" sobre el que ocurren cosas. De hecho, ella misma nos deja ver esta nueva perspectiva introduciendo una cámara de video directamente en la máquina, haciendo ver al espectador lo que el ojo de la máquina ve en obras como *Black & White in full colour*, 1984. 10'17" o *Intensive Care*, 1985. 5'53", donde el audiovisual es utilizado como referente de la creación.

floors, navigational charts, bulletin boards – any receptive surface where objects are spread, where data is entered, where information can be received, printed or pressed – whether coherently or in a confusing manner. The images of the last 15-20 years insist on a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analog visual experience found in nature, but rather one of operative processes." [9]. This same concept of the horizontal plane is interpreted by Dutch Copy Art artist Lieve Prins as a "Horizontal Theatre", upon which various things occur. In fact, she herself allows us to see this new perspective by introducing a video camera directly into the machine, permitting spectators to see exactly what the eye of the machine beholds in such pieces as *Black&White in Full Colour*, 1984. 10'17" and *Intensive Care*, 1985. 5'53", in which the audiovisual serves as a reference for the creation.

9. YATES, Steve(ed.): *Poéticas del espacio*. Colección Fotoggrafia, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. P.276 / YATES, Steve(ed.): *Poetics of Space*. Colección Fotoggrafia, Editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona. 2002. p.276.



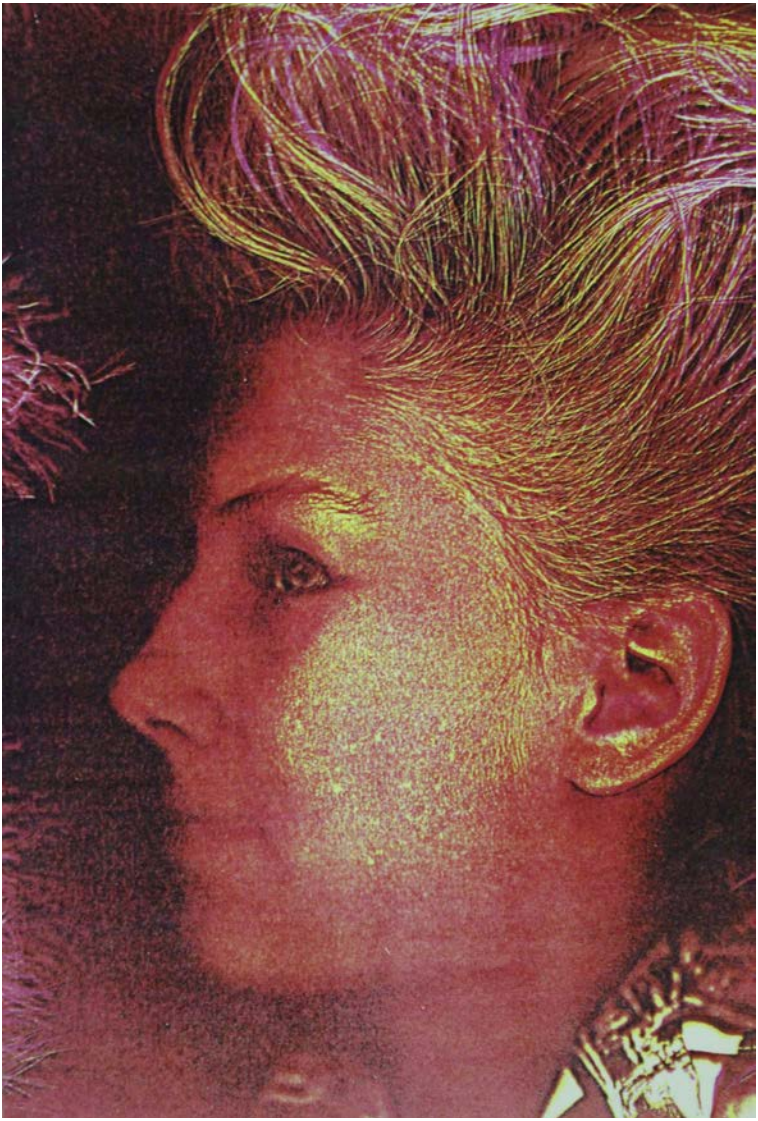
AMAL ABDENOUR. *LA TOUR DE PISE*. 1982. 42 X 32 CM. XEROGRAFÍAS BLANCO Y NEGRO SOBRE PAPEL NORMAL / AMAL ABDENOUR. *LA TOUR DE PISE*. 1982. 42 X 32 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHIC COPIES ON NORMAL PAPER.



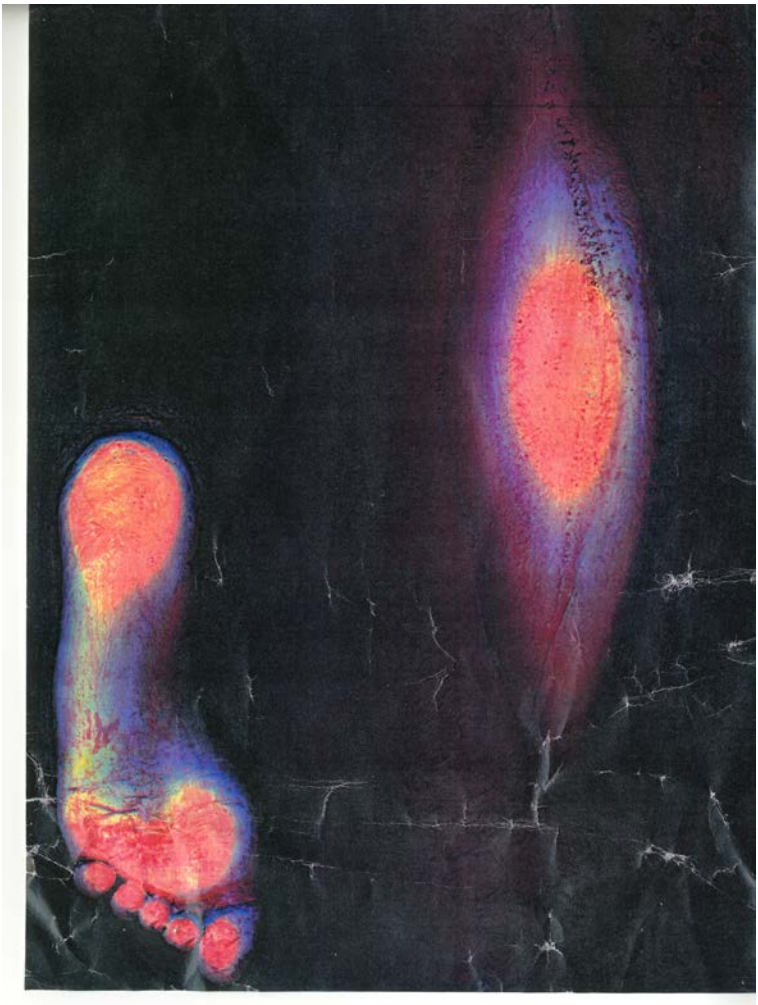
AMAL ABDENOUR. *EMPREINTES DU PIED DE L'ARTISTE*.1982. 46,5 X 44CM. XEROGRAFÍAS BLANCO Y NEGRO SOBRE PAPEL NORMAL / AMAL ABDENOUR. *EMPREINTES DU PIED DE L'ARTISTE*. 1982. 46.5 X 44 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHIC COPIES ON NORMAL PAPER.



PHILIPPE BOISSONNET. *STRUCTURE MAINCHINALE*. 1984. 21 X 29 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA /
PHILIPPE BOISSONNET. *STRUCTURE MAINCHINALE*. 1984. 21 X 29 CM. COLOR XEROGRAPHY.



NORITA FRACKA. *S/T.* 21 X 29CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL /
NORITA FRACKA. *UNTITLED.* 21 X 29 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



JEAN MATHIAUT. *BELLE*. 1993. 21 X 29 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL /
JEAN MATHIAUT. *BELLE*. 1993. 21 X 29 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



JACQUES CHARBONNEAU. *S/T*. 43 X105 CM. TRANSFERENCIA /
JACQUES CHARBONNEAU. *UNTITLED*. 43 X 105 CM. TRANSFER.



SHEILA PINKEL. *S/T.* 1987. 85 X 73 CM. TRANSFERENCIA DE XEROGRAFÍAS SOBRE PAPEL /
SHEILA PINKEL. *UNTITLED.* 1987. 85 X 73 CM. XEROGRAPHIC TRANSFERS ON PAPER.



DANIELE SASSON. *SINDONE ELETTROGRAFICA*. 1984. 250 X 80 CM. XEROGRAFÍA MONOCROMÁTICA / DANIELE SASSON. *SINDONE ELETTROGRAFICA*. 1984. 250 X 80 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.

■ Deconstruyendo la realidad. La mirada fragmentada / Deconstructing reality. The fragmented gaze

Una de las grandes características en la creación con esta máquina son sus limitaciones y restricciones que no han ahuyentado al artista a su uso, sino a aprovecharlas como estrategias creativas, como es el caso de la restricción del tamaño máximo de la máquina y, por tanto, el tamaño de materialización de la obra. El artista, para crear obras de grandes formatos, se ve obligado a ensamblar las distintas piezas generadas para componer un todo, ampliando en fases sucesivas de multiplicación de la imagen, para hacer una nueva composición final. Esta nueva composición final original reconstruye totalmente la imagen original inicial.

One of the most significant issues when creating with this machine involves its limitations. Artists have not been driven off by these restrictions, but have rather made good use of them as creative strategies. Such is the case with restrictions related to the maximum size of the machine, and therefore, the size of the pieces it is able to create. To make large-format artworks, the artist must fit together different pieces in order to create a whole, using successive phases to multiply the image and make a new final composition. This original final composition is a total reconstruction of the original image he began with.

Esta restricción que impone la máquina llevó al desarrollo de diversos procesos de degeneración de la imagen que consistía en repetir una y otra vez el proceso de fotocopiado de la copia, de la copia hasta que la imagen esté llena de puntos y rayas. Durante estas degeneraciones se van ampliando todos los defectos o detalles microscópicos de la tinta o el polvo de tóner permitiendo ver el propio lenguaje de la máquina. Dentro de esta técnica está

The restrictions imposed by the machine led to the development of diverse processes of image degeneration which consisted of repeating over and over again the process of photocopying a copy, until the image became full of specks and scratches. During the degeneration process, all of the microscopic defects and details of the ink or toner were amplified, allowing for a glimpse of the language of the machine

la ampliación, el procedimiento por el que se amplia la imagen a través de sucesivas ampliaciones hasta obtener una gigantografía de fragmentos compuestos. Esta restricción también auguró el uso de collages y técnicas mixtas, una constante en la tradición de las primeras vanguardias del arte tecnológico. Superponer fragmentos de imágenes que han sido reproducidas, multiplicadas, trasferidas, mezcladas, para componer una realidad recreada, hecha de traslapos y de enredos, que conforman una imagen-collage que pretendía ser paradigmática del mundo fragmentado, poliédrico y reconstruido por una visión tecnificada fue el gran reto y la gran atracción para los artistas de las vanguardias del siglo XX, sobre todo con la explosión de la tecnología empaquetada en las máquinas que llegarán a los estudios de los artistas a partir de la segunda mitad de ese mismo siglo. A las técnicas del collage y a las imágenes re-entintadas que las maquinas de reproducción hacían con tanta facilidad, se van a sumar las técnicas y procesos de transferencias que los artistas fueron inventando para poder trasladar todas estas porciones fragmentadas de la realidad "escupidas" por la máquina a los soportes nobles que requería la práctica del arte (de mayor envergadura, dimensión y calidad). Esta tendenitself. Within this technique was amplification, a procedure which enlarged the image through successive amplifications until the artist obtained a gigantograph of compound fragments. This restriction also lent itself to the use of collage and mixed techniques, a constant in the tradition among the first technological avant-garde artists. Overlapping fragments of images that have been reproduced, multiplied, transferred, mixed, in order to compose a recreated reality, made up of flaps and tangles, which combined into an image/collage that was meant to be a paradigm of the fragmented, multi-faceted, reconstructed world. The resulting technical vision was the great challenge and attraction for 20th-century avant-garde artists, especially with the explosion of technology neatly packaged in the machines that would arrive in artist studios in the second half of that same century. In addition to collage techniques and the re-inked images made by copy machines with such ease, there were also the transfer techniques and processes that the artists invented so that they could move all of the fragmented portions of reality "spit out" by the machine to the noble

cia creativa sigue plenamente vigente en pleno siglo XXI, dado que las técnicas de impresión y reproducción de los medios digitales siguen teniendo básicamente los mismos principios tecno-funcionales y, por tanto, las mismas limitaciones.

supports required by the practice of art (of greater scope, dimension and quality). This creative tendency remains in force well into the 21st century, given that digital printing and reproduction techniques still have basically the same techno-functional principles, and as such, the same limitations.

El concepto de fragmentación del mundo basado en una deconstrucción de la realidad fue utilizado por las vanguardias artísticas como paradigma de la nueva representación. El arte con las nuevas tecnologías de la segunda mitad del siglo XX -en general- encontraron con suma facilidad estrategias para abordar el proceso de la deconstrucción de la realidad y su representación fragmentada, dado que sus procesos y principios tecno-funcionales trabajaban recogiendo porciones de la realidad y sumándolas en sus procesos reproductivos-generativos. Por ello es de suma importancia conocer cómo fueron estas primeras aproximaciones "maquinales" al concepto del collage que, más allá de reconstruir de forma naturalista y unitaria el mundo que representaban, lo reconstruyen en composiciones que fragmentaban la realidad a los ojos del espectador.

The concept of the fragmentation of the world based in the deconstruction of reality was utilized by avant-garde artists as a paradigm of new representation. In general, art using new technologies in the second half of the 20th century easily found strategies for addressing the process of the deconstruction of reality and its fragmented representation, given that its techno-functional processes and principles worked to gather up portions of reality and add them together in their reproductive-generative processes. For this reason, it is of utmost importance to learn what these first "mechanical" approximations of the concept of collage were like. Beyond the naturalistic and united reconstruction of the world they represented, they reconstructed it in compositions that fragmented reality in the eyes of the spectator.



ALCALACANALES. *LA CORRIDA DE CANNES*. 1989. 3 X (213,5 X 104 CM.). COLLAGE DE XEROGRAFÍAS CROMÁTICAS Y TÉCNICA MIXTA SOBRE TABLA / ALCALACANALES. *THE BULLFIGHT AT CANNES*. 1989. 3 X (213.5 X 104 CM.). COLLAGE OF COLOR XEROGRAPHIC COPIES AND MIXED TECHNIQUES ON PANEL.



ANTTI VELTHEIM. *S/T*. 1984 – 3 X (21 X 29,7 CM). XEROGRAFÍA MEDIANTE RE-ENTINTADOS DE TINTAS-TÓNER DE COLOR SOBRE PAPEL NORMAL / ANTTI VELTHEIM. *UNTITLED*. 1984. 3 X (21 X 29.7 CM.). XEROGRAPHY USING RE-INKING FROM COLOR TONER ON PAPER.



JÜRGEN KIERSPEL. *MUTTERDUSCHE*. 1987. 3 X (36 X71 CM.). XEROGRAFÍAS SOBRE PAPEL A BASE DE REENTINTADOS MONOCROMÁTICOS MEDIANTE TÓNERES DE DIVERSA PIGMENTACIÓN CROMÁTICA. SELECCIONADA EN LA 2 BIENAL INTERNACIONAL DE ELECTROGRAFÍA Y COPY ART. VALENCIA, 1988 / JÜRGEN KIERSPEL. *MUTTERDUSCHE*. 1987. 3 X (36 X 71 CM.). XEROGRAPHIC COPIES ON PAPER USING BLACK AND WHITE RE-INKING WITH TONERS IN VARIOUS COLORS. SELECTED FOR THE 2 INTERNATIONAL BIENNIAL OF ELECTROGRAPHY AND COPY ART. VALENCIA, 1988.



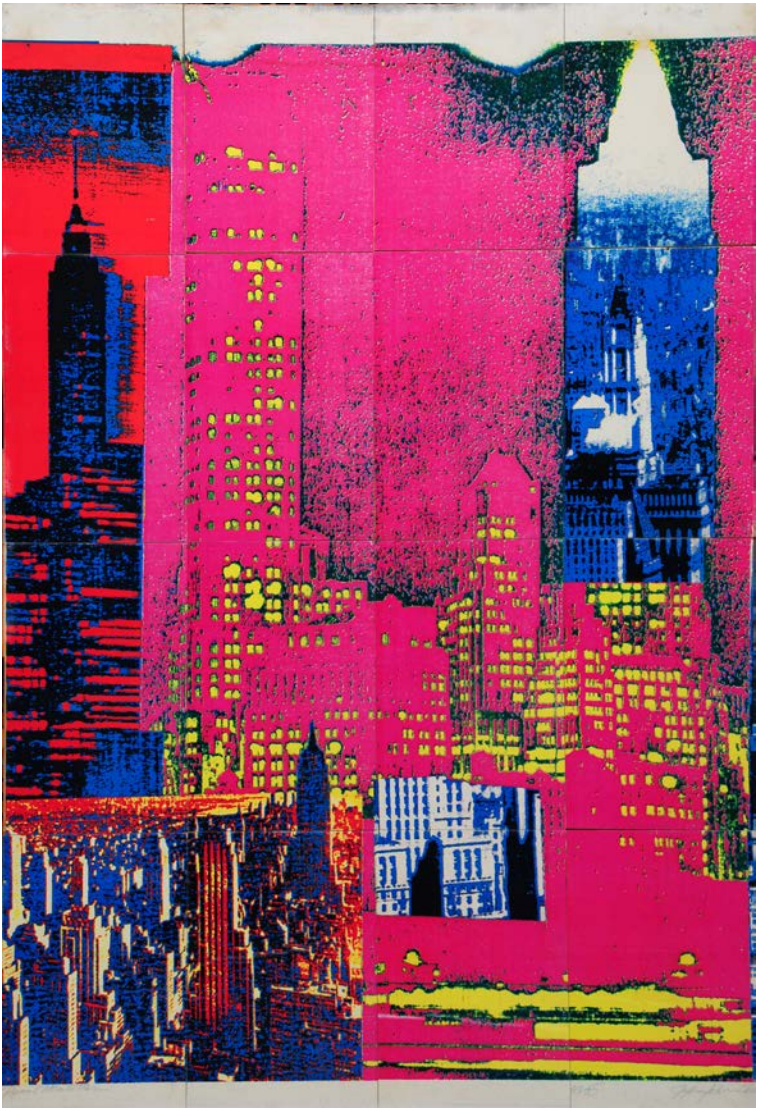
COMMUNITY COPYART. *ANIMAL RIGHTS VIDEOS*. 1987. 29,7 X 42 CM. XEROGRAFÍA MEDIANTE REENTINTADOS DE TINTAS-TÓNER DE COLOR SOBRE PAPEL NORMAL / COMMUNITY COPYART. *ANIMAL RIGHTS VIDEOS*. 1987. 29.7 X 42 CM. XEROGRAPHY USING RE-INKING FROM COLOR TONER ON PAPER.



JÜRGEN O. OLBRICH. *A TICKET TO READ*. 1988. 3 X (21 X 29CM.). XEROGRAFÍA MEDIANTE REENTINTADOS DE TINTAS-TÓNER DE COLOR SOBRE PAPEL NORMAL / JÜRGEN O. OLBRICH. A TICKET TO READ. 1988. 3 X (21 X 29 CM.). XEROGRAPHY USING RE-INKING FROM COLOR TONER ON PAPER.



JAKE TILSON. *INVESTIGATIONS IN CITIES*. 1989. 120 X 120 CM. COLLAGE DE XEROGRAFÍA CROMÁTICA Y TÉCNICA MIXTA SOBRE TABLA / JAKE TILSON. INVESTIGATIONS IN CITIES. 1989. 120 X 120 CM. COLLAGE OF COLOR XEROGRAPHY AND MIXED TECHNIQUES ON PANEL.



JEFFREY SCHRIER. *MANHATTAN*. 1988. 110 X 150 CM. COMPOSICIÓN DE XEROGRAFÍAS CROMÁTICAS / JEFFREY SCHRIER. *MANHATTAN*. 1988. 110 X 150 CM. COMPOSITION OF COLOR XEROGRAPHIC COPIES.

■ El nuevo régimen visual de la gráfica automática. Gramáticas xerográficas / The new visual regimen of automatic printmaking. Xerographic grammar

El uso de la máquina fotocopiadora como medio generó un lenguaje artístico que utilizó un medio específico para expresar ideas y sentimientos estéticos que puede ser analizado por el modelo de máquina utilizada, la técnica, el soporte, distintos recursos utilizados, así como la temática o el motivo. Como lenguaje utiliza la luz como gesto dispuesto para ser manipulado libremente. Las grafías, los gestos que atienden a la electricidad, la electroestática y la electrónica. En el caso de la máquina fotocopiadora, es un lenguaje que posee un metalenguaje marcado por cinco pautas: El tiempo electrográfico o tiempo de hacer de la máquina; escritura automática como máquina codificada; espacio electrográfico con escasa profundidad de campo y fuerte texturizacion en el primer plano; carácter difusor, o generación de múltiples; y ruido visual incorporado. Es al artista italiano Bruno Munari, quien aparte de investigar sobre las posibilidades expresivas de la xerografía, a quien va aparejado el merito de haber construido una gramática propia de la xerografía con gran agudeza. "La imagen producida por este medio tie-

The use of the photocopy machine as a creative method generated an artistic language that made use of a specific method for the expression of aesthetic ideas and sentiments. An analysis can be made by looking at the machine model, technique, support, and different resources used, as well as the subject matter or motif. As a language, it uses light as a willing gesture for free manipulation. The lettering, the gestures that cater to electricity, the electrostatic, the electronic. In the case of the copy machine, this is a language that possesses a metalanguage marked by five patterns: The machine's electrographic time or operating time; automatic writing as a codified machine; electrographic space with scant depth of field and strong texturization in the foreground; disseminating nature, generating multiple copies; and built-in visual noise. In addition to investigating the expressive possibilities of xerography, Italian artist Bruno Munari has paired the merit of having constructed a unique xerographic grammar with great insight. "The image produced by this medium has a specific quality

ne una cualidad específica que deriva de la electrostática."[10]. Se tiene sobre el soporte un estrato, espesor, unas capas.

Estas obras están generadas mediante la erosión del signo gráfico, normalmente de origen fotográfico, mediante la técnica de la distorsión o degeneración: ampliaciones, disminuciones, ensamblajes, copias de copias, etc. El lenguaje específicamente xerográfico constituyó unas nuevas e inéditas iconografías, que se sumaban a los resultados que, de una forma paralela, los artistas del Arte Pop iban consiguiendo a partir de un uso "forzado" de los procedimientos serigráficos y mecánicos de estampación. Estas iconografías estaban basadas fundamentalmente en la erosión del signo gráfico (normalmente de origen fotográfico) que había sido "reciclado" por los medios mecánicos de reproducción masiva (el Offset y la litografía principalmente). La técnica utilizada era la de distorsionar las imágenes hasta conseguir hacer ver el metalenguaje.

La mayoría de artistas que utilizaron la fotocopiadora buscaron conseguir

that derives from the electrostatic."[10]. The machine has upon it a stratum, thickness, several layers.

These works are generated through the erosion of the graphic symbol, normally of photographic origin, through the technique of distortion or degeneration: amplification, reduction, assemblage, copies of copies, etc. The specifically xerographic language constituted new unprecedented iconographies, which were added to the results. In a parallel manner, the artists from the Pop Art movement had achieved these same results through the "forced" use of serigraphic and mechanized printmaking procedures. These iconographies were fundamentally based in the erosion of the graphic symbol (normally of photographic origin) that had been "recycled" by mechanical means of mass reproduction (offset and lithography, mainly). The technique used involved distorting the images until the metalanguage became visible.

Most artists who used the copy machine were hoping to

10. ***"L'immagine prodotta con questo mezzo ha una sua specifica qualità che deriva dalla elettrostaticità.".*** **MUNARI, Bruno:** ***POSTMACHINA. Copy Art Fotografia Video Suono.*** **Comitato Promotore: Modica Serenari Sigurtà Trebbi Vannozzi. In collaborazione: Centro Mascarella Arte Ricerca Bologna. /**
"L'immagine prodotta con questo mezzo ha una sua specifica qualità che deriva dalla elettrostaticità.". **MUNARI, Bruno:** ***POSTMACHINA. Copy Art Fotografia Video Suono.*** **Comitato Promotore: Modica Serenari Sigurtà Trebbi Vannozzi. In collaborazione: Centro Mascarella Arte Ricerca Bologna.**

efectos respecto al signo xerográfico transmutando la imagen de base en nuevos originales transformando totalmente por el metalenguaje de la máquina. La fotocopiadora conseguía "per se" esos mismos registros distorsionados del modelo original que fueron construyendo manualmente los artistas pop, a los que sumaba una gran variedad de opciones posibles gracias al uso directo e instantáneo que el artista podía lograr mediante su sencillo manejo, así como a las características específicas del proceso completo de registro, impresión y reproducción, que resultaban muy fáciles de intervenir y manipular de forma separada. Otra de sus ventajas era que, además de los originales de naturaleza fotográfica o gráfico-manuales (dibujos, grafismos, etc.), podía ser utilizado como original a reproducir cualquier objeto pequeño (o partes de algunos de mayores dimensiones) que pudiera ser depositado sobre su pantalla de exposición. Con lo que la fotocopiadora se convertía en una cámara dispuesta a mirar hacia su exterior y capturar de forma directa y reproducir de una manera peculiar (en el sentido gráfico) cuanto observaba, aportando al universo visual un leguaje inédito que sumar diferenciadamente a los ya aportados por la pintura, el dibujo y la fotografía.

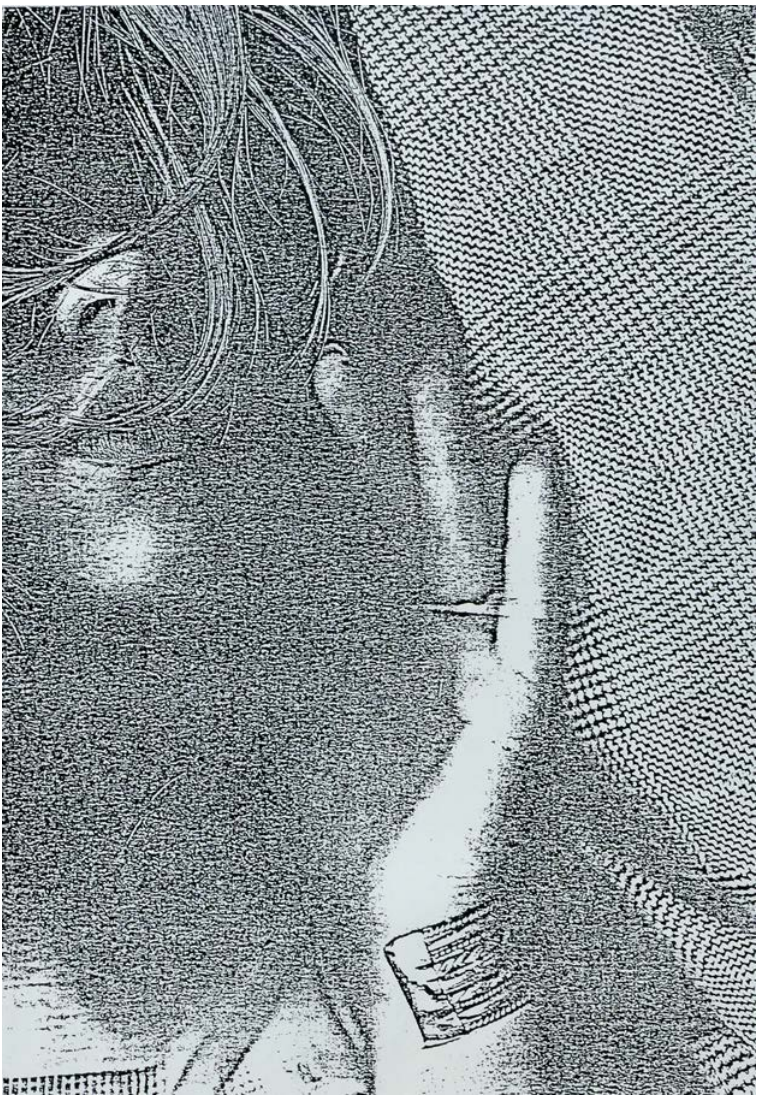
achieve effects with respect to the xerographic symbol, turning the base image into new originals that had been totally transformed by the machine's meta-language. The photocopier intrinsically achieved the same distorted registers of the original model that were being manually created by Pop artists. A great variety of possible options were also available thanks to the direct and instantaneous use the artist could make through its simple handling. In addition, the specific characteristics of the complete process of registering, printing and reproduction were quite easy to engage in separately. Another advantage was that, besides the photographic or manual graphic (drawings, prints, etc.) originals, the base material to be reproduced could also be any small object (or part of certain larger objects) that could be placed on the machine's glass screen. Thus, the copy machine became a camera keen to look outward, shoot directly, and reproduce in a peculiar manner (in the printmaking sense) whatever it observed, gifting the visual universe with a new language for competently summing up those already contributed by painting, drawing and photography.



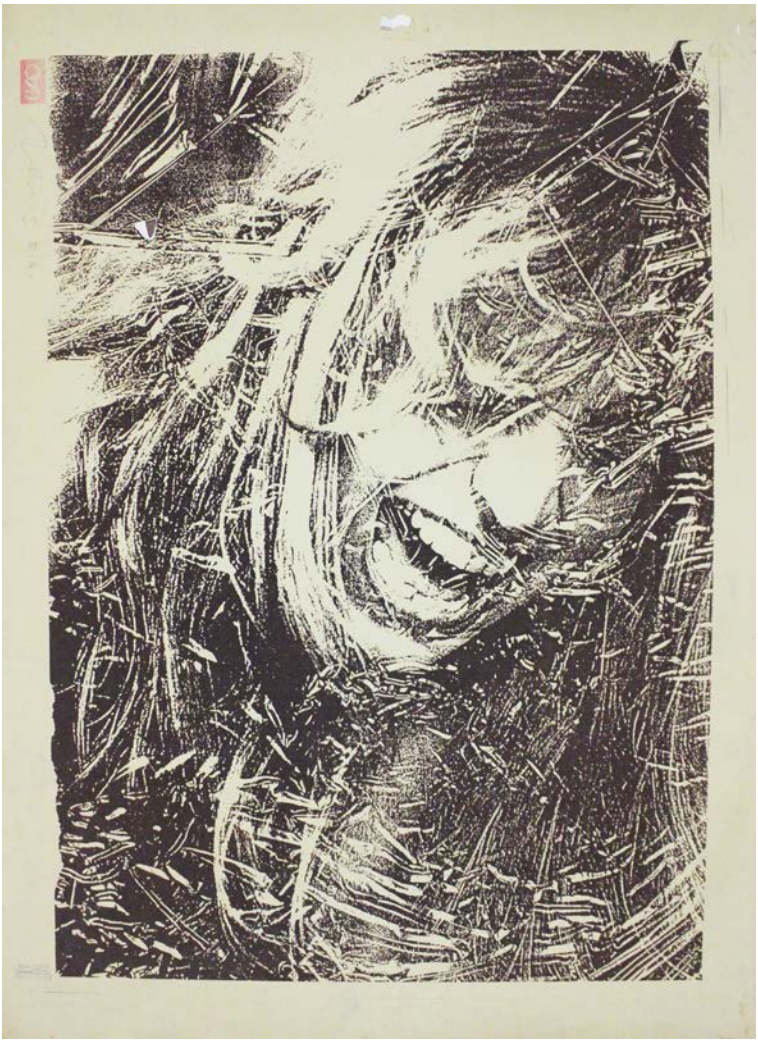
CLEMENTE PADIN. ***AUTORRETRATO, I.*** **1987. 165 X 305 CM. XEROGRAFÍA /**
CLEMENTE PADIN. ***SELF PORTRAIT, I.*** **1987. 165 X 305 CM. XEROGRAPHY.**



JUDY TOMAS. *FIRE FLY.* 1984. 19,5 X 35 CM / JUDY TOMAS: *FIREFLY.* 1984. 19.5 X 35 CM.



JAQUES FIVEL. *S/T*. 1980. 43 X 63 CM. XEROGRAFÍA SOBRE PAPEL / JAQUES FIVEL. *UNTITLED*. 1980. 43 X 63 CM. XEROGRAPHY ON PAPER.



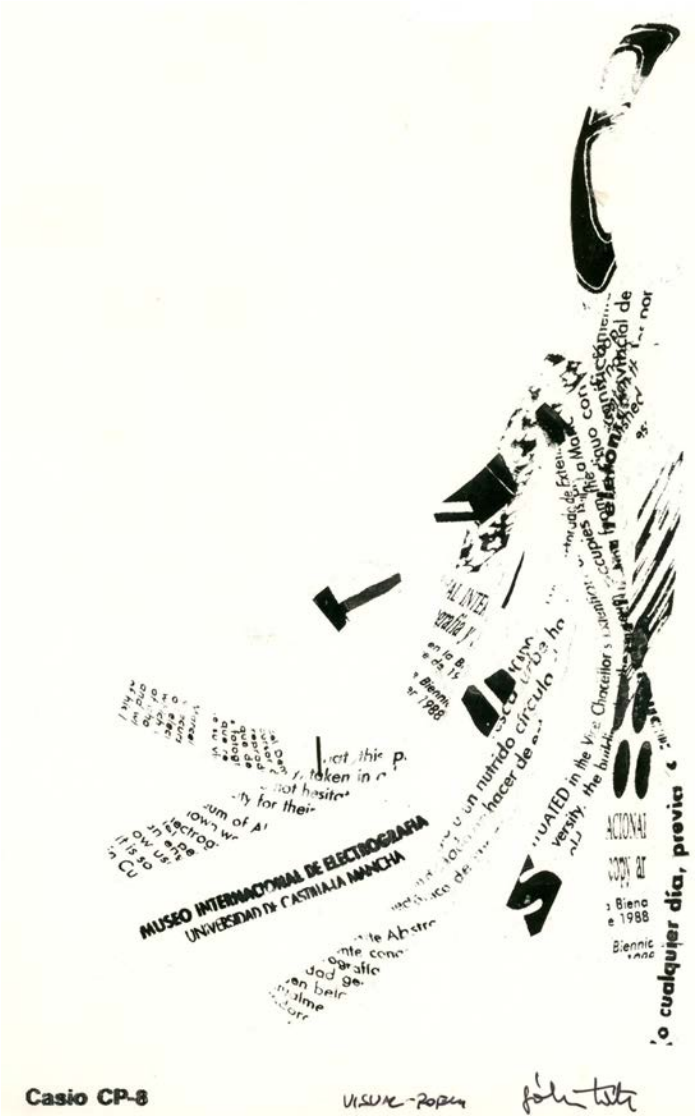
KLAUS URBONS. *S/T.* 1993. 42 X 59 CM. XEROGRAFÍA MONOCROMÁTICA / KLAUS URBONS. *UNTITLED.* 1993. 42 X 59 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.



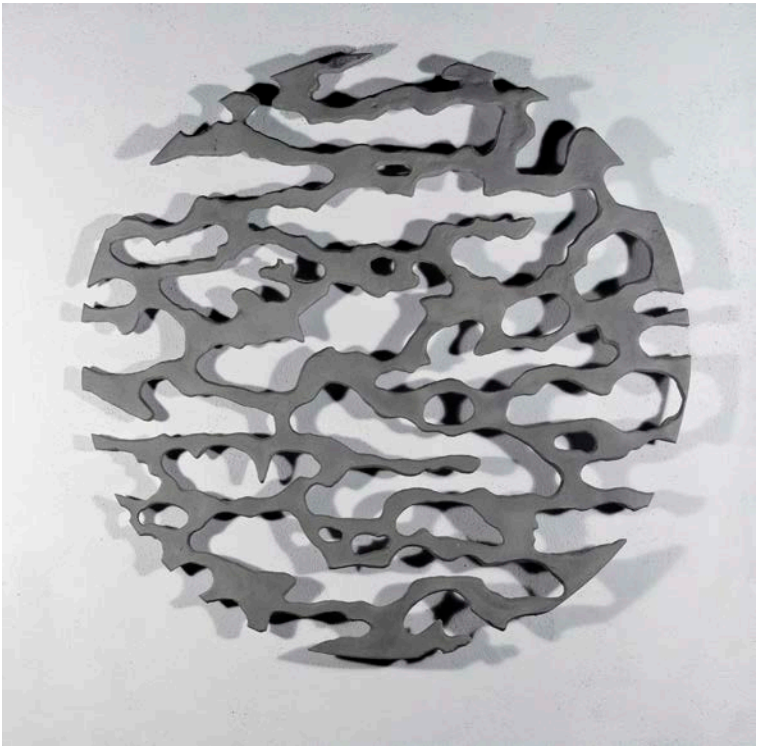
MARIK BOUDREAU. *S/T.* 1984. 20 X 33 CM. XEROGRAFÍA MONOCROMÁTICA / MARIK BOUDREAU. *UNTITLED*. 1984. 20 X 33 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.



MARIK BOUDREAU. *S/T.* 1984. 20 X 33 CM. XEROGRAFÍA MONOCROMÁTICA / **MARIK BOUDREAU. *UNTITLED.* 1984. 20 X 33 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.**



TOT GABOR. ***VISUAL POEM.*** **1984. 12,5 X 21CM. XEROGRAFÍA MONOCROMÁTICA /** **TOT GABOR.** ***VISUAL POEM.*** **1984. 12.5 X 21 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.**



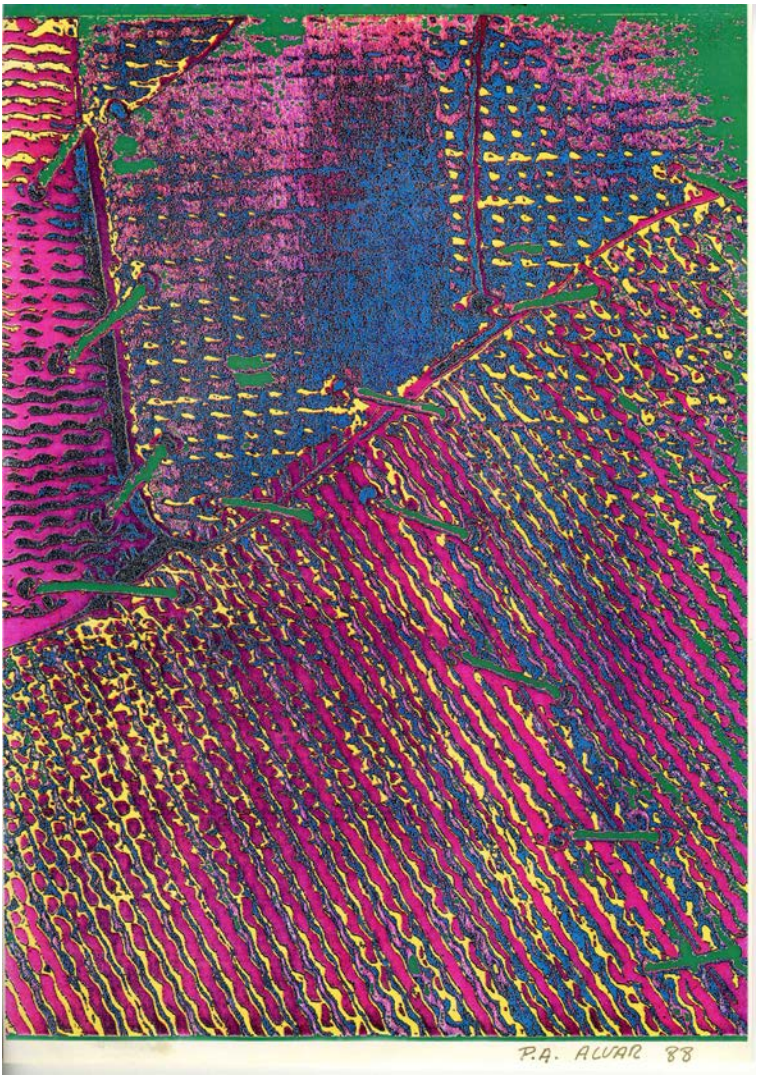
JESÚS PASTOR. DE LA SERIE *LATITUDES*. 2006. Ø100 CM. TRANSFERENCIA DE XEROGRAFÍA B/N SOBRE PLANCHA DE ALUMINIO MORDIDA AL ÁCIDO / JESÚS PASTOR. FROM THE *LATITUDES* SERIES. 2006. Ø100 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHIC TRANSFER ON ACID-ETCHED ALUMINUM PLATE.



PIERLUIGI VANNOZZI. XEROGRAFIA ORIGINALE (PER POSTAMACHINA). 1987. 42 X 29 CM. XEROGRAFIA CROMÁTICA DIGITAL / PIERLUIGI VANNOZZI. XEROGRAFIA ORIGINALE (PER POSTAMACHINA). 1987. 42 X 29 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



FABIO BELLETTI. *INTERNO 1*. 1987. 42 X 29 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA A PARTIR DE FOTOGRAMA DE VIDEO / FABIO BELLETTI. *INTERNAL 1*. 1987. 42 X 29 CM. COLOR XEROGRAPHY FROM VIDEO STILL.



ALVAR BUCH. *ELECTROGRAFIA HISTERICA I.* 1988. 29 X 42 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL /
ALVAR BUCH. *HYSTERICAL ELECTROGRAPHY I.* 1988. 29 X 42 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



GIUSEPPE DENTI. *ST*. 1990. XEROGRAFÍA CROMÁTICA A PARTIR DE LA CONVERSIÓN DE UNA FOTOGRAFÍA COLOR AL BLANCO Y NEGRO. REALIZACIÓN DE 4 MATRICES, DOS DE ELLAS CON TRAMADO PARA ALTERNARLAS SOBRE EL PLANO DE LUZ, A TRAVÉS DE LA CONVERSIÓN DE COLOR DE LA MÁQUINA / GIUSEPPE DENTI. *UNTITLED*. 1990. COLOR XEROGRAPHY FROM CONVERTING A COLOR PHOTOGRAPH TO BLACK AND WHITE. CREATED USING FOUR MATRICES, TWO WITH GRAPH PAPER FOR ALTERNATING THEM ON THE LIGHT PLANE, THROUGH THE MACHINE'S COLOR CONVERSION.

■ Estéticas xerográficas del error y la subversión / Xerographic aesthetics of error and subversion

Una de las características indiscutibles de la colección del MIDE es su aire experimental, ya que en muchos casos las obras constituyen el proceso de creación convertido en pura experimentación e investigación a través de una metodología creativa conociendo, a través del desarrollo procesual, la máquina y como subvertir sus normas en un proceso de continuo ensayo-error, donde el más mínimo error de la máquina, ruptura de esta o acaso del proceso, puede ser la mejor posibilidad de intervención artística o el más fascinante resultado iconográfico. Además, en este experimentar tratando de subvertir toda norma, todo lógico funcionamiento de la máquina, están aquellos que se lanzan al uso de la máquina fotocopiadora con otras tecnologías con el fin de producir resultados y estéticas imprevisibles.

One of the undeniable characteristics of the MIDE collection is its experimental nature. In many cases, the pieces constitute the creative process itself, transformed into pure experimentation and investigation using a known creative methodology, through process-oriented development. There is a focus on the machine, and how to subvert its norms in a continual process of trial and error, where the tiniest mistake made by the machine, or its breakdown or interrupted process, could mean the best possibility for artistic intervention or the most fascinating iconographic results. What's more, it is in this experimentation which aims to subvert the normal and the machine's logical workings, that we find those who are eager to use the photocopy machine together with other technologies with the objective of producing unexpected results and aesthetics.

Estas obras resumen de forma paradigmática la plasticidad artística que se puede conseguir con las fotocopias a color, basadas en un proceso técnico de reproducción digital a color que por la fecha en que las hizo era muy novedoso a pesar de que ya existía desde los años

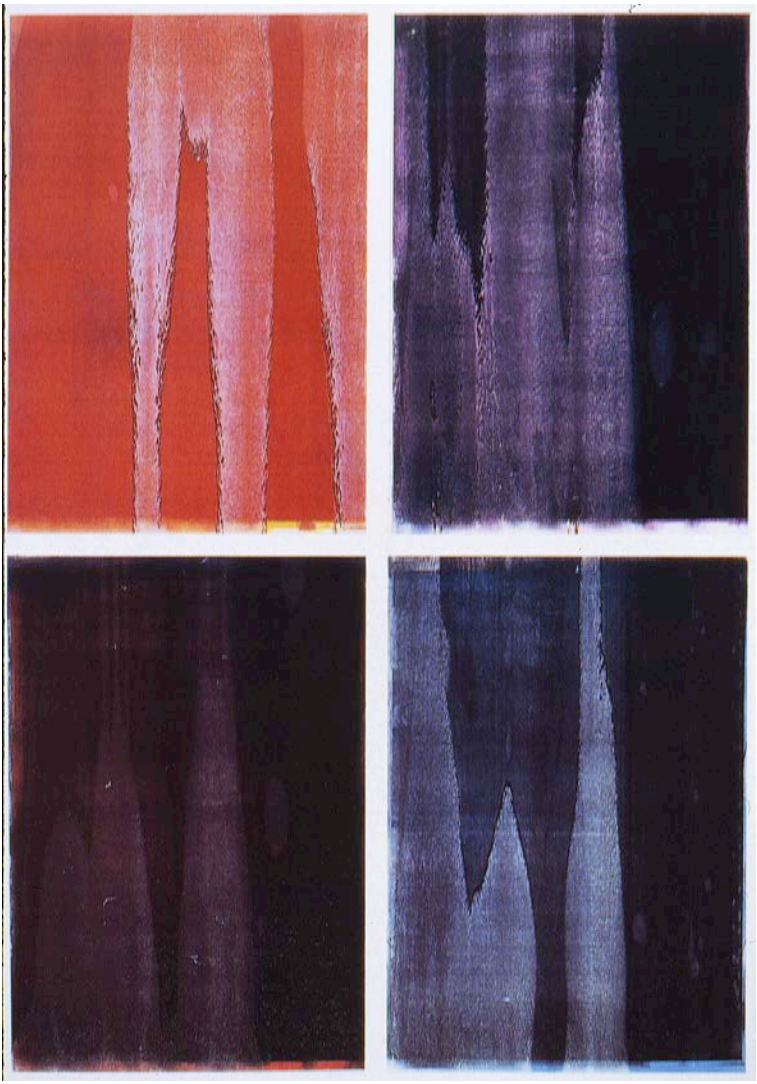
These works do an exemplary job of summing up the artistic plasticity that can be achieved with color photocopies, rooted in a technical process of digital color reproduction. At the time of their creation they were quite novel despite the fact that since the 1970s an indirect

70 un proceso electrofotográfico indirecto de reproducción analógico, pero que explota visual y creativamente con la digitalización de las fotocopiadoras. Los artistas que usaron las posibilidades iconográficas de estos procesos cromáticos digitales incorporados en las fotocopiadoras láser fueron pioneros en la construcción de los nuevos imaginarios que explotarán revolucionando el mundo visual cuando se popularicen –una década después- los ordenadores y las técnicas infográficas de la imagen. También fueron muchos los que intentando llegar más allá, combinaron la xerografía con otras tecnologías como el video, el ordenador o la máquina de Rayos X, tratando de, subvirtiendo toda norma preestablecida, visualizar iconografías de otras áreas como la medicina.

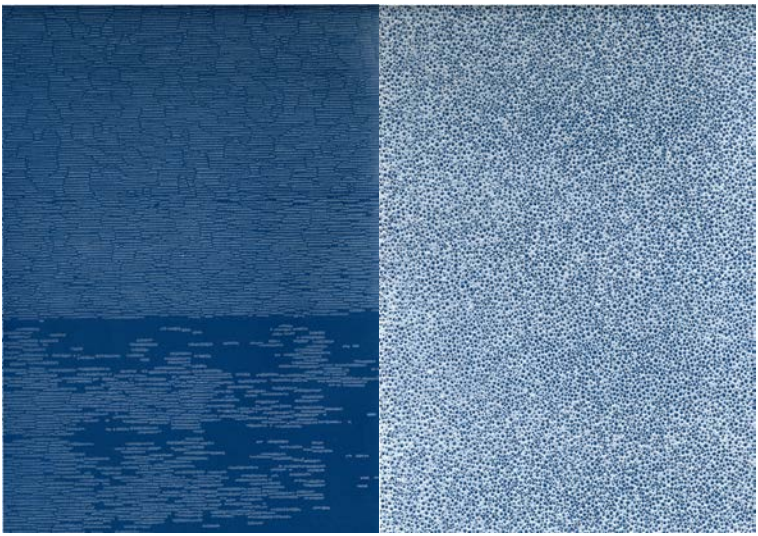
Artistas como Jürgen O. Olbrich –representados en esta colección- vieron las posibilidades plásticas de la xerografía a color acercando las fotocopias al territorio de la pintura a través de la estetización del error producido por la máquina. Muchos van a ser los artistas que traten de buscar, experimentar e investigar el error, el mal funcionamiento o, incluso, alteren las normas de la máquina en busca de nuevas iconografías. De ir mucho más allá de la lógica de la máquina automática.

electro-photographic process for analog reproduction had been in existence. But this new process made use of the digitalization of photocopy machines, both visually and creatively. The artists who utilized the iconographic possibilities of the digital color processes incorporated in laser copy machines were pioneers in building new imagery that would revolutionize the visual world when, one decade later, computers and computer graphic imagery techniques exploded onto the scene. There were also many artists who, in an effort to go further, combined xerography with other technologies like video, computers and X-ray machines. Ignoring all pre-established norms, the idea was to visualize iconographies for other fields such as medicine.

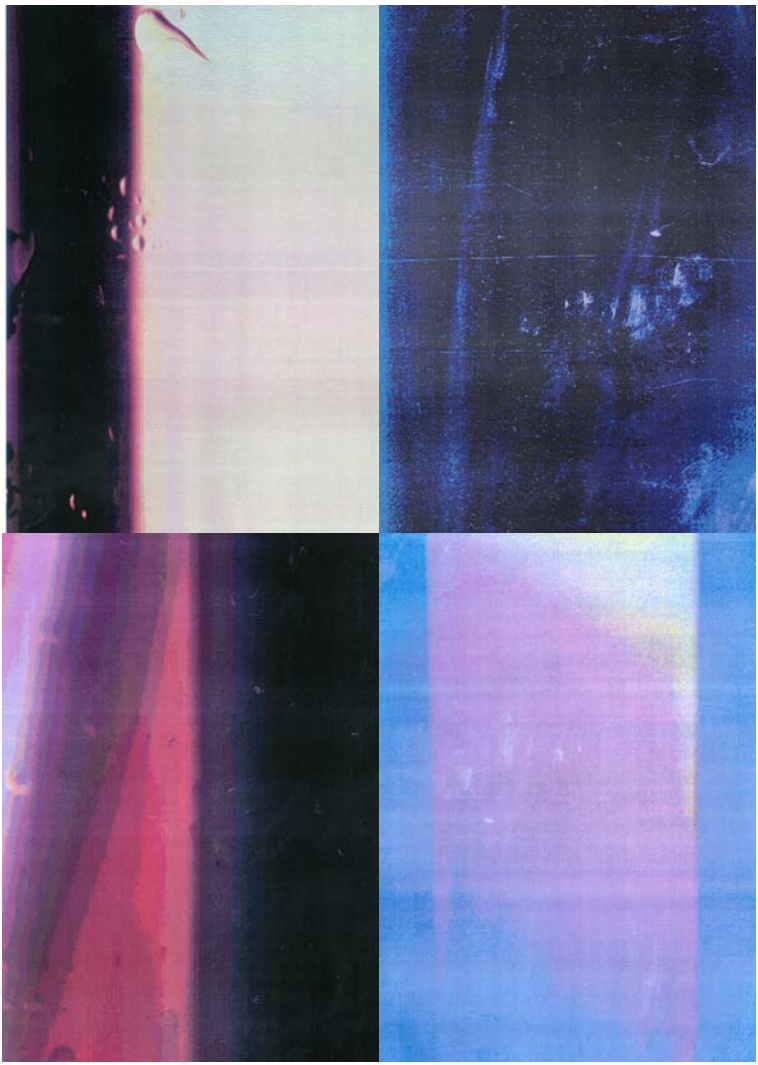
Artists like Jürgen O. Olbrich (represented in this collection) saw the artistic possibilities of color xerography bringing photocopies into the territory of painting through the beautification of the errors produced by the machine. There would be many artists who would search for, experiment with and investigate errors and malfunctions. They would even alter the machine's norms in an effort to find new iconographies and go beyond the logic of the automatic machine.



JÜRGEN O. OLBRICH. *VALENCIA*. 1988. 4 X (21 X 29,7 CM). XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL SOBRE PAPEL Y SILICONA LÍQUIDA / **JÜRGEN O. OLBRICH. *VALENCIA*. 1988. 4 X (21 X 29,7 CM). DIGITAL COLOR XEROGRAPHY ON PAPER AND LIQUID SILICONE.**



JAMES DURAND. P*AISAGE I Y PAISAGE II*. 1985. 21 X 29,7 CM. XEROGRAFÍAS PRODUCIDAS SIN ORIGINAL Y A PARTIR DE DESCARGAS Y VARIACIONES DEL POTENCIAL ELÉCTRICO EN EL CIRCUITO DE CARGA ELECTROSTÁTICA DEL TAMBOR FOTOCONDUCTOR DE LA FOTOCOPIADORA MONOCROMÁTICA CARGADA CON TINTA-TÓNER AZUL / JAMES DURAND. *PAISAGE I AND PAISAGE II*. 1985. 21 X 29,7 CM. XEROGRAPHIC COPIES WITH NO ORIGINAL, USING SHOCKS AND VARIATIONS ON THE ELECTRICAL POWER IN THE ELECTROSTATIC CHARGE CIRCUIT FROM THE PHOTOCONDUCTIVE DRUM OF THE BLACK AND WHITE PHOTOCOPIER LOADED WITH BLUE TONER.



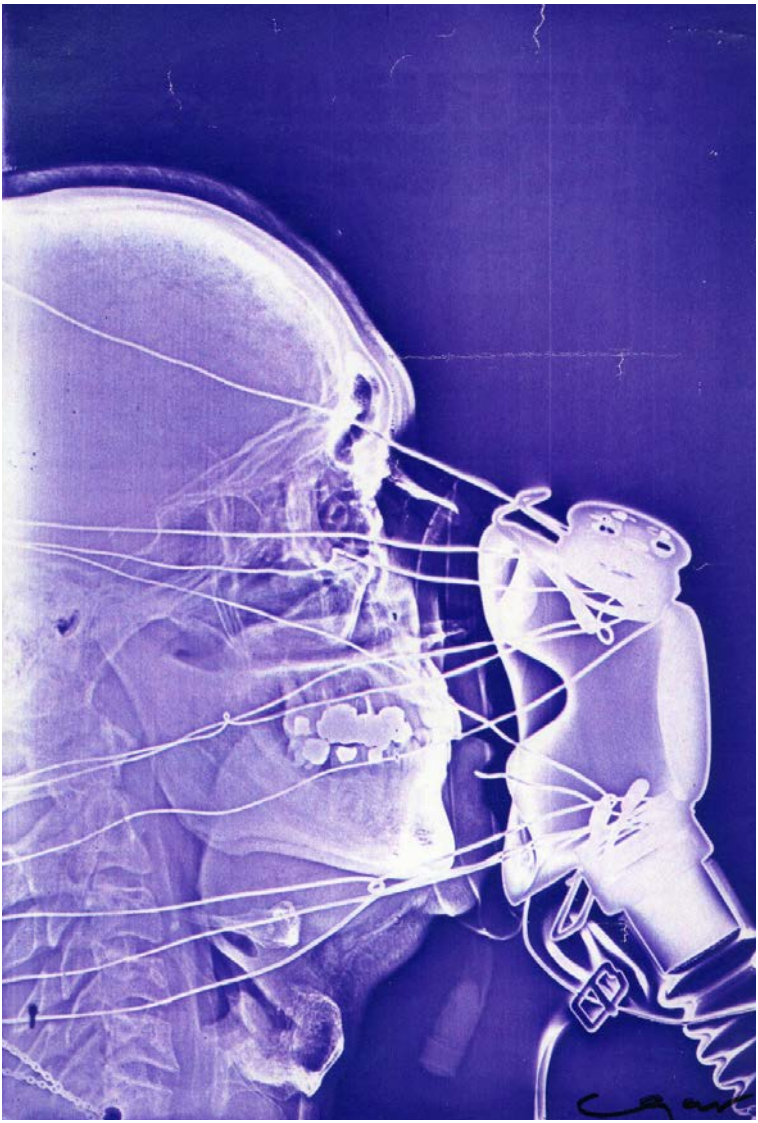
FRANZ JOHN. *SKY NUDE* (4 PIEZAS). 1992. 21 X 29 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL. ESTAS OBRAS SON EL RESULTADO DE UNA PERFORMANCE QUE FRANZ JOHN REALIZA DURANTE 24 H, TRABAJANDO CON UN ESCÁNER A COLOR TRABAJANDO CON UN ESCÁNER A COLOR EN EL CLAUSTRO EXTERIOR DEL EDIFICIO DE LA ESCUELA DE ARTES DE AIX-EN-PROVENCE, TRATANDO DE DIGITALIZAR EL CIELO. LA OBRA SE PRESENTÓ EN LA EXPOSICIÓN *TRIVIAL MACHINES* /K.-E.-OSTHAUSMUSEUM /HAGEN TAZ/ EN MAYO 1992, UNA EXPOSICIÓN DE LAS FUNCIONES NO PREESTABLECIDAS DE MAQUINAS COMO LA FOTOCOPIADORA, EL ORDENADOR, PROYECTOR Y EL GENERADOR DE IMÁGENES MÉDICAS / **FRANZ JOHN. *SKY NUDE* (4 PIECES). 1992. 21 X 29 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY. THESE PIECES ARE THE RESULT OF A PERFORMANCE BY FRANZ JOHN LASTING 24 HOURS. HE WORKED WITH A COLOR SCANNER AT THE CLOISTER OUTSIDE THE BUILDING OF THE SCHOOL OF ARTS IN AIX-EN-PROVENCE, TRYING TO SCAN THE SKY. THE RESULT IS FOUR PIECES THAT CLEARLY SHOW HOW THE LIGHT FUNCTIONS IN A SCANNER. THE WORK WAS PRESENTED AT THE EXHIBIT *TRIVIAL MACHINES* /K.-E.-OSTHAUSMUSEUM /HAGEN TAZ IN MAY 1992. THE SHOW FOCUSED ON THE NON—PRE-ESTABLISHED FUNCTIONS OF MACHINES LIKE PHOTOCOPIERS, COMPUTERS, PROJECTORS AND MEDICAL IMAGING EQUIPMENT.**



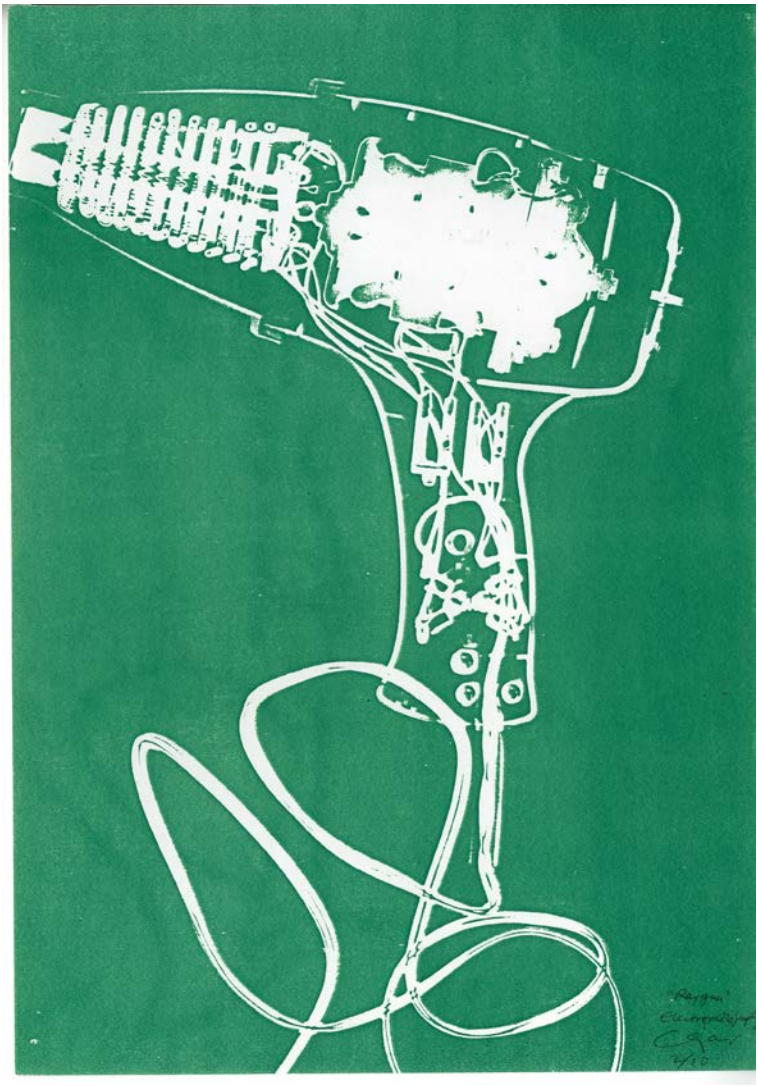
PHILLIPPE BOISSONNET. *DERIVES 01*. 1991. CARPETA DE 37 X 45 CM. (CONTIENE UNA SERIE DE 5 IMÁGENES DE 21,5 X 35 CM.). IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL NORMAL. ESTAS IMÁGENES SON EL RESULTADO GRÁFICO DE LA ACCIÓN PERFORMATIVA DEL ARTISTA FRANCÉS AFINCADO EN MONTREAL, CONSISTENTE EN LA COLOCACIÓN DE UN ESCÁNER PLANO EN EL EXTERIOR DE LA *ECOLE DE BEAUX* ARTS DE AIX-EN–PROVENCE, ABRIENDO LA TAPA DEL MISMO Y ENCARÁNDOLO HACIA EL CIELO AZUL FRANCÉS DE LA PRIMAVERA, CUYOS RESULTADOS AUTOMÁTICOS SON GRABADOS EN EL DISCO DURO DEL ORDENADOR AL QUE ESTABA CONECTADO EL ESCÁNER Y POSTERIORMENTE REPRODUCIDOS SOBRE PAPEL FOTOGRÁFICO MEDIANTE UNA IMPRESORA DIGITAL / PHILLIPPE BOISSONNET. *DERIVES 01*. 1991. 37 X 45 CM PORTFOLIO (CONTAINING A SERIES OF 5 IMAGES MEASURING 21,5 X 35 CM). DIGITAL PRINTS ON PAPER. THESE IMAGES ARE THE RESULT OF A PERFORMANCE PIECE BY THE FRENCH ARTIST, WHO LIVES IN MONTREAL. THEY WERE CREATED BY PLACING A FLAT SCANNER OUTSIDE THE *ECOLE DE BEAUX ARTS* IN AIX-EN–PROVENCE, OPENING THE TOP AND AIMING IT TOWARD THE BLUE FRENCH SKIES IN SPRINGTIME. THE AUTOMATIC RESULTS WERE SAVED ON THE HARD DRIVE OF THE COMPUTER TO WHICH THE SCANNER WAS CONNECTED, AND WERE LATER TRANSFERRED TO PHOTOGRAPHIC PAPER BY A DIGITAL PRINTER.



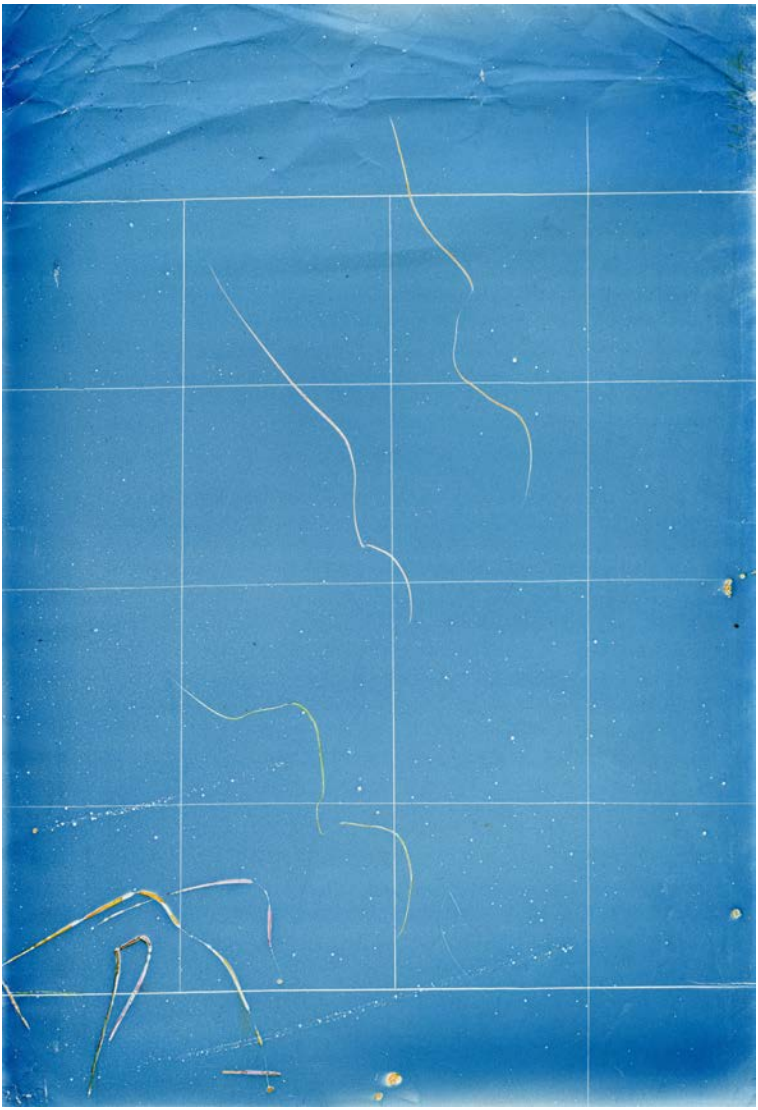
CEJAR (CHRISTIAN RIGAL). *ELECTRORADIOGRAPH*. 1984. 19,5 X 28,5 CM. ELECTRORRADIOGRAFÍA /
CEJAR (CHRISTIAN RIGAL). *ELECTRORADIOGRAPH*. 1984. 19.5 X 28.5 CM. ELECTRO-RADIOGRAPH.



CEJAR (CHRISTIAN RIGAL). *S/T.* 1984. 23,5 X 32,5 CM. ELECTRORRADIOGRAFÍA /
CEJAR (CHRISTIAN RIGAL). *UNTITLED.* 1984. 23.5 X 32.5 CM. ELECTRO-RADIOGRAPH.



CEJAR (CHRISTIAN RIGAL). *S/T.* 1984. 21,5 X 31,5 CM. ELECTRORRADIOGRAFÍA /
CEJAR (CHRISTIAN RIGAL). *UNTITLED.* 1984. 21.5 X 31.5 CM. ELECTRO-RADIOGRAPH.



DOMENICO LO RUSSO. *STERIL*. 1989. 21,5 X 27.5 CM. ELECTRORRADIOGRAFÍA / DOMENICO LO RUSSO. *STERILE*. 1989. 21.5 X 27.5 CM. ELECTRO-RADIOGRAPH.

■ Xerocopias como memoria de una acción. Máquina, performance y accionismo / Photocopies commemorating an action. Machine, performance and actionism

Gracias a su función comercial como generadora de copias instantáneas, muchos artistas, en el caso sobre todo de aquellos con un currículum artístico ligado a la performance, hacen uso de la máquina fotocopiadora como modo de registrar una acción o performance, como memoria de una acción temporal, convirtiendo a esas copias en un registro atemporal. La copia, desvirtuada de su naturaleza de copia, permite reproducir diferentes acciones acontecidas sobre el cristal.

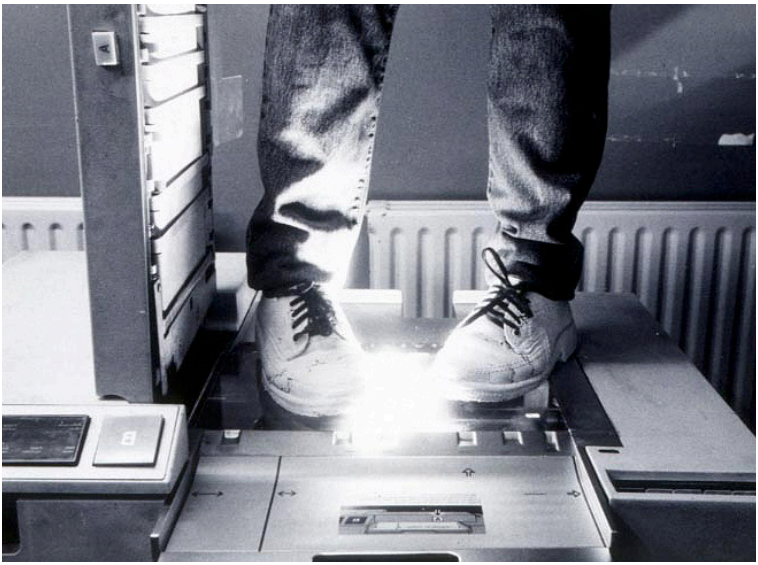
Thanks to its commercial role as a generator of instantaneous copies, many artists (especially those whose artistic career is closely linked to performance art) make use of the photocopy machine as a way of registering an action or performance, thus commemorating a temporary act and turning those copies into a lasting record. The copy, a perverted version of itself, allows for the reproduction of various events on its glass face.

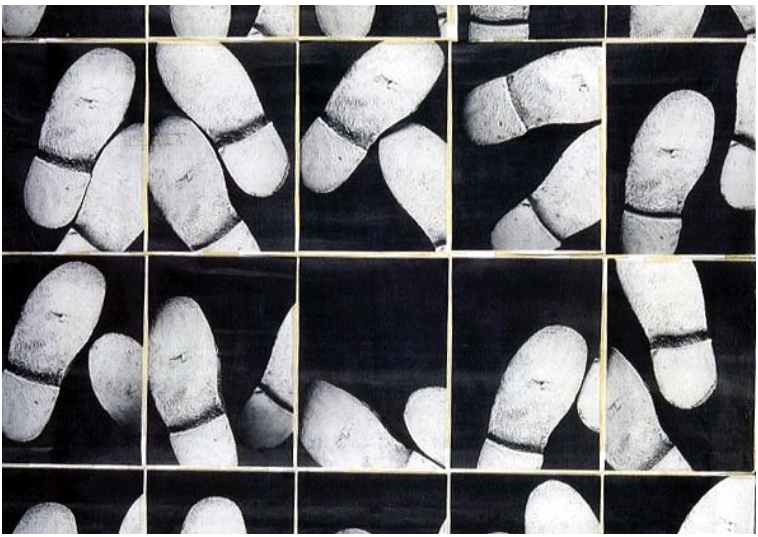
Las acciones performativas de los artistas que, durante las décadas de los 70-80 utilizaron las fotocopiadoras y otras máquinas de reproducción mecánicas automáticas con el fin de reflexionar creativamente y construir discursos artísticos en torno al diálogo Artista-Máquina y que, además, hace uso de otras tecnologías, como es en este caso la máquina fotocopiadora, o ha sido durante mucho tiempo el video.

These performance pieces come from artists who used photocopiers and other automatic mechanical reproduction machines in the 1970s and 80s with the goal of creative reflection and building artistic discourse around the Artist-Machine dialogue. They also made use of other technologies, as they have done here with the photocopier, and as they did for many years with the video camera.

El artista frente a la máquina es una constante en la historia del arte. Pero, sobre todo ante lo que puede llegar a producir una máquina automática, que supone produce objetos seriados de muy bajo poder aurático debido sobre todo a su endeble fisicidad y a su multiplicidad casi ilimitada, nos conduce a una reflexión no exenta de paradojas.

Artist vs machine – an ongoing theme in the history of art. But especially when it comes to what an automatic machine might produce (a machine that is thought to produce serious objects of very little auratic power due to their frail physical state and nearly limitless multiplicity), our resulting thoughts are not free of paradox.

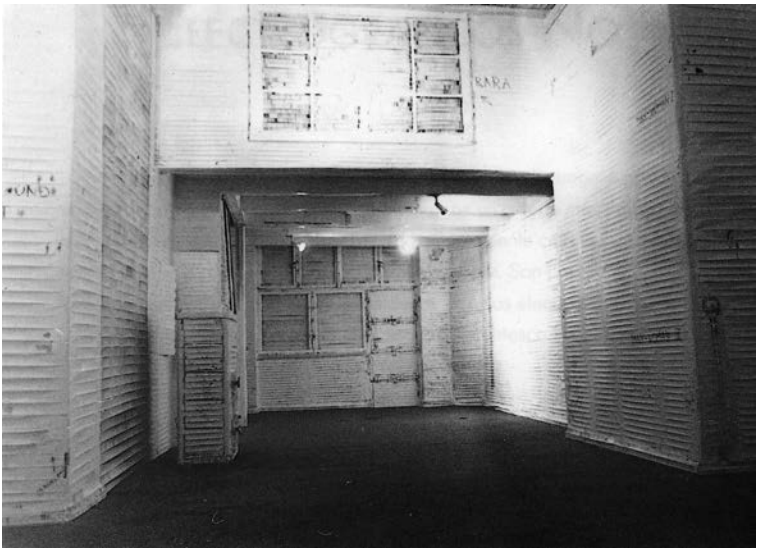




JÜRGEN O. OLBRICH. *PHOTO COPY-ROCK'N ROLL*. 1984. FOTOGRAFÍAS DE LA PERFORMANCE Y XEROCOPIAS 20 X 17 CM. / JÜRGEN O. OLBRICH. *PHOTO COPY - ROCK'N ROLL*. 1984. PHOTOGRAPHS OF PERFORMANCE PIECE AND XEROGRAPHIC COPIES 20 X 17 CM.



CLAUS VAN BEBBER. *PILGER I Y PILGER II.* 1987. 30 X 43 CM. PROCESO HELIOGRÁFICO MANUAL EN EL QUE EL ARTISTA ALEMÁN UTILIZA PLANCHAS Y SOPORTES FOTOQUÍMICOS SENSIBLES A LA LUZ Y LOS EXPONE CONTROLANDO SU EXPOSICIÓN (EN UN CUARTO OSCURO) DURANTE ALGUNOS MINUTOS, COLOCANDO MODELOS HUMANOS ENTRE LA LUZ Y EL SOPORTE SENSIBILIZADO /
CLAUS VAN BEBBER. *PILGER I AND PILGER II.* 1987. 30 X 43 CM. MANUAL HELIOGRAPHIC PROCESS IN WHICH THE GERMAN ARTIST USED LIGHT-SENSITIVE PLATES AND PHOTO-CHEMICAL MEDIA. HE CONTROLLED THEIR EXPOSURE FOR SEVERAL MINUTES (IN A DARKROOM), ARRANGING HUMAN MODELS BETWEEN THE LIGHT AND THE SENSITIZED MEDIUM.



FRANZ JOHN. *THE COPY GALLERY*. 1987.156 X 110 CM. IMPRESIÓN FOTOGRÁFICA COMO REFERENTE DE LA INSTALACIÓN/ PERFORMANCE QUE TIENE LUGAR DURANTE CUATRO SEMANAS EN LA GALERIA PARANORM DE BERLÍN, EN OCTUBRE Y NOVIEMBRE DE 1987. FRANZ JOHN FOTOCOPIA LA GALLERÍA COMPLETAMENTE, Y PEGA LOS RESULTADOS EN LAS PROPIAS SUPERFICIES GENERADAS. LA PERFORMANCE TERMINA CON LAS PUERTAS TAMBIÉN FOTOCOPIADAS Y PEGADAS / FRANZ JOHN. *THE COPY GALLERY*. 1987. 156 X 110 CM. PHOTOGRAPHIC IMPRESSION IN REFERENCE TO THE INSTALLATION/PERFORMANCE HELD OVER FOUR WEEKS IN THE PARANORM GALLERY IN BERLIN IN OCTOBER AND NOVEMBER OF 1987. FRANZ JOHN PHOTOCOPIED THE GALLERY IN ITS ENTIRETY, AND HUNG THE RESULTS ON EACH COPIED SURFACE. THE PERFORMANCE PIECE ENDED WITH THE DOORS BEING COPIED AND HUNG AS WELL.



FRANZ JOHN. *DIE KOPIERTE GALERIE*. 1987. 11'04". AUDIOVISUAL COMO REFERENTE DE LA INSTALACIÓN/PERFORMANCE REALIZADA POR FRANZ JOHN EN BERLÍN / FRANZ JOHN. *DIE KOPIERTE GALERIE*. 1987. 11'04". AUDIOVISUAL OF THE INSTALLATION/PERFORMANCE CARRIED OUT BY FRANZ JOHN IN BERLIN.



JÜRGEN O. OLBRICH. *COLOURED CRAYON COLOURS*. 1980/86. 23 X 37 CM. LIBRO DE ARTISTA COMPUESTOS POR XEROGRAFÍAS CROMÁTICAS. EN ESTA OBRA EL ARTISTA COLOCA UNA SERIE DE COLORES SOBRE EL CRISTAL Y COMIENZA A DESTRUIRLOS CON LA MÁQUINA ARROJANDO COPIAS AUTOMÁTICAMENTE. LA COMPOSICIÓN DEL LIBRO NOS PERMITE VER CADA UNA DE LAS COPIAS GENEREDAS COMO SI DE FRAMES DE VIDEO SE TRATASE / JÜRGEN O. OLBRICH. *COLOURED CRAYON COLOURS*. 1980/86. 23 X 37 CM. ARTIST'S BOOK OF COLOR XEROGRAPHIC COPIES. THE ARTIST ARRANGED A SERIES OF CRAYONS ON THE GLASS PLATE AND BEGAN TO DESTROY THEM WHILE THE MACHINE SPIT OUT COPIES AUTOMATICALLY. THE BOOK'S COMPOSITION ALLOWS US TO SEE EACH OF THE COPIES AS THOUGH THEY WERE STILL SHOTS FROM A VIDEO.



LA PROPIA ARTISTA LIEVE PRINS, CREA SUS OBRAS DE XEROGRAFÍA A PARTIR DE GRANDES PERFORMANCES QUE ORGANIZA CON LA MÁQUINA Y QUE SON REGISTRADAS, NO SÓLO EN LA PROPIA OBRA, SINO TAMBIÉN EN VIDEO DEBIDO A LA COLOCACIÓN DE UNA CÁMARA EN EL BARRIDO DE LA LUZ. ESTO PUEDE VERSE CLARAMENTE REPRESENTADO EN LOS VIDEOS DE ESTA ARTISTA COMO *BLACK & WHITE IN FULL COLOUR*, 1984. 10'17" O *HORIZONTAL THEATRE*, 1985. 28'22", DONDE EL AUDIOVISUAL ES UTILIZADO COMO REFERENTE DE LA CREACIÓN, DEL PROCESO CREATIVO / LIEVE PRINS CREATES HER XEROGRAPHIC WORKS THROUGH GREAT PERFORMANCES SHE DEVELOPS WITH THE MACHINE. THESE ARE RECORDED NOT ONLY AS THE WORK ITSELF, BUT ALSO VIDEO, AS SHE PLACES A CAMERA ON THE LIGHT BAR. THIS CAN BE SEEN CLEARLY IN VIDEOS CREATED BY THE ARTIST, INCLUDING *BLACK&WHITE IN FULL COLOUR*, 1984. 10'17" AND *HORIZONTAL THEATRE*, 1985. 28'22". HERE, THE AUDIOVISUAL IS USED AS A REFERENCE FOR CREATION AND THE CREATIVE PROCESS.

■ La temporización de la materia. Máquina y deriva espacio-temporal / The timing of the material. Space-time machine and drift

El interés por el movimiento, y como consecuencia con el tiempo, la duración, es llevada también a los trabajos con la máquina donde se trata de buscar una temporalidad en la materia, aunque en sí mismo el funcionamiento de esta máquina impone un ritmo específico en el barrido de la imagen. Es la máquina copiadora un antecedente de la holografía actual, como fotografía tridimensional abatida, pero que puede capturar las tres dimensiones gracias a su temporalidad.

An interest in movement, and consequently, in time, or duration, is carried into artwork which uses a machine. Here, the idea is to search for a kind of timing in the material, although in and of itself, the machine imposes a specific rhythm as it scans the image. The copy machine is a predecessor of the holography of today, like three-dimensional photography which is able to capture all three dimensions thanks to its impermanent nature.

El efecto de movido xerográfico, también llamado *copy-motion* o *bougé* consiste en el movimiento del original bidimensional o tridimensional durante la fase de escaneo por la máquina. Dentro de la variante del movido está también la técnica de la deformación, consistente en retirar el cristal de la pantalla de exposición, provocando desenfoques ópticos y deformaciones en el registro.

The effect of xerographic movement, also known as *copy-motion* or *bougé*, involves moving the two- or three-dimensional original while the machine is scanning. Within this variation we can also find the deformation technique, which consists of removing the glass plate, producing optical blurring and deformation in the final product.

Estas sencillas técnicas directas realizadas durante los procesos de generación y reproducción de las imágenes xerografiadas permiten a los artistas crear poderosas reflexiones sobre las relaciones espacio temporales que han sido objeto de reflexión y nuevos planteamientos teóricos y conceptuales por parte de los mas influyentes filósofos del siglo XX. El uso de los nuevos medios, y en particular de la máquinas automáticas permiten dar forma concreta a las ideas que van constituyéndose en los nuevos paradigmas de la representación en particular y de nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos en general. El resultado de su uso con fines artísticos devuelve a los teóricos y pensadores el estado de la cuestión como substancia para nuevas ideas y constataciones. Tal es la importancia de estas experimentaciones creativas que conforman una parte importante de la colección de electrografías artísticas del MIDECIANT.

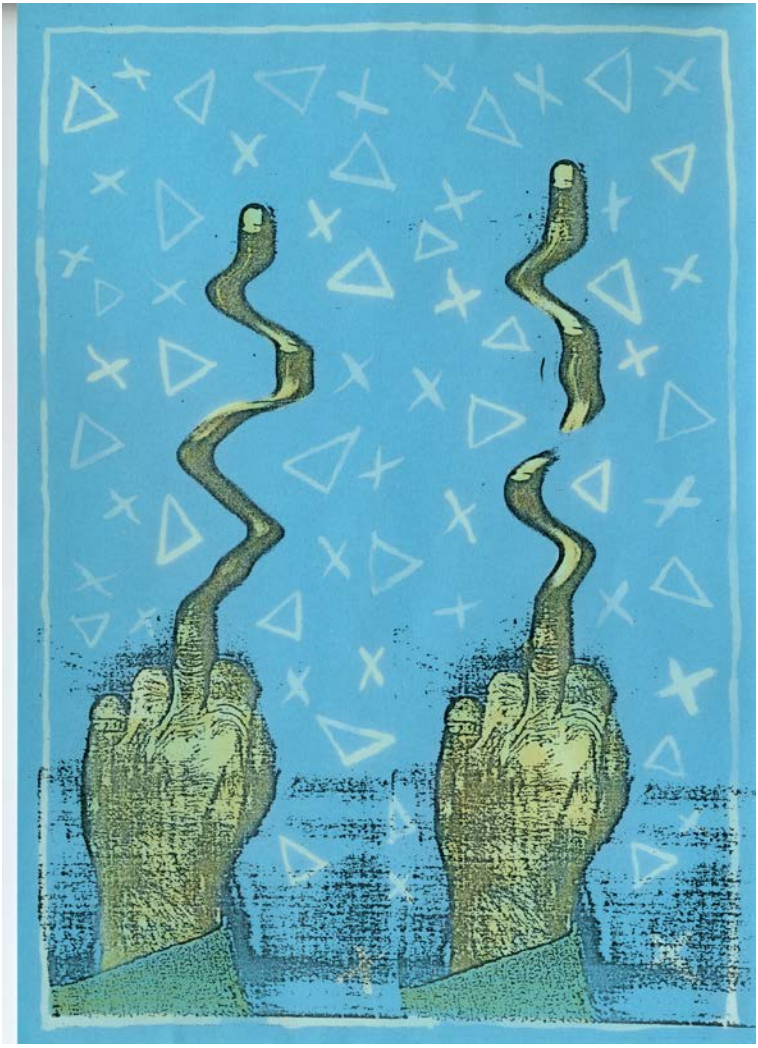
These simple direct techniques performed during the processes of generation and reproduction of xerographic images allow artists to create powerful reflections on the space-time relationships that have been the object of reflection and new theoretical approaches and concepts for the most influential 20th century philosophers. The use of new media, and in particular of automated machines, makes it possible to give concrete shape to the ideas that are becoming new paradigms, specifically, of representation, and more generally speaking, of our relationship with the world and with ourselves. The result of its use for artistic purposes returns to theorists and thinkers the role of the question as the stuff of new ideas and realizations. Such is the importance of these creative experiments that they make up a significant part of the electrographic art collection at MIDECIANT



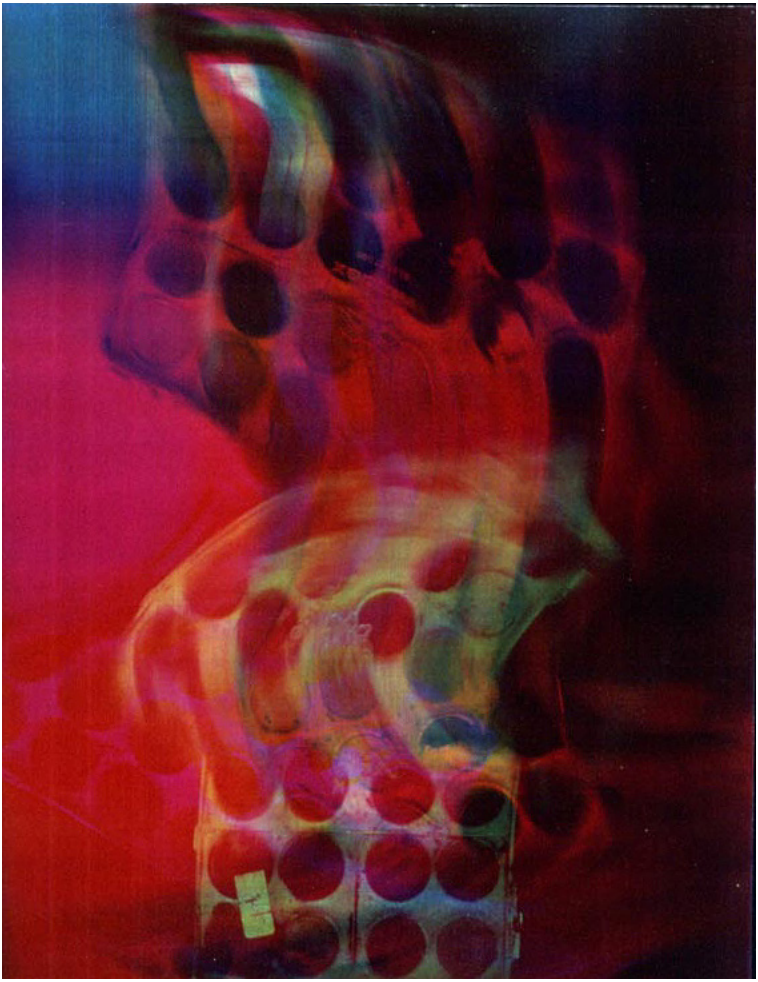
HANS SZYMANSKYS. *PHANTOM*. 1984. 40,5 X 50 CM. XEROGRAFÍA. SELECCIONADA EN LA I BIENAL INTERNACIONAL DE COPY ART. BARCELONA, 1985 / HANS SZYMANSKYS. *PHANTOM*. 1984. 40.5 X 50 CM. XEROGRAPHY. SELECTED FOR THE FIRST INTERNATIONAL BIENNIAL OF COPY ART. BARCELONA, 1985.



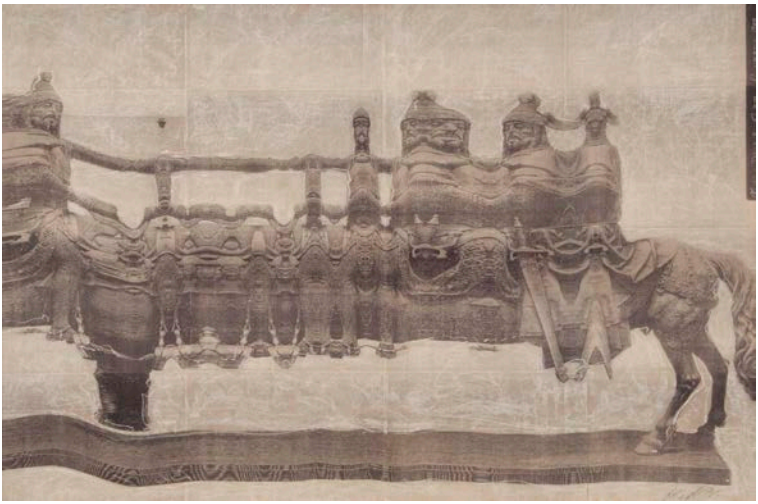
JESÚS PASTOR. *S/T.* 1988. 25,4 X 33 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA. /
JESÚS PASTOR. *UNTITLED.* 1988. 25.4 X 33 CM. COLOR XEROGRAPHY.



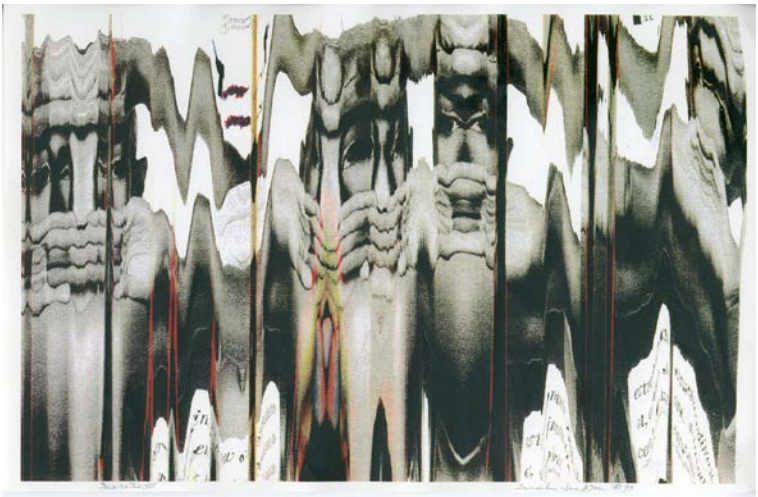
PIERMARIO CIANI. *S/T.* 1984. 21 X 29 CM. XEROGRAFÍA MEDIANTE REENTINTADOS /
PIERMARIO CIANI. *UNTITLED.* 1984. 21 X 29 CM. RE-INKED XEROGRAPHY.



KLAUS URBONS. *S/T.* 1987. 28,5 X 38,5 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA /
KLAUS URBONS. *UNTITLED.* 1987. 28.5 X 38.5 CM. COLOR XEROGRAPHY.



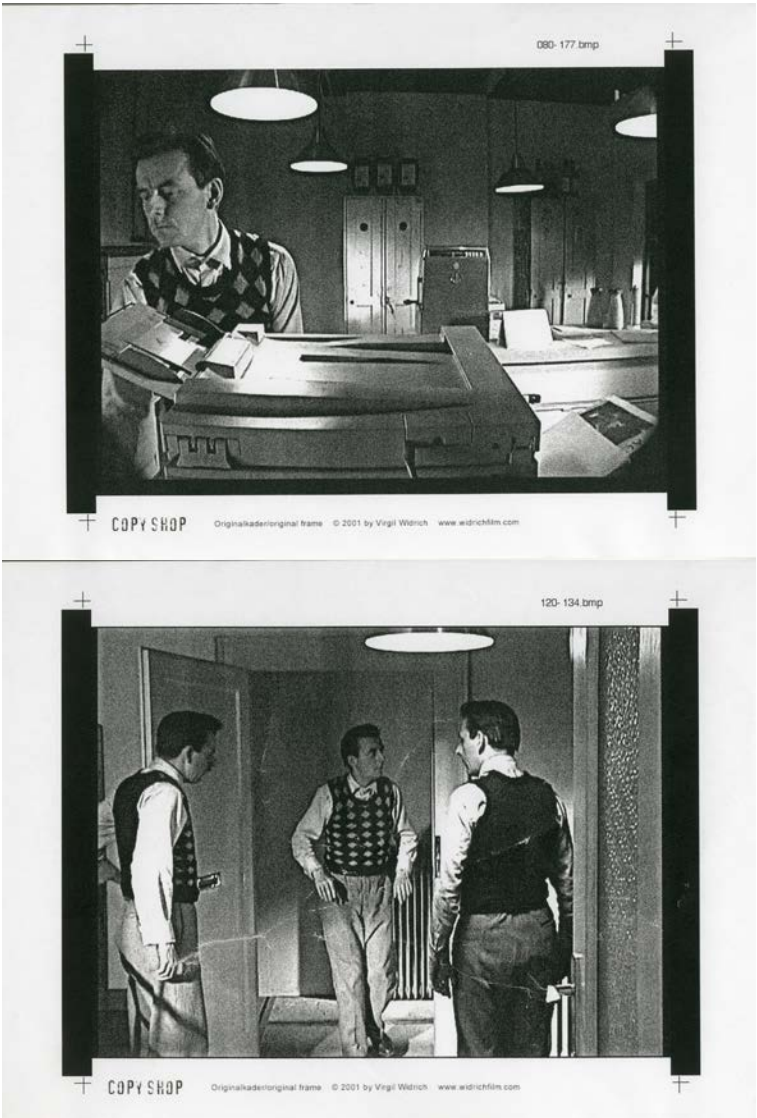
ALAIN MANZANO. *MATERIA PRIMA*. 1988. 156 X 104 CM. XEROGRAFÍA MONOCROMÁTICA /
ALAIN MANZANO. *MATERIA PRIMA*. 1988. 156 X 104 CM. BLACK AND WHITE XEROGRAPHY.



SARAH JACKSON. *SECRETS III.* 1993. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL /
SARAH JACKSON. *SECRETS III.* 1993. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



KLAUS URBONS. *NOCTURNE II.* 1990. 18 X 27 CM. ESCÁNER DE BARRIDO E IMPRESIÓN TERMOGRÁFICA Y XEROGRAFÍA CROMÁTICA / **KLAUS URBONS. *NOCTURNE II.* 1990. 18 X 27 CM. SWIPE SCAN, THERMOGRAPHIC PRINT AND COLOR XEROGRAPHY.**



VIRGIL WIDRICH. *COPY SHOP.* 2001. 9 XEROCOPIAS ORIGINALES B/N DE LAS 18.000 QUE SIRVIERON DE FRAMES AL FILM DEL MISMO NOMBRE (35MM B/W. 12'. SOUND, NO DIALOGUE. COPY FILM ORIGINAL GALARDONADO CON EL OSCAR AL MEJOR FILM DE ANIMACIÓN) / VIRGIL WIDRICH. *COPY SHOP.* 2001. 9 ORIGINAL BLACK AND WHITE XEROGRAPHIC COPIES OF THE 18,000 USED AS STILL SHOTS FROM THE FILM OF THE SAME NAME (BLACK AND WHITE 35MM. 12'. SOUND, NO DIALOGUE. COPY OF THE ORIGINAL FILM, WINNER OF THE OSCAR FOR BEST ANIMATED FILM.

■ Creación a distancia. Experimentación artística con el tele-fax electrográfico / Creation from a distance. Artistic experimentation with the electrographic telefax machine

La introducción del espacio y el tiempo en las obras realizadas con estas máquinas continua su evolución y es representada con la telemática del fax, que permite crear de un lado del mundo y transmitirlo a otro instantáneamente, siendo tanto emisor como receptor necesarios para la consumación de la obra. A la vez, la imagen se convierte en un proceso en tiempo real realizado sobre la luz del escáner del fax en su versión más performativa, donde el tiempo juega con la decodificación de la imagen en un punto geográfico y su codificación de nuevo en otro punto geográfico.

The introduction of space and time in the work carried out with these machines led to further evolution, represented by the telematics of the fax machine. It was now possible to create a work on one side of the world and send it to the other side instantaneously, provided that both sending and receiver were present and participating. At the same time, the image became a real-time process carried out in the light of the fax scanner in its most performance-based sense. Here, time was at play with the de-codification of the image in one geographic location, and its re-codification in another geographic location.

El fax como producto de la combinación de señales telefónicas, eléctricas y de una impresión xerográfica o termográfica, ha sido frecuentemente incluido dentro del campo de la electrografía artística, quizás por su conexión con las copiadoras termográficas de los años 60 ya que las imágenes obtenidas directamente por un fax no se diferencian sintácticamente de una fotocopia convencional. Aunque du-

The fax, as a product of the combination of telephonic and electrical signals with a xerographic or thermographic print, has often been included within the field of artistic electrography. This may be because of its connection to thermographic copiers from the 1960s, since an image produced directly by a fax cannot be distinguished, syntactically speaking,

rante la primera época tecnológica del fax, las imágenes eran impresas termocalóricamente, posteriormente los faxes funcionaban con tecnología de impresión xerográfica. Por eso, lo que resulta significativamente importante y diferenciador del Fax es el concepto de la transmisión telemática. Una imagen (o un objeto bastante plano) es escaneado y convertida su gradación tonal en señal eléctrica, que son a su vez traducidas de forma ordenada en señales sonoras, que son las que el fax transmite a distancia hasta el aparato de destino que está conectado a la red telefónica. Cuando este recibe esas señales, se codifican de nuevo y son impresas gracias al proceso xerográfico que lleva incorporada el fax. El proceso de creación mediante el fax introduce conceptualmente un aspecto radicalmente diferenciado: la relación espacio-temporal de sus puntos de emisión en un punto y recepción en otro. Algo que puede ser manipulado por el artista durante el proceso de lectura o de transmisión de la información.

from a conventional photocopy. While the first technological age of the fax machine saw images printed thermographically, later faxes functioned using the technology of xerographic printing. For this reason, the most significant difference when it comes to the fax machine seems to be the concept of telematic transmission. An image (or a fairly flat object) is scanned and its tonal gradation is converted into an electronic signal. This is then translated in an orderly fashion into audio signals, which the fax machine transmits from the device to the destination to which it is connected telephonically. Once these signals are received, they are re-codified and printed, thanks to the xerographic process incorporated in the fax machine. The process of creating with a fax machine introduces a radically different aspect, conceptually speaking: the space-time relationship between the point of emission and the point of reception. This is something that can be manipulated by the artist during the process of reading or transmitting the information.

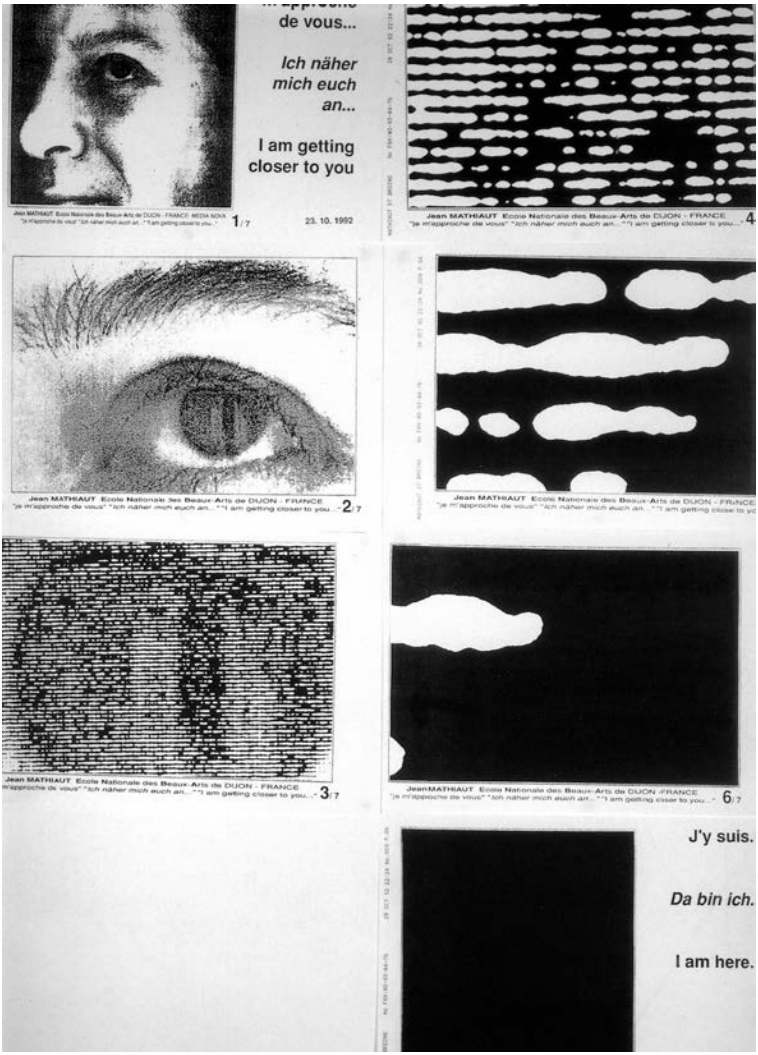
El conjunto de estas obras muestra un cambio paradigmático que se produce en las vanguardias y que va a continuar hasta el Media Art actual. Es el fin de la obra de arte como objeto final, y por tanto, el proceso es un camino indiscutible hacia ello. Desde las vanguardias, el propio proceso creativo, acción o experimentación puede constituir por sí misma una obra de arte. Pasamos de la concepción tradición de imagen-objeto a la imagen-proceso. Es lo que se ve en muchas de las obras de este conjunto, donde lo que vemos es una acción temporal que se ha llevado a cabo en un parte geográfica, y que como proceso consumado, se ha codificado en otro espacio geográfico.

This grouping of works demonstrates the paradigm shift evident in the avant-garde movement, which would continue up to the time of the Media Art of today. This is the end of the work of art as a final product, and as such, the process is an indisputable path toward this objective. Since the avant-garde movement began, we have considered the creative process, action or experiment itself to be a work of art. We have moved away from the traditional concept of image-object toward that of image-process. This is evident in many of the works in this grouping. What we see here is a temporary action carried out in one geographic spot, which, in a process of consumption, was codified in a different geographic spot.

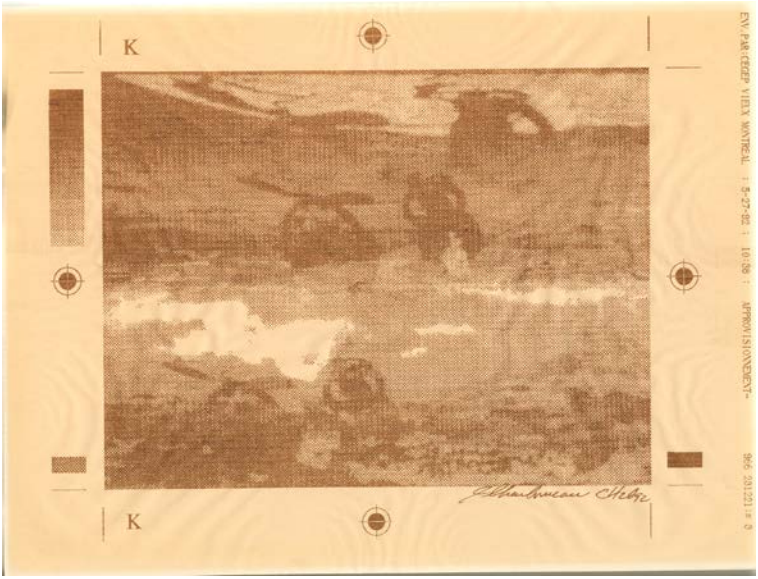




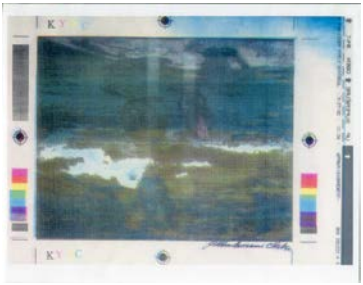
MARUHIRO (HIROTAKA MARUYAMA). *THE FAXED BATTERY*. 1992. 32,5 X 30 CM. IMAGEN ENVIADA POR FAX. IMPRESIÓN XEROGRÁFICA / MARUHIRO (HIROTAKA MARUYAMA). *THE FAXED BATTERY*. 1992. 32,5 X 30 CM. IMAGE SENT BY FAX. XEROGRAPHIC PRINT.



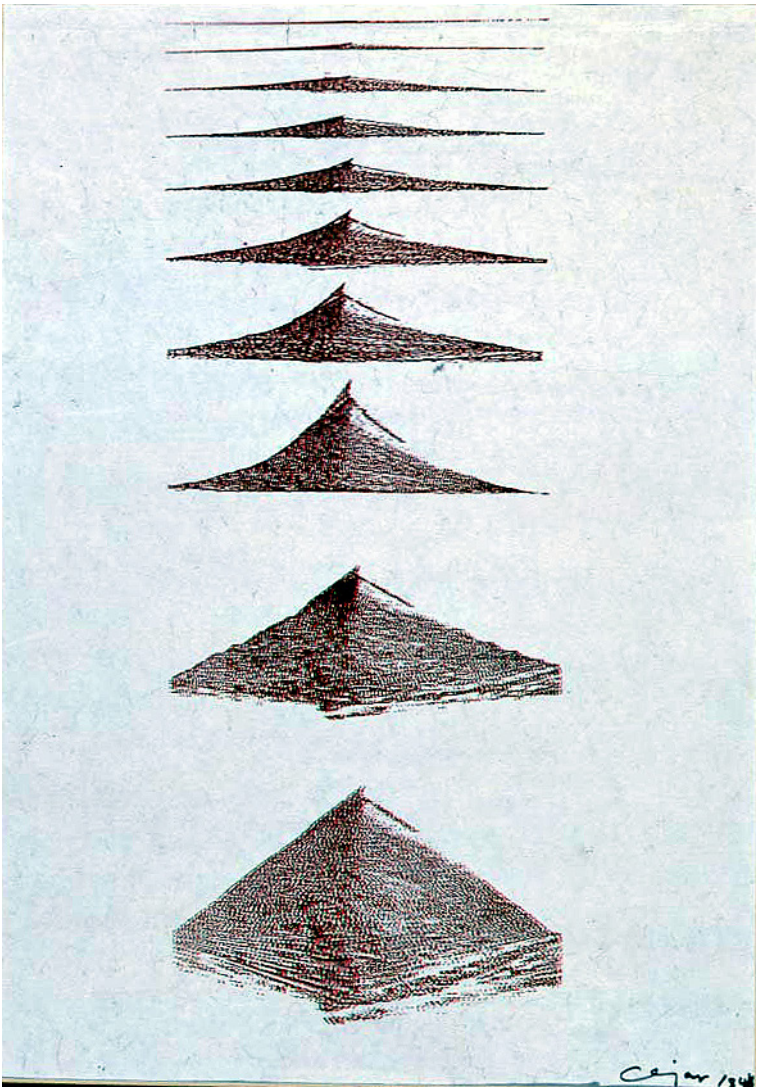
JEAN MATHIAUT. *I'M GETTING CLOSER TO YOU.* 1992. 7 X (29,7 X 21 CM). TELETRANSMISIÓN FACSÍMIL E IMPRESIÓN XEROGRÁFICA SOBRE PAPEL / JEAN MATHIAUT. *I'M GETTING CLOSER TO YOU.* 1992. 7 X (29,7 X 21 CM.). FACSIMILE TELE-TRANSMISSION AND XEROGRAPHIC PRINT ON PAPER.



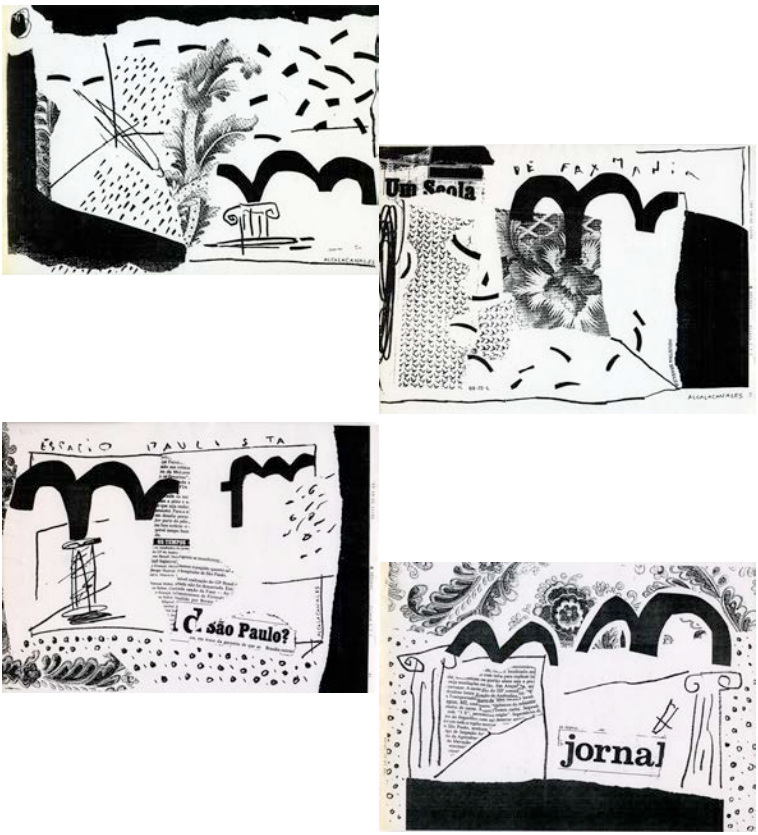




PATRICK BOURQUE. *FAX SEPARATION PROCESS.* 1992. (30,5 X 21,5 CM). RESTITUCIONES CROMÁTICAS SEGÚN COMBINATORIA DE LA SEPARACIÓN DE COLOR CUATRICRÓMICA DE UNA IMAGEN ENVIADA POR FAX. IMPRESIÓN XEROGRÁFICA CUATRICRÓMICA / PATRICK BOURQUE. *FAX SEPARATION PROCESS.* 1992. 30.5 X 21.5 CM COLOR RESTITUTION ACCORDING TO THE COMBINATION AND SEPARATION OF THE FOUR COLORS IN AN IMAGE SENT BY FAX. FOUR-COLOR XEROGRAPHIC PRINT.



CÉJAR: *PIRAMIDE*. 1984. 26 X 41 CM. TELETRANSMISIÓN FACSÍMIL E IMPRESIÓN XEROGRÁFICA SOBRE PAPEL / CÉJAR. *PYRAMID*. 1984. 26 X 41 CM. FACSIMILE TELE-TRANSMISSION AND XEROGRAPHIC PRINT ON PAPER.



ALCALACANALES. *FAX ART*. XX BIENAL DE SAO PAULO. 1989. FAXES ORIGINALES / ESQUEMA TÉCNICO DEL FUNCIONAMIENTO DEL FAX / INSTRUCCIÓN DE USO PARA SU RECEPCIÓN EN ESPAÑA / ARTÍCULOS PUBLICADOS AL RESPECTO EN EL DIARIO 16 / ANUNCIO PUBLICADO EN EL PERIÓDICO DIARIO16 (Y PAGADO POR LA EMPRESA RIOCH-ESPAÑA) DE LA OFERTA DE ADQUISICIÓN TELEMÁTICA MEDIANTE ENVÍO POR FAX DE ESTAS OBRAS DE ALCALACANALES (REALIZADA POR ELLOS MISMOS) DURANTE LA CELEBRACIÓN DE LA BIENAL, EN AGOSTO DE 1989 / ALCALACANALES. *FAX ART*. XX BIENNIAL OF SAO PAULO. 1989. ORIGINAL FAXES / TECHNICAL MODEL OF FAX OPERATION / INSTRUCTIONS FOR RECEPTION IN SPAIN / RELATED ARTICLES PUBLISHED IN THE NEWSPAPER DIARIO 16 / ADVERTISEMENT PUBLISHED IN DIARIO16 (PAID FOR BY THE COMPANY RIOCH-ESPAÑA) ANNOUNCING THE TELEMATIC PURCHASE BY FAX OF THESE PIECES BY ALCALACANALES (PERSONALLY CREATED BY THE ARTISTS) WHILE THE BIENNIAL WAS BEING HELD IN AUGUST OF 1989.

XX BIENAL DE SAO PAULO/ARTE POR FAX, UNA TECNOLOGIA AL SERVICIO DE LA CREACION

El FAX, una nueva tecnología al servicio del arte en la civilización postindustrial

A pesar de la comprensión y la plena integración de la telemática en el mundo moderno, no deja de sorprender que a miles de kilómetros y en cuestión de segundos, cualquier usuario de un FAX reciba un escrito o un gráfico de forma simultánea a su emisión.

MADRID.—El TELEFAX es un sistema de tranmisión y comunicación en formato original que utiliza la red telefónica conmutada entre abonados.

Observar el resultado de un FAX en funcionamiento recuerda en gran medida el nuevo Humanismo Tecnológico. Acercamiento *caliente* de una comunicación emitida en la *fraidad* , a distancia.

El FAX es la simbiósis tecnológica doméstica y contemporánea perfecta entre el Teléfono (comunicación oral a distancia) y el telex (comunicación impresa a distancia). Una copia de FAX permite obtener vía telefónica, es decir, inmediata e instantaneamente, cualquier gráfico, dibujo, foto, firma o esquema sobre un soporte fijo como sólo se podría hacer por correo tradicional.

Aunque su invención se produjo a finales del siglo pasado por *Alexander Bein*, su introducción ha sido curiosa y sigilosamente asimilada en el entorno cotidiano, como el amigo que regresa de un largo viaje.

Durante el devenir histórico se han producido varios hitos como el de la transmisión de FAX en 1922, entre Italia y USA, pasando a facetas especializadas como la transmisión de mapas meteorológicos, otros para fines comerciales o sencillamente para medios impresos. Hay que esperar a los años 60 (paradójicamente coincidiendo con la generalización y comercialización de las fotocopiadoras analógicas tal y como las entendemos hoy día), para evolucionar desde aquellos armatostes primitivos y lentos a los cada vez más sofisticados que puedan ser utilizados en la actualidad.

Modelos de FAX

Superadas las *limitaciones técnicas* se establecen nuevos criterios de comercialización y se determinan varios grupos de modelos de FAX, que van desde los analógicos de baja velocidad, desaparecidos hoy, hasta los digitales cuyas prestaciones prometen un futuro sorprendente al tener incorporados programas de memoria; algo similar al proceso evolutivo de la electrografía.

Basicamente un FAX, facsímil, Telefax o Telecopiadora, está constituido de cinco elementos: el explorador, el transmisor, el receptor, la impresora y una terminal de línea telefónica. Así, sus ventajas con respecto a otros medios de transmisión se centran en el papel sobre el que se obtiene el mensaje, transcribiendo la información directamente, sin necesidad de intermediarios (como la transcripción del código telex) o el posible extravío de la correspondencia postal. Además, su instantaneidad y la utilización de una línea telefónica permite la economía de su uso.

Los artistas, fundamentalmente aquellos que utilizaban las tecnologías como un medio instrumental para la expresión, vieron inmediatamente la vista hacia la *fascinante* posibilidad de colocar sus imágenes en cualquier parte del mundo en tiempo real.

Nueva distribución

Adecuándose a las peculiaridades de su forma de representación, muchos de las más audaces artistas de nuestro tiempo han utilizados sus posibilidades como una atrevida manera, no sólo de hacer viajar por el cable telefónico formas y mensajes, sino de alterar las tradicionales formas de exhibición y distribución de la obra de arte. Dentro de este mismo espíritu se enmarca la actuación de *David Hockney* en la presente edición de la Bienal de Sao Paulo, el cual, con su exhibición de papeles *faxeados* realizados y emitidos desde su lugar de residencia, ha otorgado *carta de nobleza* a esta última tentación de la práxis artística y cuyos resultados responden a la expectación que se había generado en torno a su obra.

La curiosa aceptación del espectador para observar una obra filtrada por un medio tecnológico condiciona la urgencia de la perversión de su propuesta original, puesto que la verdadera alternativa radica en la imaginaria y lúdica actuación de una transmisión indiscriminada.

Así, resulta cuanto menos curiosa la idea de que un artista de reconocido prestigio facilite a la *Faxmanía* su apropiación de mercado artístico, en un sistema de creación íntimo y personalizado.



El dúo de electrógrafos Alcalacanales.



Fragmento de obra por FAX «Interior».

«Espacio Paulista»

MADRID.—Artistas de reconocido prestigio internacional, mediterráneos de origen y de vocación, *Alcalacanales* es el seudónimo artístico que adoptaron en 1983 *Josy Ramón Alcalá* y *Fernando N. Canales*, cuando, tras el período de formación de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, decidieron buscar juntos entre las tecnologías contemporáneas de reproducción las posibilidades de utilización para la praxis artística.

Desde entonces, sus obras han sido expuestas en eventos tan elitistas e importantes como la Art Ware de Hannover, el Museum für Fotokopie de Mülheim, el Reina Sofía de Madrid o la Art London 89.

Ellos representan en Sao Paulo la esencia del arte tecnológico español, donde han acudido invitados por la propia organización brasileña de la XX Bienal para realizar una exposición de su último trabajo: la *Trilogía mística*. Se trata de un polígrico compuesto de tres piezas de más de 24 metros cuadrados, realizado con la última tecnología electrofotográfica digital de reproducción, inspirado en el programa iconográfico del puntor barroco español *Ribalta*, sobre la vida de *San Francisco de Asís*, y la generación de un conjunto de piezas concebidas para su reproducción y transmisión por FAX.

D-16 ha establecido contacto con ellos en Brasil, proponiendo la creación de una serie de trabajos generados en los FAXES de la XX Bienal y remitidos a España en exclusiva para su publicación en las páginas de este periódico.

Las imágenes que ahora se muestran pertenecen a la serie *Espacio Paulista*, cuyo lenguaje ha sido concebido por *Alcalacanales* para adaptarse a las peculiares características de la transmisión por FAX, y que han sido recibidas esta madrugada en el FAX de última generación tecnológica que la casa Ricoh ha instalado en la redacción del periódico para este fin.

La electrografía, en la XX Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo

SAO PAULO.—Si la ilusión de *Hockney* ha podido convertirse en una realidad contemplable por el numeroso público que está visitando estos días la XX edición de la Bienal de Sao Paulo, ello se debe en gran medida al hecho de que ésta incluye en su estructura de exposiciones varios eventos especiales.

Entre ellos destaca, tanto por la cantidad e importancia de artistas participantes como por las actividades complementarias desarrolladas, el espacio que muestra las nuevas tecnologías de la imagen en sus diversas aplicaciones dentro de la producción artística, centrándose fundamentalmente en los sistemas electrofotográficos (fotocopiadoras, tanto digitales como analógicos) y sistemas de transmisión por FAX.

La Universidad Estatal Paulista, a través de su profesor *Luis Monforte*, ha realizado una selección de los más prestigiosos artistas que trabajan actualmente con estas tecnologías como medio de expresión.

Entre ellos cabe destacar la presencia de *Jurgen Olbrich*, que ya realizara exposiciones de este tipo en la Documenta 8 de Kassel; el artista catalán *Ramón Amaiz*, cuya obra *Baños turcos* presenta atractivas innovaciones dentro de las aplicaciones de este campo tecnológico, *Charles Arnold*, *Judith Nasal* o *Patti Amstrogl*, colaboradores del prestigioso centro norteamericano Rochester Istitute of Technology, y *Jesus Pastor*, cuya obra viene respaldada por una publicación aparecida recientemente en el mercado bibliográfico nacional, con un contenido exhaustivo sobre estos medios.

Asimismo destaca la presencia del artista parisino *James Duron*, uno de los mas activos animadores de la historia electrográfica francesa, que actualmente enseña en la Universidad París VIII y de *Paco Rangel*, con sus *electroarrangler*.

Concebida y planificada por los profesores *Charles Arnold* y *Patricia Ambrogi*, el instituto norteamericano y los profesores *José R. Alcalá* y *Fernando N. Canales*, de la facultad española, con la colaboración desde España del artista valenciano *Rubén Tortosa*, esta experiencia consistió básicamente en la utilización del FAX como sistema de transmisión/reproducción/generación de trabajos artísticos entre los tres centros educativos.

Este tipo de experiencia permite ofrecer una idea clara de las atractivas posibilidades que se derivan de la utilización de estas tecnologías, no sólo en el campo de la creación artística, sino en el de su aprendizaje en un marco supranacional, donde las *contaminaciones, influencias e intercambios de ideas* se producen sin demora alguna de su transmisión.

ARTE FAX
RICOH

Diario 16

DELEGACIONES DE DIARIO 16
Andalucía: Polígono Calonge, calle B, 13. Tel. 43 15 61 (Sevilla); Plaza de Uncibay, 8. Tel. 21 04 40 (Málaga); Ronda de los Tejares, 32. Tel. 48 43 35 (Córdoba).
Aragón: Ávila, Cataluña, 17. Tel. 39 67 67 (Zaragoza).
Cataluña: Pasco S. Gervasio, 8. Tel. 418 47 79 (Barcelona).
País Vasco: Lutxana, 6. Tel. 415 60 22 (Bilbao).

DEPOSITO LEGAL: M-33377-1979

CONTROL OJD

LA HISTORIA ES hist

Es una publicación mens

AGUIJONES Y LAURELES

AGUIJON a los **militantes socialistas** que, según informaba ayer nuestro periódico, empapelaron literalmente la sede madrileña del Partido Popular con carteles de aquella organización, incluso las rejillas de ventilación de los muros. La democracia es, sobre todo, juego limpio, algo que parecen desconocer ciertos esbirros partidarios. Ha hecho bien el PP en denunciar el hecho, que, además, atenta contra la limpieza de la ciudad.

LAUREL interconectado a los artistas españoles **José Ramón Alcalá** y **Fernando N. Canales**, que representan el arte tecnológico español en la Bienal de Sao Paulo y que se han comunicado con este periódico gracias a la empresa Ricoh, fabricante de fax, que ha instalado en nuestra redacción un aparato de la última generación. Por esta vía han llegado algunas composiciones en exclusiva de estos artistas, que ayer fueron publicadas para solaz de nuestros lectores.

AGUIJON bis a **José María Aznar** por haber editado, él también, un vídeo que se vende en los actos de su partido como propaganda electoral, en el que se le ve saludando a los Reyes de España. Después de haber criticado con tanto énfasis el célebre vídeo del PSOE, en el que aparece *González* jurando el cargo ante el Monarca, el gesto del candidato opositor es una pura contradicción, que contribuye a desprestigiar la política a los ojos de los ciudadanos.

LAUREL con iniciativa al **Area de Circulación del Ayuntamiento de Madrid,** que se ha dispuesto a convertir 350 kilómetros de sus calles urbanas en vías rápidas, organizando así una Red Estratégica Diferenciada (RED) semejante a la que está instalando *Chirac* en París. Paralelamente, se impondrá un duro régimen de sanciones para quienes obstaculicen estas calles. Por lo menos, algo se mueve en el espinoso y gravísimo problema del tráfico madrileño.

ULTIMA SESION

En Madrid pintan bastos

Ignacio Ruiz Quintano

Sí, sí, sí. Borrón y cuenta nueva. El domingo que viene cambiará el curso de la historia de España. Adiós, por fin, al liberalismo felipista que, al igual que el liberalismo aristocrático padecido por los ingleses de hace un par de siglos, confundía el bien del Estado con el bien de la clase gobernante. Fuera el inmovilismo político que se ocultaba tras el movimiento de los negocios. Llega la revolución, y **Sahagún** es su profeta.

La gente, sin embargo, se comporta como si aquí no ocurriera nada. **Carmen Posadas** viajó ayer a Moscú para hacer un reportaje sobre la *perestroika*. **Jorge Semprún** acudirá esta tarde a Archy para agasajar a **Ana Torroja**. **Daniel Mágica**, nuestra más joven cumbre literaria (**Lucano**, sin ir más lejos, hubo de esperar a cumplir los veinticinco para poder escribir la *Farsalia* y morirse), quiere ir a Nueva York para redactar unas notas sobre los barrios duros, que le serán abonadas por un periódico. **Miguel Angel Aguilar** busca el teléfono del logopeda de **Rosa Conde** por si después de las elecciones es llamado para sustituirla. Y así, pero allá ellos. ¿Qué saben, los pobres, de la Red Estratégica Diferencial?

Bueno, pues para que se enteren ellos y quienes como ellos anden peces en la materia: la Red Estratégica Diferencial es un proyecto municipal con el que un tal **Larranz**, de profesión concejal, pretende alcanzar la notoriedad que hasta ahora le había negado la fortuna. Inspirado en algunas lecturas de algunos artículos publicados sobre la iniciativa de defensa estratégica americana que **Reagan** popularizó como la *guerra de las galaxias*, además de dos o tres pases de la película *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, **Larranz** ha descubierto el secreto de la fórmula para acabar con los atascos automovilísticos en la capital de España. La fórmula, como las boticas caras, merece la denominación de Red Estratégica Diferencial. Consiste en pintar las calles de rojo y gualda, o de rojo y amarillo (esto habría que consultárselo a **Cela**, que fue el encargado de enmendar el entuerto en la Constitución a propósito de la bandera), y, una vez pintadas, cobrarles a los automovilistas diez mil durillos por infracción, gastos de grúa aparte. A mí me parece bien que tapen los baches con pintura, pero imponer multas de diez mil duros ahora que con el progreso socialista el dinero nos sale por las orejas no va a ningún sitio, hombre de Dios. Cójase usted, mejor, un saco y un bate de béisbol, si hace falta, y bacalao: multas de medio millón y al contado. No se corte, que para eso estamos.

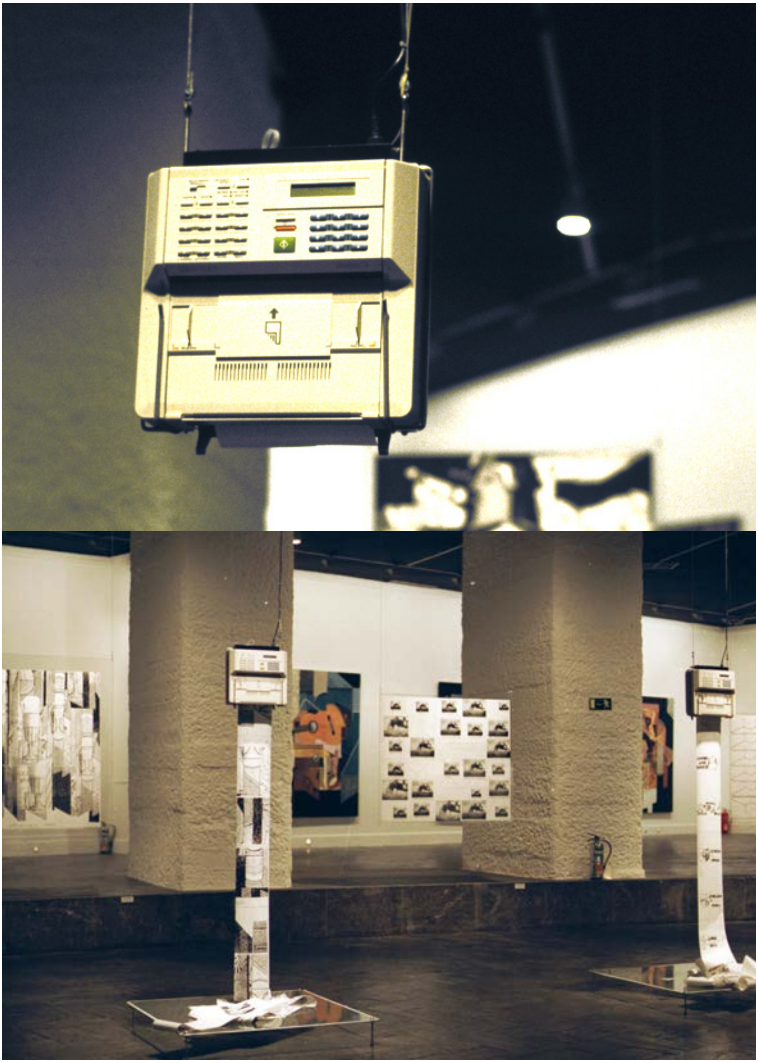


BERNABE CORDON/D-16

LAS INQUIETUDES DE EUZHAN PALCY. De la evolución veloz de Hollywood —de su industria, que siempre fue complicada— es una prueba agradable el hecho de que una mujer haya tenido la ocasión de dirigir una película de presupuesto considerable. Ella es Euzhan Palcy, que además ha conseguido la colaboración de Marlon Brando para relatar cinematográficamente un estupendo alegato contra el «apartheid» titulado «Una árida estación blanca».



GEORGE MÜHLECK. *FAX ART*. SERIE 5. 1988. 17, 5 X 24 CM. TELETRANSMISIÓN FACSÍMIL E IMPRESIÓN XEROGRÁFICA SOBRE PAPEL / GEORGE MÜHLECK. *FAX ART*. SERIES 5. 1988. 17.5 X 24 CM. FACSIMILE TELE-TRANSMISSION AND XEROGRAPHIC PRINT ON PAPER.



***ACTIVACIÓN DE LA SUPERFICIE PLANA*. INSTALACIÓN-PERFORMANCE DE RUBÉN TORTOSA TRABAJANDO CON LAS OBRAS DE FAX ART ENVIADAS POR 10 ARTISTAS DESDE DISTINTAS PARTES DEL PLANETA. CONCEBIDA PARA LA EXPOSICIÓN VARIACIONES EN GRIS Y EJECUTADA DURANTE SU INAUGURACIÓN EN EL CENTRO CULTURAL COLÓN. ORGANIZADA POR LA FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA DE TELEFÓNICA. MADRID. 1992. TELETRANSMISIÓN FACSÍMIL E IMPRESIÓN XEROGRÁFICA SOBRE ROLLO DE PAPEL NORMAL. DOCUMENTACIÓN DEL COMISARIADO DONADA POR EL AUTOR AL MIDECIANT / *ACTIVATING THE FLAT SURFACE*. INSTALLATION-PERFORMANCE BY RUBEN TORTOSA WORKING WITH FAX ART WORKS SUBMITTED BY 10 ARTISTS FROM DIFFERENT PARTS OF THE PLANET. DESIGNED FOR THE EXHIBITION VARIATIONS IN GREY AND EXECUTED DURING ITS OPENING CELEBRATION AT THE COLÓN CULTURAL CENTRE. ORGANIZED BY TELEFONICA ART AND TECHNOLOGY FOUNDATION. MADRID. 1992. FACSIMILE TELETRANSMISSION AND XEROGRAPHIC PRINTING ON PLAIN PAPER ROLL. CURATORIAL DOCUMENTATION DONATED BY THE AUTHOR TO MIDECIANT.**

■ Técnicas xerográficas del Mail Art / Xerographic techniques for Mail Art

Otro de los movimientos vanguardistas que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XX que hacen uso de la máquina fotocopiadora y cuyas piezas pueden verse también en la colección del MIDE es el Mail Art o Arte Postal. Este movimiento artístico, que toma un auge espectacular a partir de la década de los 60, gracias a la fundación en 1962 por parte de Ray Johnson de la Escuela de Arte por Correspondencia de Nueva York, incorpora este tipo de máquinas de reproducción automática en sus procesos de creación artística, no solo por su fin: el de la reproducción y, por tanto, el de la creación de imágenes seriadas mucho más rápidamente, sino porque se beneficia de ciertos presupuestos ideológicos y características específicas junto a las nuevas vanguardias artísticas, como el hecho de ser de fácil acceso y permitir la reproducción instantánea. El objetivo principal del Mail Art es el envío de obras artísticas por medio del correo postal. Está en el contexto de la innovación de manipulación de imágenes explícitas y la subversión de mensajes no cifrados. Los mail artistas, al igual que lo hicieron los artistas del pop,

Another of the avant-garde movements to develop during the second half of the 20th century was Mail Art. This movement, examples of which can be found in the MIDE collection, also made use of photocopiers. Experiencing an impressive boom starting in the '60s, thanks to the opening of the New York Correspondence School, founded in 1962 by Ray Johnson, the artistic movement incorporated automatic reproduction machines in the processes it favored for artistic creation. And it was not only for the purposes of reproduction and as such, of creating series of images much more quickly. Rather, it was because the movement benefitted from certain ideological presuppositions and specific characteristics together with new avant-garde art, like the fact that it was easily accessed and allowed for instantaneous reproduction. The main objective of Mail Art was to send works of art through the post. This must be seen in the innovative context of handling explicit images and the subversive nature of unencrypted messages. Mail artists,

harán uso de las posibilidades que les brinda la fotocopiadora favoreciendo la reproducción casi infinita de obras y documentos sin tener que recurrir a otras empresas gráficas y poder así imprimir las creaciones artísticas sobre cualquier tipo de soporte, principalmente papeles de baja calidad y poco gramaje, especialmente apropiados para ser introducidos en los sobres postales y poder ser enviados fácilmente y con un bajo coste.

much like Pop artists, would make use of the possibilities offered by the photocopier, which favored the nearly endless reproduction of artwork and documents without having to turn to printing companies. In this way, they were able to print their artistic creations on whatever they wanted, which usually meant low quality paper, and in low quantities, the perfect setting for stuffing envelopes and sending them easily and affordably.

Aunque se trata de un movimiento de carácter internacional, la extensa y variada colección de mail art xerográfico del MIDECIANT muestra con claridad ciertas diferencias y particularidades entre las producciones realizadas por artistas pertenecientes a diversos países de marcada impronta cultural.

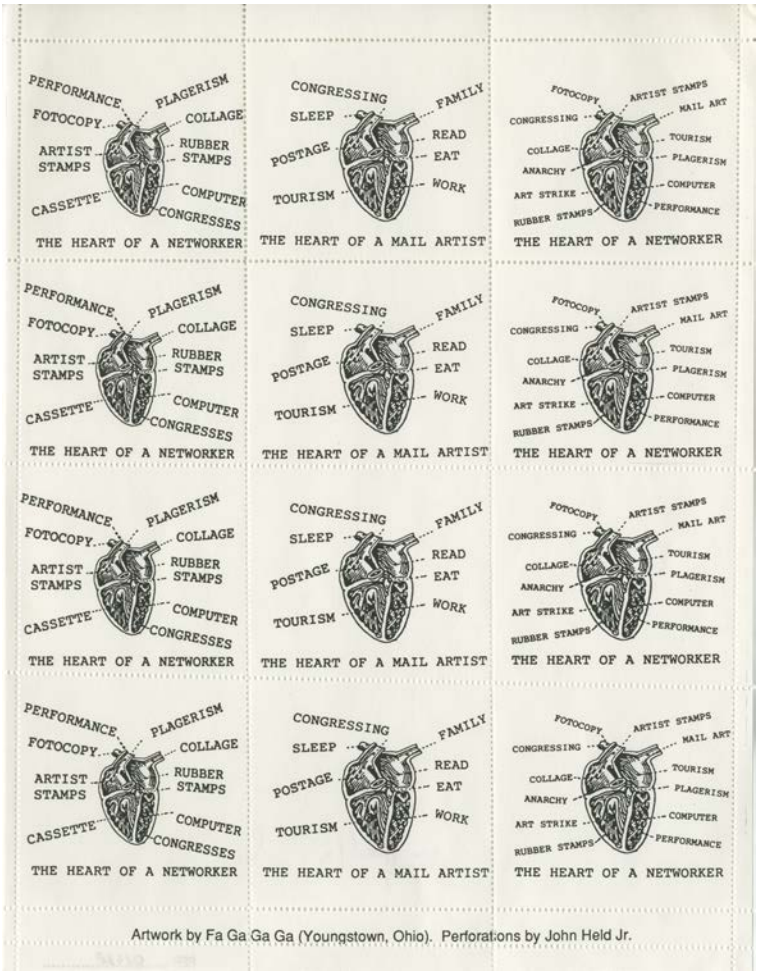
As this was an international movement, the extensive and varied collection of xerography Mail art at MIDECIANT clearly demonstrates certain differences and particularities between the pieces created by artists from many different countries and cultures.



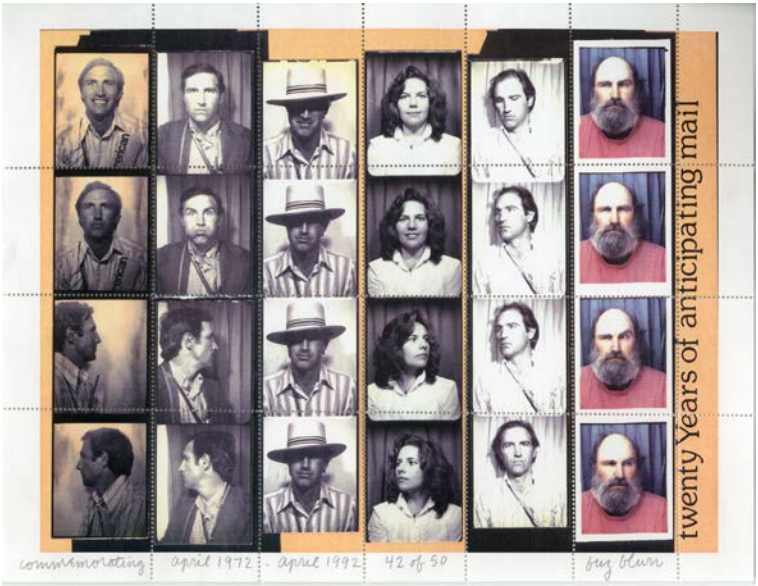
CARLO PITTORE. *NINA*. 1985. 21,5 X 28 CM / CARLO PITTORE. *NINA*. 1985. 21.5 X 28 CM



CARLO PITTORE. *POST ME POMME*. 1985. 21,5 X 28 CM /
CARLO PITTORE. *POST ME POMME*. 1985. 21.5 X 28 CM



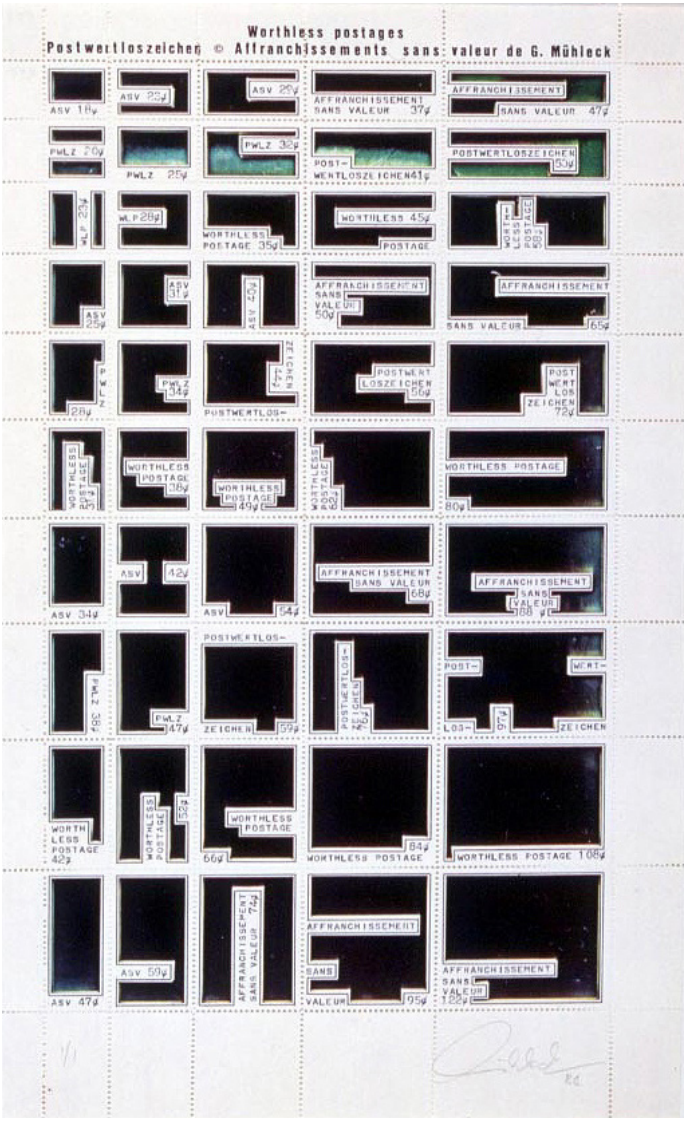
JOHN HELD. *SERIE SELLOS.* XEROGRAFÍA / JOHN HELD. *STAMP SERIES.* XEROGRAPHY.



BLUZ BLURR. *S/T*. 1992. 29 X 21 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA DIGITAL /
BLUZ BLURR. *UNTITLED*. 1992. 29 X 21 CM. DIGITAL COLOR XEROGRAPHY.



GEORGE LIPCHAK. *REAL PRIMITIVE STAMPS.* 1983. 21 X 29,7 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA/
GEORGE LIPCHAK. *REAL PRIMITIVE STAMPS.* 1983. 21 X 29.7 CM. COLOR XEROGRAPHY.



GEORG MÜHLECK. *ALFRANCHISSEMENTS SENS VALEUR*. 1984. 21 X 29,7 CM. XEROGRAFÍA CROMÁTICA. / GEORG MÜHLECK. *ALFRANCHISSEMENTS SENS VALEUR*. 1984. 21 X 29.7 CM. COLOR XEROGRAPHY.

Esta peculiar colección muestra cómo la máquina automática de reproducción abrió un camino inexplorado y lleno de posibilidades técnico-expresivas que llamaron la atención no solo de aquellos artistas dedicados plenamente a la exploración de las posibilidades artísticas de esta, sino incluso de diversos movimientos de vanguardia como el arte conceptual, el arte pop, el mail art, el minimal o Fluxus, buscando en ella su capacidad de reproducción masiva y sus presupuestos funcionales basados en el automatismo.

This peculiar collection shows how the automatic copy machine blazed a new trail that was full of techno-expressive possibilities. They were attractive not only to those artists who were fully dedicated to the exploration of the machine's artistic possibilities, but to diverse avant-garde movements like Conceptualism, Pop Art, Mail Art, Minimalism and Fluxus, which turned to it for its massive reproductive capacity, and its functional presuppositions based in automation.

Colección de arte electrográfico-digital.
La máquina de reproducción automática convertida en input-output del ordenador.

Collection of electrographic-digital art.
The automatic copy machine converted into computer input and output.

Dentro de la colección de arte electrográfico, la introducción de las máquinas de reproducción digitales y, posteriormente, la introducción del ordenador en el ámbito artístico, posibilitó el desarrollo de un amplio campo creativo basado en la materialización de las iconografías digitales o los procesos infográficos como puente entre la visualidad tradicional y nuevas formas gráficas inéditas al ojo humano. Pioneras de las máquinas multifunción que conocemos hoy

Within the collection of electrographic art, the introduction of digital copy machines, and later, the introduction of the computer into the artistic realm, paved the way for the development of a vast creative field based on the manifestation of digital iconographies and infographic processes as a bridge between the traditional concept of visuality and new graphic methods never before seen by the human eye. Forerunners of the multi-function machines

(donde convergen la fotocopiadora, el fax, y la función de escáner ligadas a las tecnologías electrónicas), aparecieron las primeras impresoras-copiadoras digitales, con posibilidad de convertirse en *input* de información para los ordenadores a través de su escáner de luz-láser, y a la vez, en *output* de la información de naturaleza digital gestionado por el ordenador, aunque esa materialización de la presuponga la modificación de la naturaleza primaria de la información. Esta evolución tecnológica permitió que muchos artistas pudieran manipular algunas de las imágenes originales depositadas en el escáner de la fotocopiadora a través del ordenador, para posteriormente regresar a esta incorporando de nuevo su trabajo al campo de las técnicas y procesos de la gráfica. A ello hay que sumarle, como es lógico, la evolución del resto de aparatos dentro del campo de lo digital, como la fotografía, por ejemplo, inundando los laboratorios de investigación artística con toda clase de gadgets electrónicos, posibilitando la creación de nuevas iconografías totalmente revolucionarias e inéditas.

we use today (combinations of the photocopier, the fax, and the scanner, all connected to electronic technologies), appeared as the first digital printer-copiers. These had the possibility of facilitating the input of information for computers through their laser-light scanners, while also handling the output of digital information from the computer. Although this latter embodiment required the previous modification of informational raw materials. This technological evolution made it possible for many artists to manipulate certain original images that had been scanned by the photocopier attached to the computer, and then go back later to incorporate their field work, focusing on techniques and printing processes. To this, we must logically add the evolution of other disciplines within the digital field, like photography for example. Artistic research laboratories became flooded with all sorts of electronic gadgets, allowing for the creation of new iconographies that were entirely revolutionary and unprecedented.

El taller original de procesos xerográficos del MIDE se transformó de forma progresiva en un moderno laboratorio

MIDE's original workshop for xerographic processes was gradually transformed into a modern digital

digital donde artistas e investigadores, invitados a través de sus Programas de Residencia, pudieron experimentar con todas estas nuevas tecnologías, pasando por este nombres de resonancia nacional e internacional como Miguel Chevalier, Joan Fontcuberta, Peter Phillips, Akira Komoto, Yuri Nagawara, Ariane Thézé, Judy Natal, Klaus Urbons, Judas Arrieta, o Santiago Vera, Luis Castelo, entre otros.

laboratory where artists and researchers, who were welcomed here through various residency programs, could experiment with all of these new technologies. Artists of both national and international renown came to work in the lab, including Miguel Chevalier, Joan Fontcuberta, Peter Phillips, Akira Komoto, Yuri Nagawara, Ariane Thézé, Judy Natal, Klaus Urbons, Judas Arrieta, Santiago Vera, and Luis Castelo, among others.

De este modo, las experiencias artísticas de la primera época que produjeron trabajos realizados con fotocopiadoras analógicas monocromáticas fueron dando paso, a mediados de los 90 a las grandes realizaciones gráficas digitales, dentro de un desarrollo natural de la tecnología y de su contexto de experimentación artística. Es en ese contexto donde el MIDE tuvo un papel fundamental en el ámbito internacional gracias a sus laboratorios punteros, financiados, mediante convenios de colaboración I+D+i, por las multinacionales más relevantes de la época (como la propia Canon, Apple o Epson), y donde encontramos los primeros trabajos y experiencias con las tecnologías.

As such, the initial artistic experiences that produced work using black and white analog photocopy machines gradually gave way, in the mid-'90s, to large-scale work that made use of digital graphics – all of this within the natural development of technology and the context of artistic experimentation. And it was in this context that MIDE played a fundamental role on the international scene thanks to its cutting edge laboratories. These were financed through R&D partnership agreements with some of the most important multinational companies of the day (like Canon, Apple and Epson). And it is here that we find the first artwork and experiences created using technology

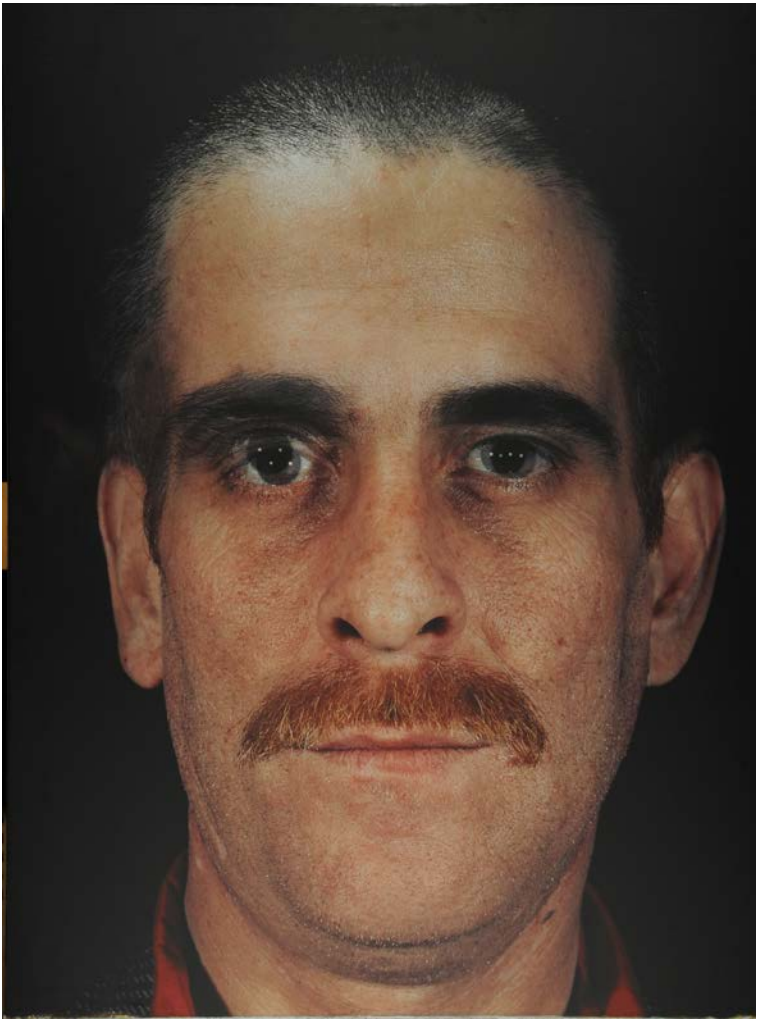
■ Renovación de los imaginarios colectivos a través de las nuevas iconografías digitales / Renovation of collective imagery through new digital iconographies

La aparición de la informática gráfica como herramienta al servicio del artista proporcionó un sinfín de nuevos campos de experimentación. En el terreno específico de la gráfica, los procesos infográficos de generación y manipulación de las imágenes proporcionó al régimen visivo un mundo lleno de nuevas iconografías que han contribuido decisivamente a la conformación de los nuevos imaginarios de la sociedad digital actual. Poder extraer del ordenador estas nuevas imágenes, llevándolas desde la pantalla hasta el soporte físico, posibilitó una expansión de estas mucho más heterogénea y de mayor alcance geográfico y conceptual. La colección que el MIDECIANT posee, basada principalmente en los resultados de las creaciones que los artistas residentes ha ido produciendo en sus propios laboratorios y talleres de Cuenca, tiene un alcance y un desarrollo de armónica evolución prácticamente única en el mundo, con obras que abarcan todos los periodos de la historia de la infografía artística. Entre estas, podemos ver obras de Joan Fontcuberta, Juan Urrios, Aitor Ortiz, García de Cubas, José Alcalá, Aria-

The appearance of computer graphics as a tool serving the artist led to an endless series of new fields of experimentation. Specifically in the field of graphic arts, infographic processes for the generation and manipulation of images granted the visual system a world full of new iconographies that has contributed decisively to the formation of new imagery for the current digital society. Being able to use a computer to produce these new images, carrying them from the screen to a physical medium, made possible the expansion of imagery that was much more heterogeneous, and with greater geographic and conceptual reach. The MIDECIANT collection, made up principally of the creations that resident artists have produced in their own laboratories and workshops in Cuenca, has a scope and development of harmonic evolution that is practically unique in all the world, with works that touch on all of the periods from the history of artistic computer graphics. Among these, we can see pieces by Joan Fontcuberta, Juan Urrios, Aitor

ne Thézé, o las más históricas como son Miguel Chevalier, David Jarvis o Klaus Urbons.

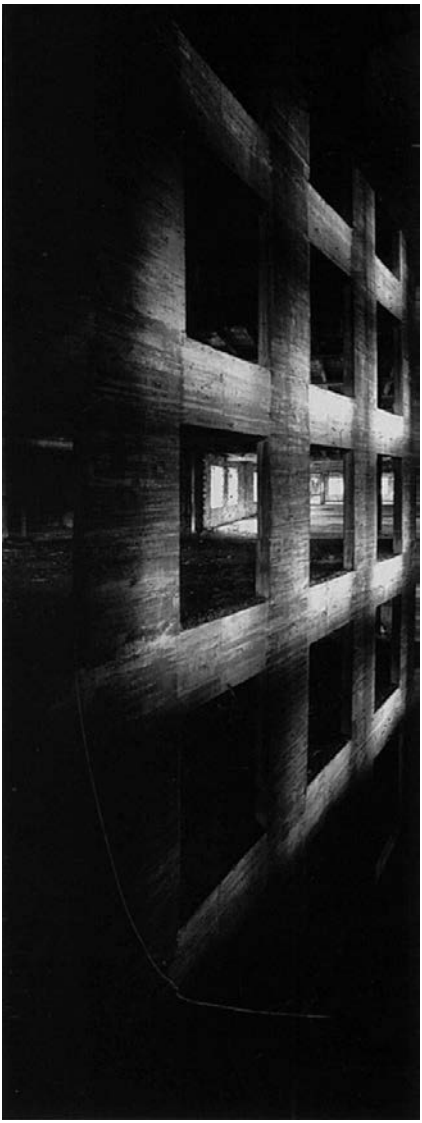
Ortiz, García de Cubas, José Alcalá, Ariane Thézé, and other more historic names like Miguel Chevalier, David Jarvis and Klaus Urbons.



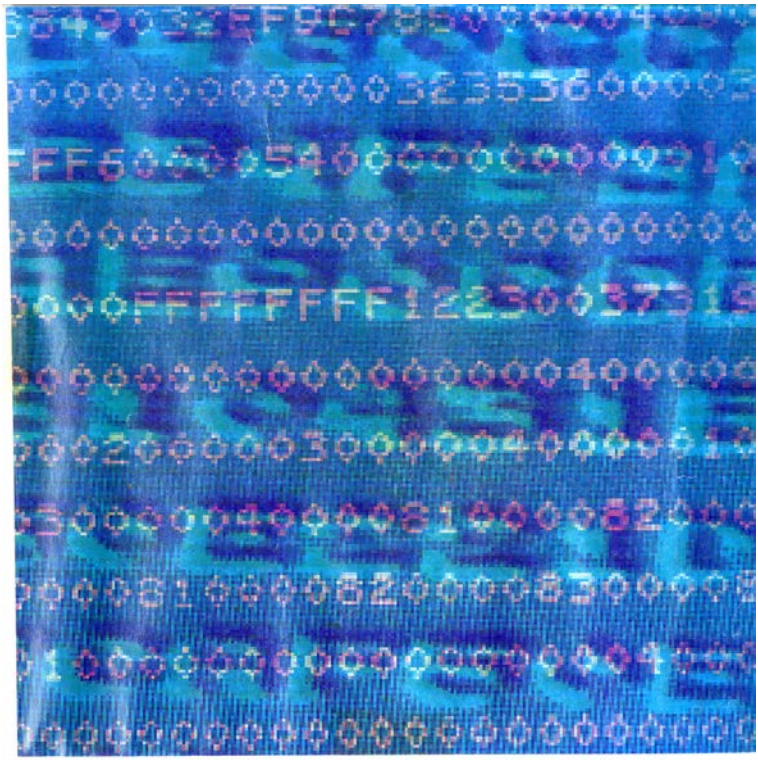
JUAN URRIOS. *ORTOPEDIA R3.* 1998. 120 X 161,5 CM. GRÁFICA DIGITAL / JUAN URRIOS. *ORTOPEDIA R3.* 1998. 120 X 161.5 CM. DIGITAL PRINT.



JUAN ANTONIO GARCÍA DE CUBAS. *S/T* (TRÍPTICO). 2002. 59 X 59 CM. GRÁFICA DIGITAL /
JUAN ANTONIO GARCÍA DE CUBAS. *UNTITLED* (TRIPTYCH). 2002. 59 X 59 CM. DIGITAL PRINT.



AITOR ORTIZ. *ARQUITECTURA. I.* 1997. 58 X 155 CM. INFOGRAFÍA IMPRESA DIGITALMENTE SOBRE ALUMINIO / AITOR ORTIZ. *ARCHITECTURE. I.* 1997. 58 X 155 CM. COMPUTER GRAPHICS PRINTED DIGITALLY ON ALUMINUM.



MIGUEL CHEVALIER. *NUMBERS*. 1994. 24 X 24 CM.INFOGRAFÍA E IMPRESIÓN ELECTROGRÁFICA COLOR / MIGUEL CHEVALIER. *NUMBERS*. 1994. 24 X 24 CM.COMPUTER GRAPHICS AND ELECTROGRAPHIC COLOR PRINT.



SERGIO JIMÉNEZ. *MAMÁ*. 2001. 75 X 60 CM. INFOGRAFÍA E IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL FOTOGRÁFICO EPSON / SERGIO JIMÉNEZ. *MAMÁ*. 2001. 75 X 60 CM. COMPUTER GRAPHICS PRINTED DIGITALLY ON EPSON PHOTO PAPER.



JOSÉ ALCALÁ. *DESNUDO JAPONÉS*. INFOGRAFÍA E IMPRESIÓN ELECTROGRÁFICA SOBRE PAPEL PVC. 112 X 89 CM. 1991-1992. CANON ARTLAB Y FUJI-XEROX ART CENTER. TOKIO /
JOSÉ ALCALÁ. *JAPANESE NUDE*. 1991-1992. 112 X 89 CM. COMPUTER GRAPHICS PRINTED ELECTROGRAPHICALLY ON PVC PAPER. CANON ARTLAB AND FUJI-XEROX ART CENTER. TOKYO.

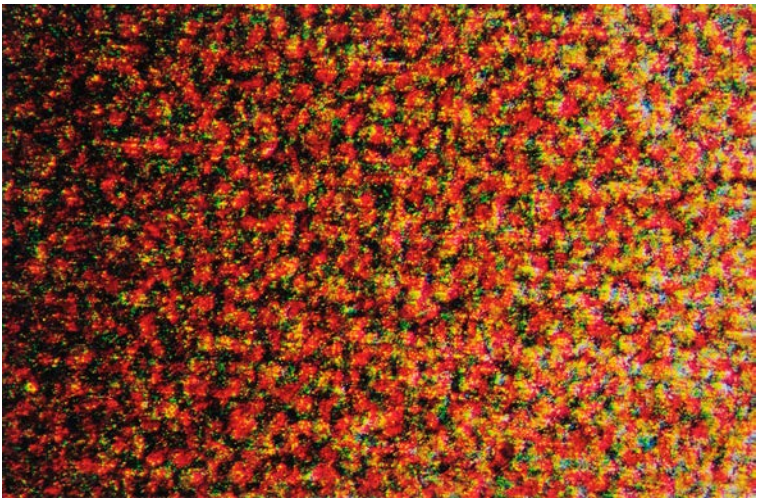


AKIRA KOMOTO. *SEEING 93-48*. 1996. 61 X 50 CM. FOTOGRAFÍA DIGITAL IMPRESA MEDIANTE ESTAMPACIÓN PIEZOELÉCTRICA SOBRE PAPEL FOTOGRÁFICO FUJI-XEROX / AKIRA KOMOTO. *SEEING 93-48*. 1996. 61 X 50 CM. DIGITAL PHOTOGRAPH PRINTED PIEZO-ELECTRICALLY ON FUJI-XEROX PHOTO PAPER.

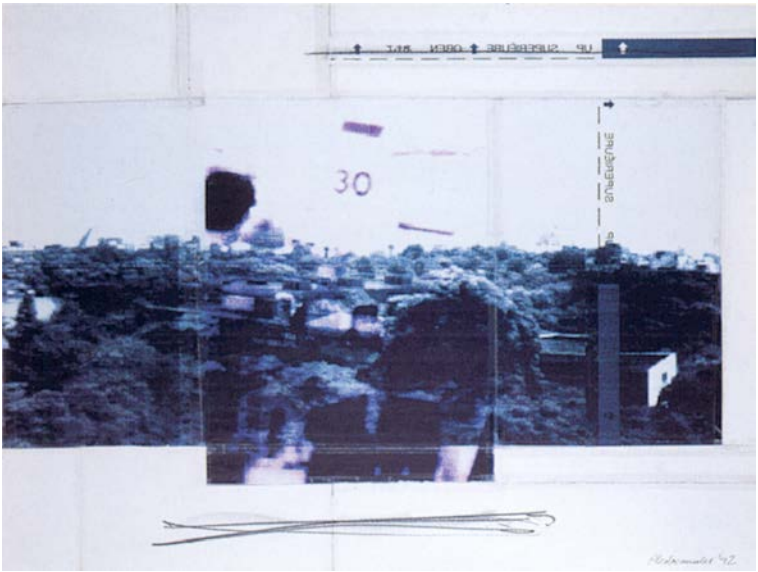
■ La piel [digital] de la imagen actual. Los procesos electrográficos de estampación como materialización objetual de las gramáticas digitales / The [digital] skin of the current image. Electrographic printmaking processes as the objective materialization of a digital grammar

Como también ocurrió en las obras realizadas con las primeras tecnologías automáticas de naturaleza analógica, el artista busca el ruido, la propia poética del lenguaje gráfico, el metalenguaje de la máquina electrónica, tratando de dejar una huella digital, el rastro de la imagen a su paso por el ordenador en la superficie de la imagen impresa final. La combinación de los sistemas de impresión desarrollados y comercializados por las principales empresas multinacionales del sector, se combinan aquí con los procesos y técnicas aportados por la manipulación con fines artísticos de los procesos electrográficos, tales como reportes, sistemas de transferencia, reconceptualización del uso de la matriz de estampación, y un sinfín de técnicas mixtas empleadas usualmente por los artistas en sus talleres. A pesar del evidente efecto de la globalización sobre la uniformización de los resultados artísticos, la colección del MIDECIANT ofrece una imagen bastante clarificadora de las peculiaridades culturales, tal y como quedan patentes en las distintas soluciones y resultados ofrecidos por los artistas de los cuatro continentes presentes en esta.

As seen in artwork created with the first automatic analog technologies, the artist seeks out noise, the poetry of the graphic language, the metalanguage of the electronic machine as it tries to leave a digital trace, the face of the image as it passes through the computer and onto the surface of the final printed image. The combination of printing systems developed and commercialized by the principle multinational firms in the sector come together here with the processes and techniques that come from the artistic manipulation of electrographic processes. These include reports, transfer systems, the reconceptualization of the use of printmaking plates, and an endless series of the mixed techniques normally used by artists in their studios. Despite the obvious effect of globalization on the standardization of artistic results, the collection at MIDECIANT offers an image that clarifies the cultural peculiarities that can be seen in the various solutions and results created by artists on the four continents represented here.



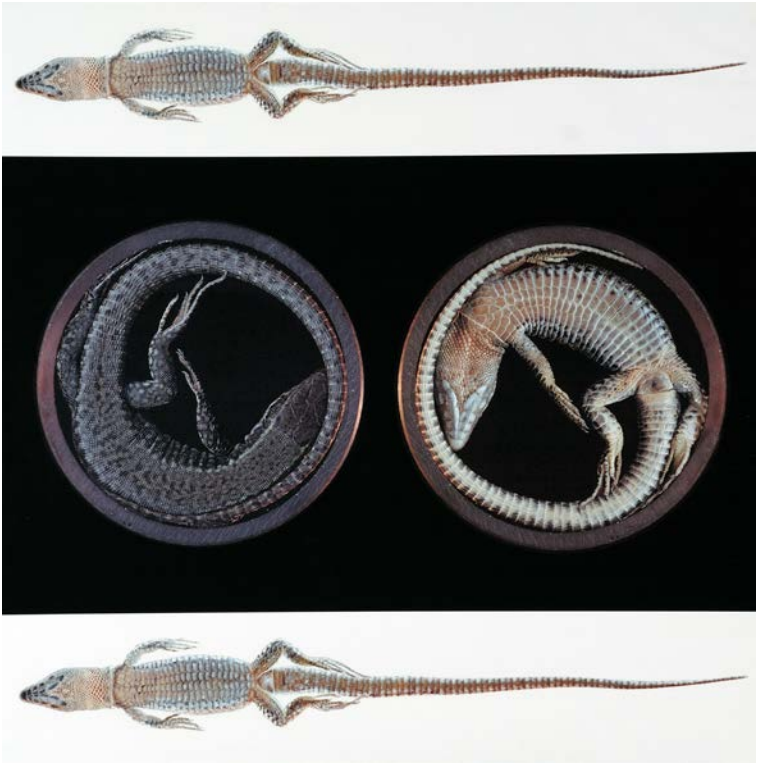
ADAM LOWE. *NOVAJET*. 1998. 115 X 73 CM. GRÁFICA DIGITAL MEDIANTE PROCESOS DE PIGMENTACIÓN / ADAM LOWE. *NOVAJET*. 1998. 115 X 73 CM. DIGITAL PRINT USING PIGMENTATION PROCESSES.



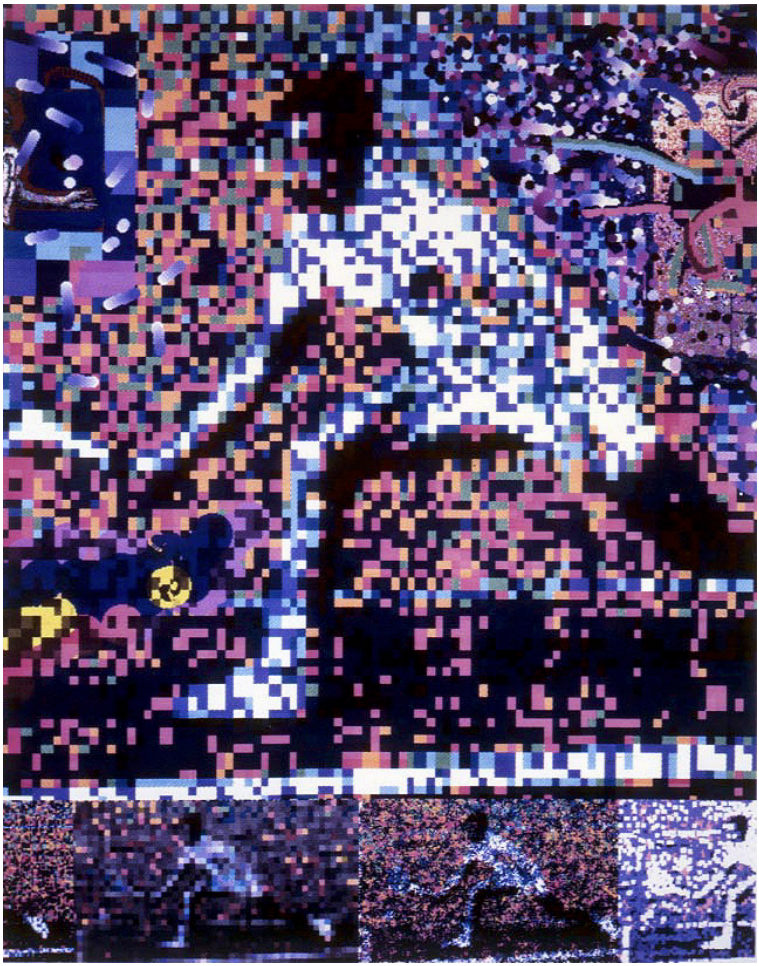
ALCALACANALES. *TOKYO UENO PARK*. 1992. 105,5 X 75,5 CM. INFOGRAFÍAS MEDIANTE DAVINCI DIGITAL MACHINE, IMPRESIONES TÉRMICAS, XEROGRAFÍAS COLOR Y COLLAGE CON TÉCNICA MIXTA. SOBRE PAPEL INGRES / ALCALACANALES. *TOKYO UENO PARK*. 1992. 105.5 X 75.5 CM. COMPUTER GRAPHICS USING DAVINCI DIGITAL MACHINE, THERMAL PRINTING, XEROGRAPHIC COLOR COPIES AND COLLAGE USING MIXED TECHNIQUES. ON INGRES PAPER.



MARIA-GRAZIA DONOSO. *S/T, II* (SERIE DE CUATRO). 2001. 75,5 X 57 CM. INFOGRAFÍA DE REGISTRO VIDEOGRÁFICO E IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL *EPSON FINE ARTS* / MARIA-GRAZIA DONOSO. *UNTITLED, II* (SERIES OF FOUR). 2001. 75.5 X 57 CM. COMPUTER GRAPHICS FROM VIDEO STILL DIGITALLY PRINTED ON EPSON FINE ARTS PAPER.



LUIS CASTELO. *S/T.* 2002. 58 X 58 CM. ESCÁNER ELECTROGRÁFICO E IMPRESIÓN DIGITAL SOBRE PAPEL EPSON FINE ARTS / LUIS CASTELO. *UNTITLED*. 2002. 58 X 58 CM. ELECTROGRAPHIC SCAN DIGITALLY PRINTED ON EPSON FINE ARTS PAPER.



KLAUS URBONS. *TENIS*. 1988. 70 X 100 CM. ELECTROGRAFÍA DIGITAL INJET COLOR SOBRE PAPEL NORMAL / KLAUS URBONS. *TENNIS*. 1988. 70 X 100 CM. ELECTROGRAPHIC IMAGE PRINTED WITH DIGITAL INKJET COLOR PRINTER ON PAPER.



ARIANE THÉZÉ. *LA HABITACIÓN NÚMERO VEINTICUATRO, # 1-6.* 1994. 6 X (29 X 16 CM.) INFOGRAFÍAS *DAVINCI* CON IMPRESIÓN TÉRMICA LITOGRAFIADAS SOBRE COBRE A LA AGUATINTA Y ENCOLADO CHINO / ARIANE THÉZÉ. *ROOM TWENTY-FOUR, #1-6.* 1994. 6 X (29 X 16 CM.) COMPUTER GRAPHICS USING DAVINCI DIGITAL MACHINE, THERMAL LITHOGRAPHIC PRINTING ON COPPER AS AN AQUATINT AND CHINESE BONDING.

Los medios gráficos siempre habían tenido una matriz física, pero, gracias a los sistemas electrónicos de reproducción de imágenes, el concepto de matriz gráfica cambia totalmente, pasamos de tener una matriz material o física como es la de las xerografías, a la inmaterial de la infografía, que abre el camino hacia la colección de intangibles. La matriz gráfica no determina formatos o materiales, solo contiene una imagen latente que puede ser reproducido a través de cualquier dispositivo output. La imagen deja de ser código material, para transformase en código binario, y deja de ser material para convertirse en información digital en el monitor, como imagen virtual, inmaterial o se puede imprimir en un soporte material por medio de algún periférico. Cambio de paradigma que pude se perfectamente visualizado y recorrido evolutivamente en las obra de la colección del MIDECIANT.

Print media have always had a physical element, but it is thanks to electronic systems for the reproduction of images, that the concept of printmaking changes completely. We now go from having a material or physical matrix like xerographic copies, to the immaterial nature of computer graphics, paving the way for an intangible collection. The graphic matrix does not determine format or material, but rather merely contains a latent image that can be reproduced through any number of output devices. The image is no longer material code; now it is transformed into binary code, and ceases to be material. It is converted into digital information on the monitor, a virtual immaterial image that can be printed onto physical material by a peripheral device. This paradigm shift can be seen quite clearly, and its evolution tracked, through the artwork in the MIDECIANT collection.

Colección de arte multimedia. Interactivos en los laboratorios del MIDECIANT

Multimedia art collection. The interactive labs at MIDECIANT

La evolución de los procesos creativos se ha ido progresivamente ampliando hacia áreas creativas no materiales, donde la virtualidad ha dado lugar a nuevas iconografías, lenguajes y códigos en la imagen que provienen de la evolución de los procesos gráficos digitales. La colección de arte intangible que atesora en la actualidad el centro es consecuencia de que el MIDE se convirtió rápidamente en un laboratorio de nuevas tecnologías pionero en el mundo. Desde su creación, y hasta la paralización de la producción en 2012 debido a la crisis económica que asoló el país, este se convirtió en un lugar permanente propiciador de encuentros de carácter internacional entre artistas, investigadores y creadores en general que centraban sus actividades en la creación y la investigación sobre el arte electrográfico, el arte digital, el multimedia interactivo, y el diseño dinámico y en red, así como sobre la comunicación mediática en general. El resultado de todas estas producciones ha propiciado la actual colección inmaterial compuesta por Multimedia interactivos, posproducciones digitales au-

As the creative process has evolved, it has gradually broadened to include immaterial creative fields, where a virtual nature has led to new iconographies, languages and codes in the imagery that is the result of the changing digital printmaking process. The collection of intangible art currently housed at the Center can be explained by how quickly MIDE became a new technologies laboratory, which was an international trailblazer. From its creation, and until its production was halted in 2012 due to the Spanish economic crisis, it served as a permanent center that facilitated meetings among international artists, researchers and creators. These figures focused their activity on the creation of and research into electrographic art, digital art, interactive multimedia pieces, and dynamic and internet design, as well as media communication in general. The result of all of these productions has led to the current immaterial collection, composed of interactive multimedia, digital audiovisual post-production, 2D and 3D computer

diovisuales, infografías 2D y 3D, net. art, realidad virtual y proyectos de carácter interdisciplinar englobados dentro del campo del ACTS (Arte/Ciencia(Tecnología/Sociedad).

graphics, Net Art, virtual reality and projects of an interdisciplinary nature within the field of ASTS (Art/Science/Technology/Society).

Estos artistas e investigadores llegaron de todo el mundo con intención de desarrollar sus propios proyectos artísticos y de investigación con la ayuda de los expertos y técnicos de apoyo existentes en el MIDECIANT y que, a mediados de los 90, comenzaban a trabajar ya con los primeros programas informáticos con el fin de producir los primeros multimedia; o de incorporarse a los proyectos de investigación que se desarrollaban anualmente gracias a los Convenios de Colaboración o los Contratos de Investigación I+D+i con instituciones oficiales y empresas multinacionales del mundo de las tecnologías audiovisuales, el diseño, la educación y la comunicación en general, y entre las que se pueden mencionar, entre otros, a Canon Europe, Canon España, Apple Europe, Epson, Perfect Transfer, Richmond-Grupo Editorial Santillana, Telefónica Media, el Consejo de Europa, la International Telecommunication Unit, el Ministerio de Agricultura de Francia, Ministerio de Educación, Ministerio de Cultura

These artists and researchers arrived here from all over the world with the intention of developing their own artistic and research projects, seeking the support of experts and technicians at MIDECIANT. By the mid-1990s they had already begun to work with the first computer programs for producing multimedia projects, or had joined the research projects that were begin developed annually thanks to partnership agreements and R&D research contracts with official institutions and multinational firms in the world of audiovisual technologies, design, education and communication. These companies included, but were not limited to, Canon Europe, Canon España, Apple Europe, Epson, Perfect Transfer, Richmond-Grupo Editorial Santillana, Telefónica Media, the Council of Europe, the International Telecommunication Unit, the French Ministry of Agriculture, the Spanish Ministries of Education, Culture, Economy and Competitiveness, the Autonomous

y Ministerio de Economía y Competitividad españoles, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, o el Gobierno de Cantabria.

Estos trabajos se sumaban así a la actividad experimental con las fotocopiadoras, tanto analógicas como digitales y a los faxes de los que disponían desde su inauguración los talleres del centro. Comenzaba así el periplo creativo-investigador de obligada actualización permanente en el MIDECIANT con el uso con fines artísticos de las primeras máquinas de reproducción automáticas, que posteriormente se convirtieron en digitales. Se dejaba atrás la materia física analógica para comenzar a adentrarse en lo matemático, la representación virtual y todo lo que supondría un cuestionamiento profundo de la concepción y de las metodologías de las prácticas. Precisamente, y dentro del contexto de la imagen, unas de las primeras aplicaciones que se crearon para el retoque digital en color venía directamente implementado en la fotocopiadora digital, la Canon CLC-1, introducida en 1988 por la compañía japonesa, y que se comercializó desde sus mismos inicios acompañada de una unidad IPU (*Information Process Unit*) que memorizaba la codificación

Regional Government of Castilla-La Mancha, and the Government of Cantabria.

This work took place alongside experimental activities making use of photocopy machines, both analog and digital, and the fax machines that had been available since the center's workshops had opened. It was the beginning of the creative-research journey at MIDECIANT, whose continual modernization was obligatory. Here was the artistic use of the first automatic reproduction machines, which would later become digital. Physical analog materials were left behind in order to move further into the mathematical virtual representation and all that went along with a deep questioning of the concepts and methodologies of these practices. More precisely, and within the context of the image, some of the first applications to be created for digital retouching in color came directly from their implementation in the digital photocopier, the Canon CLC-1, introduced in 1988 by the Japanese company. It was sold from the very start along with an IPU (Information Process Unit) that memorized the color

de colores, y permitía la manipulación directamente del original escaneado en la pantalla electrónica que acompañaba a la fotocopiadora.

codification and allowed for the direct manipulation of the original that had been scanned onto the electronic screen which was part of the photocopier.

Fruto de sus innovadores resultados en torno a las prácticas artísticas experimentales y a las nuevas formas de comunicación, el Museo Internacional de Electrografía de Cuenca fue distinguido, en 1999, con el Premio Nacional de la Calcografía Nacional, unidad dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando "por sus innovaciones aportadas al Arte Gráfico".

One outcome of the innovative results surrounding these experimental artistic practices and new forms of communication, was that in 1999 Cuenca's International Museum of Electrography was honored with the National Chalcography Award. Part of the San Fernando Royal Academy of Fine Arts, the prize was given "For Innovation in the Graphic Arts."

Dentro de las líneas de investigación tanto teóricas como prácticas que se han impulsado a través de sus laboratorios y talleres y que han ido conformando la colección multimedia del museo, (algunas de ellas todavía en activo), destacan:

Among the lines of investigation, both theoretical and practical, that have been spearheaded through the center's labs and workshops, and which have come to make up the Museum's multimedia collection (some of which are still in process), we must highlight:

- Técnicas y procesos de la imagen digital a través de la utilización de las nuevas tecnologías electrográficas en su aplicación al campo de creación plástica tradicional.

- Techniques and processes for digital imaging through the use of new electrographic technologies as applied in the field of the traditional visual arts.

- Multimedia interactivo, infografía y posproducción de la imagen audiovisual.

- Técnicas y procesos creativos de las tecnologías de telecomunicación (Fax Art, Net.Art, Teletransmisión a través de banda ancha y de la Red Internet, creación en redes sociales online, etc.).

Entre las producciones intangibles relacionadas con estas líneas de investigación propiciadas y financiadas por el MIDECIANT, destacando todas ellas por las innovaciones que supusieron en los aspectos discursivos, formales y técnico-expresivos, o referidos a la navegación interactiva no lineal, la iconografía digital, el guión hipermedia, o el diseño de interfaz, se pueden citar [11]:

• *Rent a Body*, realizado, en 1994, para el artista y performer activista asturiano Paco Cao. Supuso el primer encargo multimedia que se le hizo al MIDE. Este artista necesitaba realizar una aplicación multimedia que sirviese de catálogo-interactivo para su proyecto artístico del mismo nombre. El fin era poder situarlo en

- Interactive multimedia, computer graphics and post-production for audiovisual images.

- Creative techniques and processes for telecommunications technologies (Fax Art, Net Art, Tele-transmissions across broad-band and the Internet, the creation of online social media, etc.)

Among the intangible productions related to these lines of research provided and underwritten by MIDECIANT, highlighting all of these for the innovations they represent in a discursive, formal and techno-expressive sense, or in reference to interactive non-linear navigation, digital iconography, hyper-media scripts, or interface design, we must mention [11]:



• *Rent a Body,* created in 1994 by Paco Cao, an artist and performance art activist from Asturias. This was his first multimedia commission at MIDE. The artist sought to create a multimedia application that would serve as an interactive-catalog for an artistic project of the same name. The aim was to be able to locate the

11. Todas estas obras y piezas de arte digital intangible se pueden consultar en / All of these works and pieces of intangible digital art can be seen at: : http://www.uclm.es/profesorado/gnoltra/MEDIATECA_MIDE_LACAIXA/mediateca.html

un ordenador Mac y que estuviera en el mostrador de un stand en el Aeropuerto de J.F. Kennedy de Nueva York. El proyecto consistía en ofrecer sus servicios, alquilándose a quien deseara utilizarlos: desde servicios de compañía hasta compromiso intelectual. Este trabajo fue utilizado como catálogo-reclamo interactivo y fue financiado por la Junta del Principado de Asturias, desde 1996 hasta 2000. Para el MIDE supuso el principio de una larga y fructífera producción de trabajos multimedia interactivo.

piece on a Mac computer that would be positioned on a stand at John F. Kennedy Airport in New York. The project consisted of offering his services, renting himself out to anyone who was interested in making use of them: anything from providing company to making intellectual commitments. This work was used as an interactive catalog-ad and was financed by the Autonomous Regional Government of Asturias, from 1996 to 2000. For MIDE, it marked the beginning of a long and fruitful period of production for interactive multimedia projects.

• *Sotos v.1.0* y *Sotos v.2.0* forman parte de una producción multimedia compuesta por una serie de trabajos personales pioneros del artista francés Fred Adam, realizados ambos en los laboratorios del MIDECIANT en Cuenca. Fred, todavía estudiante de la *Ecole de Beaux Arts* de Nantes, llega al MIDE tras saber de su existencia a través de *Le Guide du Routard* de 1993, que ofrecía a los lectores un recorrido inédito por la España modernizada por los fastos del 92 más desconocida, y en la que se incluía como museo a visitar el MIDE de Cuenca. Adam, quien ya conocía las posibilidades del programa interactivo Director, queda fascinado por el am-

• *Sotos v.1.0* and *Sotos v.2.0* are part of a multimedia production made up of a series of personal pioneering works by French artist Fred Adam. Both were completed in the laboratories of MIDECIANT in Cuenca. While still a student at the *Ecole de Beaux Arts* in Nantes, Fred arrived at MIDE after learning about the center through the 1993 *Le Guide du Routard*. The guide offered readers an unprecedented tour of modern Spain featuring the most obscure splendors of the year 1992, including MIDE in Cuenca. Adam, who was already familiar with the many possibilities offered

biente de los talleres y laboratorios del MIDE y del privilegiado entorno natural en el que se ubicaba. Esto le lleva a la determinación de instalarse en el pequeño pueblo cercano de Sotos. Es allí donde siente la necesidad de realizar un documental sobre la peculiar gente que allí vive pero utilizando para ello las nuevas estrategias narrativas que le brinda el lenguaje multimedia y su guión abierto e interactivo. Sus creaciones al respecto constituyen auténticas piezas pioneras del arte digital, donde lo narrativo impone su ley. En este sentido, esta aplicación multimedia, creada en 1994 en su primera versión bajo el título de *Camera Obscura (Sotos v.1.0)* y, modificada en una segunda versión más sofisticada y completa, en 1997, desvela una propuesta genial ideada por este joven artista francés sobre el concepto de interfaz y navegación para presentar los entresijos de este pequeño pueblo de la provincia de Cuenca donde el espectador puede ir conociendo progresivamente a sus personajes, los vecinos de Sotos (que lo fueron de Fred durante el año que convivió con ellos). A través de sus conversaciones, Fred nos muestra la vida cotidiana de una pequeña y encerrada sociedad que todavía pervive en



by the interactive computer program Director, was fascinated by the energy in MIDE's workshops and labs, and by its incredible natural setting. He decided to settle in a small village nearby, called Sotos. It was there that he began to feel the need to make a documentary about the town's peculiar people. But he wanted to use new narrative strategies that would make use of multimedia language, with an open and interactive script. His resulting creations are authentic groundbreaking pieces of digital art, where narrative rules. In this sense, this multimedia application, created in 1994 in its first version under the title *Camera Obscura (Sotos v.1.0)*, and modified in 1997 for a more sophisticated and complete version, reveals a brilliant project that was the brainchild of this young French artist. He used the concept of interface and navigation for presenting the intricacies of this small village in the province of Cuenca, where spectators can gradually get to know the characters, locals from Sotos (and Fred's neighbors during the year he lived among them). Through various conversations, Fred introduces us to daily life in a small

creencias ancestrales y que no ha asimilado completamente el desarrollo de la España moderna. Pensamiento, cultura, religión y sexo, van desgranándose a través de las tres formas de navegación que Fred nos propone, dentro de una iconografía digital delirante y personal. En cambio, en la segunda versión, *Sotos v.2.0*, Fred Adam rompe con las formas discursivas tradicionales y se lanza a la exploración del lenguaje hipertextual. *Sotos v. 2.0* comienza con un *travelling* desde la furgoneta de Fred, que va acercándose al pueblo por una carretera en plena serranía y que termina en la plaza del pueblo, donde la furgoneta para y Fred baja de esta y avanza a pie por la calle mayor del pueblo. Este recorrido espacio-temporal está rodado en baja calidad, pero sabiamente retocado a través del *Photoshop* y convertido en una pequeña película *Quicktime* que funciona en *loop*. A lo largo de este paseo, se va encontrando personajes que, de manera aleatoria, se van cruzando con nuestro protagonista. La escena ocupa una pequeña ventana del total de la pantalla, a la que Adam ha ido añadiendo (por capas –*casts*, o niveles del *score*-) [12] otras escenas dinámicas con cada uno de los personajes que van apareciendo por distintos ángulos



closed society that continues to hold onto its ancestral beliefs, and that has still not completely assimilated the development of modern Spain. Thought, culture, religion and sex are all examined through the three forms of navigation used by Fred, within a digital iconography that is both delusional and personal. In contrast, in the second version, *Sotos v.2.0*, Fred Adam breaks with traditional discursive forms and launches himself into the exploration of the language of hypertext. *Sotos v.2.0* begins with a traveling shot from Fred's van, as it moves toward the village along a mountain road, and which ends in the village square, where the van stops, Fred gets out, and walks along the main street of town. The quality of this space-time tour is low, but was wisely retouched using Photoshop and converted into a Quicktime movie that runs on a loop. Along his walk, the artist meets up with characters who randomly cross his path. The scene takes up a small window on the screen, upon which Adam gradually builds (using layers (casts), or levels of the score) [12] . The new dynamic scenes include each of the characters as they appear from

de esta, dando así la opción al usuario de la aplicación de que elija (mediante un sencillo clic) el personaje con el que desea irse.

• *Pavlov for Human*, creado también por Fred Adam, quien, con tan solo veinte años, y tras la realización de *Sotos v.1.0*, comienza a realizar una serie de trabajos con el programa Director explorando la idea de navegación no lineal. Así, estructura su guión hipermedia a partir de una navegación multimedia que aumenta mediante la selección del propio usuario de enlaces en pares, marcado así por el 50% de porcentaje de error, ramificándose a cada paso que el usuario da.



• *Narraciones Multimedia*, presentada en 1995, fue el primer trabajo multimedia interactivo realizado en el MIDECIANT, creado por los entonces becarios y artistas Ricardo Echevarría, Luz



various angles. Viewers are given the option to choose (through a simple click of the mouse) the character they want him to go with.

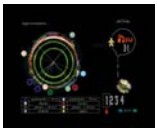
• *Pavlov for Human*, also the work of Fred Adam, was created when he was just 20 years old. After making *Sotos v.1.0*, he began to work on a series of pieces using the program Director to explore the idea of non-linear navigation. In this way, he structured his hypermedia script using multimedia navigation that followed the choices made by users between two different links, with a 50% margin of error, thus branching out according to each step taken by the user.

• *Multimedia Narrations*, presented in 1995, was the first interactive multimedia work to be created at MIDECIANT. It was the work of scholarship recipients and artists

12. El programa Director utilizó la estrategia metodológica funcional que consistía en generar una serie de viñetas gráficas (imágenes estáticas, aisladas o como series de *frames* enlazados) agrupadas como *casts* (o escenas) que iban ocupando cada una de las 42 capas posibles (filas ordenadas desde la que ocupa el fondo hasta la más superficial) del score, donde se encontraban además dos filas reservadas para los archivos sonoros. Este esquema se convertirá en el modelo estándar para la gestión del espacio expandido en una línea de tiempo (como se aplicará, por ejemplo, posteriormente en los programas *Adobe Premier* para la posproducción digital de vídeo, o en el ya más reciente *Final Cut*, etc.) / The program Director used a functional methodological strategy that consisted of generating a series of graphic vignettes (images that were still, isolated or in a series of linked frames), grouped together as casts (or scenes). These took up each of the 42 possible layers (ordered rows arranged from the background to the foreground) of the score. There were also two rows reserved for sound files. This design would become the standard model for the management of expanded space on a timeline (as later applied, for example, in the programs Adobe Premier (for digital video post-production), the more recent Final Cut, etc.).

Gil, José R. Alcalá y Fred Adam. Dio origen a una recopilación posterior –editada en CD-ROM, en 2001- bajo el mismo título, realizada en formato y soporte multimedia y que abarcaba una selección de toda la producción en multimedia interactivo desarrollada por diversos artistas nacionales e internacionales en los laboratorios del centro hasta la fecha. La artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Sylvia Molina, diseñó una interfaz electrónica específica mediante los programas Director v.7.0 y Flash con el fin de soportar conceptual y funcionalmente el menú desplegable de los distintos trabajos contenidos en dicha edición. Fue presentado dentro del Festival de Arte Contemporáneo *Situaciones* organizado por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca.

Ricardo Echevarría, Luz Gil, José R. Alcalá and Fred Adam. It led to a later collection (edited on CD-ROM in 2001) with the same name. This later version had a multimedia format and featured a selection of all of the interactive multimedia creations developed by various national and international artists at the center's laboratories up to that time. Sylvia Molina, artist and professor at the School of Fine Arts in Cuenca, designed a specific electronic interface using the programs Director v.7.0 and Flash, with the goal of functionally and conceptually supporting the dropdown menu in various pieces in the aforementioned collection. It was unveiled at the Situations Contemporary Art Festival, organized by the School of Fine Arts in Cuenca.



• *Biotope* fue creado, en 1996, por Fred Adam en colaboración con un grupo de jóvenes creadores franceses para el Ministerio de Agricultura de Francia, a través de un encargo recibido por el Centre d'Art Rur'art, y en cuya producción colaboró el MIDECIANT de Cuenca. Este trabajo consiste en el diseño de un interfaz para la navegación a tra-

• *Biotope* was created in 1996 by Fred Adam, in collaboration with a group of young French artists for the French Ministry of Agriculture, through a commission received by the Centre d'Art Rur'art. They collaborated on the project at MIDECIANT in Cuenca. This piece consisted of designing an interface for the navigation of

vés de un córtex representativo de la superficie de la campiña francesa. Esta pieza supone un gran avance para los sistemas educativos de representación de temas de ciencias naturales sobre aplicaciones en multimedia interactivo y su gráfica remite al imaginario digital de las producciones multimedia de los pioneros artistas. Este trabajo fue galardonado con el 1er Premio Multimedia del INA Festival IMAGINA'96 en Milano en la categoría de CD-ROM.

the French countryside using a representational surface area. It was a great advance for educational systems representing themes related to natural science through interactive multimedia, and its graphics recall the digital imagery of multimedia productions by pioneering artists. This piece was honored with the First Multimedia Prize at the INA Festival IMAGINA '96 in Milan, in the CD-ROM category.

• El grupo artístico SEAC (Selección Euskadi Arte Concepto) presentó, en 1997, en la sala de exposiciones temporales del MIDE en Cuenca, una instalación audiovisual como consecuencia de su trabajo becados en su programa de "Artistas en Residencia". Como catálogo, se presentó la edición de un CD-ROM conteniendo la pieza multimedia interactiva *Situaciones Nurse*, creada ex-profeso para el MIDECIANT, así como la recopilación electrónica de sus anteriores trabajos y performances. Esta producción supone un modelo de referencia para posteriores ediciones de catálogos multimedia sobre artistas.

• In 1997, the artistic group SEAC (Basque Selection of Conceptual Art) presented an audiovisual installation in MIDE's temporary exhibition gallery in Cuenca. The show came as a consequence of work carried out by scholarship recipients in the "Artists in Residence" program. The CD-ROM edition was presented as a catalog, containing the interactive multimedia piece *Situaciones Nurse*, created expressly for MIDECIANT. Also included was an electronic collection of earlier work and performance pieces. This production would serve as a model for later editions of multimedia artist catalogs.

• *San Pedro Mártir El Real*, creado entre 1994 y 1998 por Ricardo Echevarría, Luz Gil, Jorge Santamaría, José A. Perona y Miguel Núñez, bajo la dirección de José Ramón Alcalá, es una producción propia del MIDECIANT encargada por el equipo rectoral de la Universidad de Castilla-La Mancha para divulgar el material documental extraído de los trabajos arqueológicos, arquitectónicos e históricos de rehabilitación del complejo urbanístico de San Pedro Mártir el Real de Toledo bajo la dirección del arquitecto Mario Muelas, que fue cedido por la Junta castellano-manchega a esta Universidad para convertirse en su sede universitaria en esta histórica ciudad española. Esta aplicación representó un modelo de referencia para las posteriores producciones multimedia en torno a la documentación arquitectónica. *San Pedro Mártir* proponía un interfaz diferente para cada disciplina, teniendo en cuenta las características y aspiraciones de arquitectos, arqueólogos, historiadores e historiadores del arte respecto a las fuentes y al material documental necesario que se les ofrece para comprender la evolución y las características de este "trozo" oculto de la historia de la ciudad de Toledo y todo ello dentro de un sistema de navegación

• *San Pedro Mártir El Real*, created between 1994 and 1998 by Ricardo Echevarría, Luz Gil, Jorge Santamaría, José A. Perona and Miguel Núñez, under the direction of José Ramón Alcalá, was a MIDECIANT production commissioned by the management team at the University of Castilla-La Mancha. The objective was to disseminate the documentary material coming out of archaeological, architectural and historical restoration projects at the urban complex of San Pedro Mártir el Real in Toledo. The project was coordinated by architect Mario Muelas, who was sent to this school by the regional government of Castilla-La Mancha, and who would make this a university seat in the historic city of Cuenca. The project would serve as a model for later multimedia productions focusing on architectural documentation. *San Pedro Mártir* proposed a different interface for each discipline, taking into account the characteristics and aspirations of architects, archaeologists, historians and art historians when it came to the necessary sources and documentary material available to them for understanding the

unificado que da acceso al complejo y riquísimo árbol documental que hará de esta producción un valioso e insustituible documento de consulta.

evolution and characteristics of this hidden "bit" of history in the city of Toledo. All of this within a unified navigational system that provides access to the rich and complex documentary branches that would make this production a valuable and indispensible reference document.



• *Aleph-arts.org v.1.0.* 1998. Este pionero, prestigioso e influyente portal online español dedicado al net.art tiene su idea original en los primeros desarrollos conceptuales, gráficos y técnicos realizados por el artista Ricardo Echevarría durante su periodo como becario de colaboración en el MIDECIANT. Echevarría, en colaboración con el informático Luis Fernández -quien diseñó la interfaz gráfica-, desarrolló una navegación arbórea hipermedia que surge con el objetivo de albergar, producir y difundir las obras que estaban experimentando en el espacio electrónico de un incipiente red Internet. Funciona como una meta-obra que la que se alojaban múltiples obras, como un lugar que linkaba con otros lugares. Para el MIDE supuso la introducción de la programación en HTML para la web y la idea de trabajar on-line como una nueva línea de exploración. Ricardo

• *Aleph-arts.org v.1.0.* 1998. This prestigious online Spanish portal was both influential and unprecedented. Dedicated to Net Art, the original idea came from the first conceptual, graphic and technical developments carried out by artist Ricardo Echevarría during his time as a collaborating scholar at MIDECIANT. Echevarría (in collaboration with computer scientist Luis Fernández, who designed the graphic interface) developed a hypermedia tree view that came out of the goal of storing, producing and sharing the work being developed in the electronic space of the nascent Internet. It functioned as a meta-work where multiple pieces were stored, and as a space that was linked to other sites. For MIDE, this meant introducing HTML programming for the Web, and the idea of working online as a new line of research. Ricardo

Echevarría, toma como referencia simbólica el texto El *Aleph* de Jorge Luis Borges, para realizar una navegación hiperenlaza en HTML, partiendo de su primaria experiencia con el programa Director. Posteriormente, Echevarría y Fernández invitaron al entonces profesor de Estética de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, José Luis Brea, a participar en este proyecto, quien lo lideraría hasta su cierre, casi una década después, bajo el nombre de www.aleph-arts.org, convirtiéndolo en toda una referencia en el mundo hispanoamericano para los estudios y el alojamiento de las producciones internacionales del net.art.

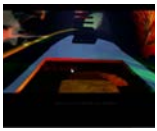
Echevarría took the symbolic reference from Jorge Luis Borges's text *El Aleph*. He used it to create a hyperlink navigation system in HTML, as an evolution of his first experience with the program Director. Later, Echevarría and Fernández invited José Luis Brea, professor of Aesthetics at the time at the School of Fine Arts in Cuenca, to participate in their project. He would head up the effort until its termination almost a decade later, under the name www.aleph-arts.org, making it a true reference point in the Spanish-speaking world for the study and storage of international Net Art productions.

• La primera "web institucional oficial" del MIDECIANT es consecuencias de la segunda de sus versiones on-line, y fue desarrollada por un grupo de creadores del propio centro formado por Fred Adam, Alejandro Duque, Verónica Perales, Carlos Sánchez, Roy Guadalupe, Marta Fernández-Calvo y el ingeniero técnico informático Joaquín Jara, dirigidos por José Ramón Alcalá. Muy alabada en su momento por los expertos, críticos y público en general, esta website supuso un auténtico ejercicio pionero de reflexión sobre el espacio de representación de la red Internet y su potencial

• MIDECIANT's first "official institutional website" was the result of the second online version, and was developed by a group of creators from the Center itself, made up of Fred Adam, Alejandro Duque, Verónica Perales, Carlos Sánchez, Roy Guadalupe, Marta Fernández-Calvo, and computer engineer Joaquín Jara. The group was directed by José Ramón Alcalá. Widely praised by experts, critics and the general public upon its unveiling, the website was truly a groundbreaking exercise in reflection on the representative space known as the Internet, and

comunicacional. Basada gráficamente en un ejercicio de estilo, expresamente desarrollado para el "espacio web" a través de los nuevos programas informáticos, presenta una innovadora forma de navegación, un vanguardismo gráfico y un revolucionario concepto de presencias-ausencias soportado sobre el potencial comunicacional del hipermedia y de los links.

its communicative potential. With graphics that were rooted in a style developed expressly for the "web space" using new computer programs, the site features an innovative form of navigation, avant-garde graphics and a revolutionary concept of presence/absence held up by the communicative potential of hypermedia and links.



• *Claroscuro*, es un proyecto multimedia que la artista chilena Sara Malinarich quien se lo propone al MIDE, en 1998, como desarrollo durante su estancia como Artista Residente. Con un larga y consolidada trayectoria en su país y una gran formación en las artes plásticas, la poesía y la literatura, a pesar de su juventud, Malinarich desarrolla en *Claroscuro* una obra llena de innovadoras iconografías y ambientes sonoros, a partir del uso de los nuevos lenguajes del multimedia interactivo.

• *Chiaroscuro* is a multimedia project by Chilean artist Sara Malinarich, who proposed the idea to MIDE in 1998 as the project she would undertake during her time here as a Resident Artist. With a long, well-established career in her home country, and a fine education in the visual arts, poetry and literature despite her youth, Malinarich developed a piece that was full of innovative iconographies and sound environments through the use of new interactive multimedia languages.

• La pieza de net-activismo *Novus Extinctus*, del grupo Transnational Temps (formado por Andy Deck –Nueva York-, Fred Adam –Nantes-, y Verónica Perales –Madrid-), fue un trabajo colectivo realizado gracias a las

• The net-activism piece *Novus Extinctus*, by the group Transnational Temps (made up of Andy Deck from New York, Fred Adam from Nantes and Verónica Perales from Madrid), was a group effort created using

técnicas digitales de tele-creación, con el centro físico de coordinación ubicado en los laboratorios del MIDECIANT. Se estructura en torno al desarrollo de un sofisticado sistema online basado en el uso de un motor de inteligencia artificial que relaciona en tiempo real especies de animales en extinción con la creación de IPs electrónicas artificiales, tratando de hacer reflexionar a sus usuarios sobre la despreocupación actual por la extinción del a vida natural mientras permitimos alegremente la desaparición de la vida y del ecosistema natural. Esta producción de arte electrónico fue galardonada con un accésit en el prestigioso Concurso Internacional Vida 4.0 de la Fundación Telefónica, en 2002.



digital tele-creation techniques. The physical center for coordination on the work was located in the MIDECIANT laboratories. Its structure is arranged around the development of a sophisticated online system based on the use of artificial intelligence software. In real time, this engine relates various extinct species with the creation of artificial electronic IPs, encouraging users to reflect on the current lack of concern over the extinction of living creatures as we carelessly allow life and the natural ecosystems around us to disappear forever. In 2002, this production of electronic art was honored as a runner-up in the Telefónica Foundation's prestigious International Life Competition 4.0.

• *Vivant(e)* Tras las primeras experiencias de la artista Verónica Perales en torno a los lenguajes multimedia interactivo, comienza a explorar el espacio virtual de las redes a través de la creación de un prototipo virtual de memoria on-line. *Vivant(e)v.1.0*, realizado en 1999, se basa en la premisa de que la vida se prolonga gracias a la memo-



• *Vivant(e).* Following the initial experiences of artist Verónica Perales involving interactive multimedia languages, she began to explore virtual space on the Internet through the creation of a virtual prototype of online memory. Created in 1999, *Vivant(e) v.1.0*, was based in the premise that life is prolonged thanks to memory. The

ria. Al rememorar en relación al *reload* de Internet que convierte todo en un presente, este trabajo, como en otros de la artista, evidencia su interés por el concepto tiempo y el nuevo tiempo virtual. Ello generó posteriormente la versión *Vivant(e) v.2.0* con la colaboración de diversos centros nacionales e internacionales, como Cypres de Marsella. En el 2003, el MACBA colaboró con el proyecto ofreciendo una residencia para el desarrollo de una tercera versión, vers: *vivant emotional reload system* [13]. Esta versión, desarrollada también por Verónica Perales, Fred Adam y Pablo Cárcaba, entiende que el recuerdo de actos pasados puede ayudarnos a mejorar el futuro. "*Remember Past Errors to not do it again. Past errors –no more." Vers: no war.*

action of reloading on the Internet turns everything into a constant present, and as this piece (and others by this artist) recalls that action, it proves her interest in the concept of time and the new virtual time. This would later lead to the creation of *Vivant(e) v.2.0*, with the collaboration of various national and international art centers, including Cypres in Marseille. In 2003, MACBA collaborated on the project, offering a residency for the development of a third version, vers: *vivant emotional reload system*[13]. This version was also developed by Verónica Perales, Fred Adam and Pablo Cárcaba, and focuses on the understanding that the memory of past actions can help us to improve the future. *"Remember Past Errors to not do it again. Past errors –no more." Vers: no war.*



• *Laberintos Posibles* fue una pieza en multimedia interactivo, sobre los derribos de las casas del barrio suburbial de Palma de Mallorca, ideada por la artista balear Pepa Llausás, y realizada, entre 2003 y 2004, con la colaboración técnica de los investigadores residentes del MIDECIANT, Fernando Fuentes y la artista chilena Sara Malina-

• *Possible Labyrinths* was an interactive multimedia piece focusing on the suburban neighborhood houses in Palma de Mallorca. The brainchild of Balearic artist Pepa Llausás, who created it in 2003 and 2004, the work was a technical collaboration carried out by MIDECIANT's resident

rich. La idea inicial era montar las imágenes en una especia de catálogo interactivo que, gracias a un índice elaborado, llegara a construir en el espectador una historia de complejo guión. Finalmente, con la ayuda de los becarios y artistas residentes, se convierte en un ambicioso guión, cuyo texto funde la leyenda del mito de Aracne y su tejer el universo con un fascinante viaje por los microuniversos que pueblan los derribos del barrio de las prostitutas de la Barcelona antigua. La alegoría de las constelaciones jugaron también un papel iconográfico fundamental para las estrategias de la navegación multimedia y la construcción de un microuniverso infinito basado en las posibilidades gráficas de representación del 3D, permitiendo el completo rediseño del proyecto inicial para convertirlo en una jugosa, compleja y barroca pieza multimedia donde, mediante una interactividad sencilla pero muy eficaz, iba permitir la navegación virtual de sus usuarios por los fascinantes mundos fotográficos de Pepa Llausás. Esta pieza iniciaba al MIDECIANT en la exploración creativa con el 3D.

researchers Fernando Fuentes and Sara Malinarich, a Chilean artist. The initial idea involved the use of images in a sort of interactive catalog, which, thanks to an elaborate index, told viewers a story built around a complex script. In the end, with the help of scholarship recipients and resident artists, the script became quite ambitious. Its text brought together the myth of Arachne and her universal weaving, with a fascinating voyage through the micro-universes populating the abandoned buildings of the red-light district in Barcelona's Old Quarter. The allegory of the constellations also played a fundamental iconographic role for the strategies of multimedia navigation and the construction of an infinite micro-universe based in the graphic representational possibilities of 3D. This allowed for the complex re-design of the initial project, turning it into a juicy, complex, Baroque multimedia piece where, through interaction that was simple but effective, virtual navigation of the fascinating photographic worlds of Pepa Llausás was made possible for users. This piece introduced MIDECIANT to the creative explorative possibilities of 3D.

• *Human: All Rights Reserved*, de los artistas Montse Arbelo y Joseba Franco, era una compleja instalación interactiva realizada, en 2004, en 3D y completada con la tecnología del *Motion Capture* para performances en tiempo real, gracias a la colaboración del Grupo de Interactividad de Marsella dirigido por el artista francés Pascal Silondi (que habían colaborado ya con el MIDECIANT en el proyecto europeo del programa Europe 2000 *e.GALAB*). Se trataba de una instalación y varias performances en torno a un viaje virtual por el interior del cuerpo humano, virtualizado de ambos artistas, y que estuvo expuesta en museos y festivales tan prestigiosos como el MACBA de Barcelona, *Observatori* de Valencia, o el Centro de Arte La Recova, en las Islas Canarias.



• *Human: All Rights Reserved,* by artists Montse Arbelo and Joseba Franco, was a complex interactive installation piece created in 2004 in 3D. It was completed using Motion Capture technology for real time performances, thanks to the collaboration of the Interactivity Group of Marseille, directed by French artist Pascal Silondi (who had already collaborated with MIDECIANT on the European project for the program Europe 2000 *e.GALAB*). The creation included an installation piece and various performances centered around a journey through the human body, a virtual version of which was designed by both artists. The piece was exhibited in such prestigious museums and festivals as MACBA in Barcelona, Oservatori in Valencia, and the La Recova Arts Center in the Canary Islands.

• La interfaz y las ilustraciones digitales para la pieza de teatro *The Hat*, de la creadora británica Zsuzsanna Ardo, presentada en el Festival Edimburgo, en 2004, fueron también desarrollados en los laboratorios y talleres del MIDECIANT.

• The digital interface and illustrations for the play *The Hat*, the work of British creator Zsuzsanna Ardo, which was presented at the Edinburgh Festival in 2004, were also developed in the MIDECIANT laboratories and workshops.

• La colaboración del MIDECIANT con el proyecto I+D+i, *Interfaces Dinámicas Evolutivas* (INDEVOL), financiado con fondos europeos FEDER por la Junta de Castilla-La Mancha, en la que participaron los investigadores del grupo de la UCLM Interfaces Culturales, y que fue liderado por la artista y profesora de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Ana Navarrete y en la que participó la empresa de producciones multimedia I+Deando, supuso un paso más en la evolución de los lenguajes y sistemas interdisciplinares utilizados e investigados en los laboratorios del centro.

• MIDECIANT's collaboration on the R&D project *Dynamic Evolutionary Interfaces* (INDEVOL) was financed with European FEDER funds by the Autonomous Regional Government of Castilla-La Mancha. Researchers from the group UCLM Cultural Interfaces participated on the project, which was headed up by Ana Navarrete, artist and professor at the School of Fine Arts. The multimedia production company I+Deando also participated, in a step toward the evolution of the interdisciplinary languages and systems used and investigated in the Center's laboratories.



• *Incorrectas* es una producción audiovisual de la artista española afincada en París Ana Solano, desarrollada durante 2005-2006 en los laboratorios de New Media Art del MIDECIANT, con la colaboración de Fernando Fuentes, Tomeu Pascual, Arantxa Baquero, Javier Gamero, Guillermo García y Arturo García. Está basada en la recreación de un entorno digital en 3D animado sobre el que fluye una serie de proyecciones videográficas acompañadas de la creación de un entorno sonoro electrónico producido por el músico

• *Incorrect* is an audiovisual production by Ana Solano, a Spanish artist living in Paris. Developed in 2005 and 2006 during her time in the New Media Art labs at MIDECIANT, the artist was supported through the collaboration of Fernando Fuentes, Tomeu Pascual, Arantxa Baquero, Javier Gamero, Guillermo García and Arturo García. The work is based in the re-creation of a digital 3D animation environment which provides the background for a series of video projections accompanied by

Iván Solano, a partir de una pieza de género, que fue concebida inicialmente por la artista como pieza coral teatro y estrenada en París en 2004, generando gran cantidad de material audiovisual –sonoro y videográfico- como memoria de aquellas representaciones. El resultado final no es una, sino varias piezas, que pueden ser sintetizadas por dos trabajos/presentación principales:

the creation of an electronic sound environment produced by musician Iván Solano. It was inspired by a genre piece that debuted in Paris in 2004, which was initially conceived of by the artist as a choral piece for the theatre. The original work generated quite a bit of audiovisual material (both sound- and video-based) to commemorate those live performances. The final result is not just one, but various pieces, that can be summarized by two principle works/presentations:

o *Incorrectas*: Cortometraje en formato digital, de 33 minutos de duración, consistente en múltiples secuencias videográficas multicapa, constituyéndose como piel evolutiva de los distintos escenarios tridimensionales virtuales –alámbricos- construidos a tal efecto. Formalmente, es una compleja pieza basada en la recreación de un entorno digital en 3D animado sobre el que fluye una serie de proyecciones videográficas pregrabadas de las representaciones escenográficas del texto de género de Ana Solano, acompañadas de la creación de un entorno sonoro electrónico producido por Iván Solano. Discursivamente, se trata de decenas de capas de texto sonoro fundiéndose con las capas visuales al compás del

o *Incorrect*: A digital short lasting 33 minutes, the piece consists of multiple multi-layered video sequences. An evolutionary skin is created as a result of the different 3D virtual settings built (wired) for this purpose. Formally, this is a complex piece based in the re-creation of a digital 3D animation environment which provides the background for a series of pre-recorded video projections of stagings of Ana Solano's genre texts accompanied by the creation of an electronic sound environment produced by Iván Solano. Discursively, it consists of dozens of layers of sound text melting into the visual layers to the beat of a new rhythm imposed by the

nuevo ritmo impuesto por la volatilidad y secuencialidad en loop del entorno virtualizado. Conceptualmente se fundamenta en una multiplicidad retroalimentaria de imágenes falsas, de identidades simuladas. Son olas de corrientes y lenguajes artísticos, masas textuales que se funden y fragmentan con el material sonoro, o mejor dicho, con sus resultados, por cuanto se montaron varias piezas de distinta pretensión y duración (tiene varias versiones según los tres metrajes adaptados de 59', 13' y 2,5').

o *Atrapadas por un impedimento biológico*: El sexo – El género, es un instalación basada audiovisualmente en la pieza de animación "Incorrectas", donde la música electroacústica conforma un ciberespacio donde las deconstrucciones corporales dan pie a crear identidades simuladas, nuevas identidades donde las/los visitantes se comportaran como partes transformadora de esas identidades. "Atrapadas…" es parte de un material fragmentado. Un recorrido temporal de nuestros cuerpos lleno de contaminaciones y mutaciones. El trazado de un mapa corporal, que desmantela y muta hacia diferentes lenguajes artísticos. Atendiendo a sus nervaduras, esta pieza crea capas sin principio

volatility and looped sequentiality of the virtualized surroundings. Conceptually, it is based upon the endless feedback of false imagery and simulated identities. These are waves of artistic currents and languages, textual masses that fuse together and break apart from the sound, or rather, from the results of this sound, which was used to put together various pieces of different intention and length (there are a variety of versions adapted to the three lengths of 59', 13' and 2.5'.)

o *Trapped by a Biological Impediment*: Sex – Gender, is an art installation based audio-visually on the animated piece *Incorrect*. Here, the electro-acoustic music makes up a cyber-space where physical deconstruction leads to the creation of simulated identities, new identities where visitors (male and female) behave like transformational parts of those very identities. *"Trapped…"* is part of a fragmented whole. A temporary tour of our bodies, which are full of contamination and mutation. A map of the body that is dismantled, morphing into different artistic languages. Attending to its structural ribbing, this piece creates layers with no end and no beginning,

ni final, permitiéndonos observar la fragilidad de los cuerpos desde los griegos hasta el siglo XXI, auténtica apuesta de esta trilogía que parte de un documento testimonial. Fue presentado públicamente por primera vez en el Festival Audiovisual Internacional de Cádiz, en septiembre de 2006.

allowing us to observe the fragility of the body from the ancient Greeks up to the 21st century. A veritable statement, this chapter of the trilogy is based on a testimonial document. It was presented publically for the first time at the International Audiovisual Festival of Cádiz, in September of 2006.



• *Palmistry* es una instalación Interactiva del artista andaluz Daniel Palacios, quien la desarrolló íntegramente en los laboratorios del MIDECIANT durante 2006. Fue seleccionada por primera vez en el Festival Open Art, en Septiembre de 2006, en Zaragoza, y dio lugar a una pieza de arte electrónico posterior premiada en el festival Ars Electrónica, en Linz, en 2008 y en el Concurso Vida de la Fundación Telefónica de ese mismo año. Es una compleja instalación interactiva consistente en una retroproyección en tiempo real relacionada con la superficie de proyección y cuya interfaz funciona mediante una pantalla táctil a medida, y es el público el que controla la evolución de los gráficos proyectados según manipulen la pantalla.

• *Palmistry* is an interactive art installation by Daniel Palacios. The Andalusian artist developed the entire piece in the MIDECIANT laboratories in 2006. It was first selected for the Open Art Festival in September of 2006, in Zaragoza. This resulted in a piece of electronic art that was later honored at the Ars Electrónica Festival in Linz, in 2008, and later that same year, at the Telefónica Foundation's Vida Competition. The complex interactive art installation consisted in a real-time rear projection connected to the projection surface, and whose interface functions by way of a made-to-measure touch screen. It is the public that manipulates the screen, thereby controlling how the projected graphics evolve.

EXPOSICIONES TEMPORALES / TEMPORARY EXHIBITS

Aparte de sus colecciones, durante estos 25 años el MIDECIANT ha organizado diversas exposiciones individuales y colectivas con el propósito de mostrar la obra de algunos de los artistas más representativos del panorama nacional e internacional relacionados con los procesos, técnicas, tendencias de sus líneas de investigación y de sus contenidos.

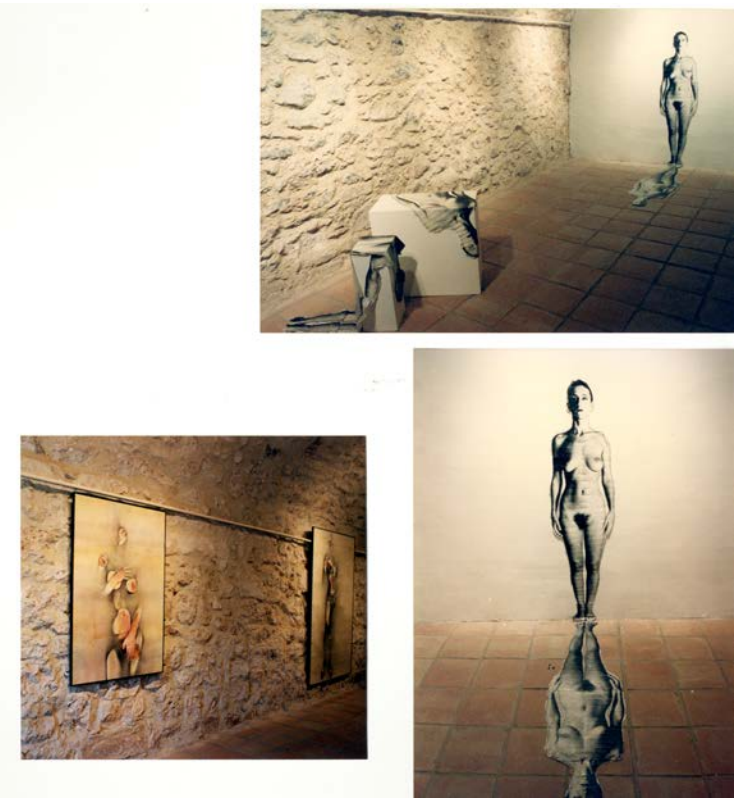
In addition to attending to its collections, over the last 25 years, MIDECIANT has organized diverse solo and group exhibits with the purpose of showing the work of some of the most representative artists from the Spanish and international scenes, which are related to the processes, techniques and tendencies of its lines of research, as well as its content.

Entre las más destacadas cabe citar las exposiciones monográficas de la obra electrográfica de los artistas japoneses Akira Komoto y Yuri Nagawara, y de los artistas franco-canadienses, Arianne Thézé y Phillippe Boissonnet. Es importante destacar también la exposición monográfica del artista británico Jake Tilson, así como las producciones y proyectos digitales del fotógrafo español Joan Fontcuberta.

Among the most noteworthy, we must mention the monographic exhibitions of the electrographic work of Japanese artists Akira Komoto and Yuri Nagawara, and of French Canadian artists Arianne Thézé and Phillippe Boissonnet. It is also important to highlight the monographic exhibition by British artist Jake Tilson, as well as the productions and digital projects by Spanish photographer Joan Fontcuberta.



SALA DE EXPOSICIONES DEL MIDE EN EL CONVENTO DE LAS CARMELITAS DESCALZAS / MIDE EXHIBITION SPACE IN THE CONVENT OF THE CARMELITAS DESCALZAS.



EXPOSICIÓN DE ARIANNE THÉZÉ Y PHILLIPPE BOISSONNET EN LA SEDE DE LAS CARMELITAS DEL MIDE / **EXHIBIT BY ARIANNE THÉZÉ AND PHILLIPPE BOISSONNET AT THE MIDE EXHIBITION SPACE IN THE CONVENT OF THE CARMELITAS.**

Cabe destacar también las exposiciones colectivas realizadas en torno a las investigaciones con nuevos medios como las temáticas *Summer Atelier* para jóvenes artistas de la Comunidad Europea. Hannover Fair. 1990. *Montage'93*. International Festival of the Image. Rochester Institute of Technology. Rochester. New York (USA). 1993. *Digital Media 1.0*. Festival Internacional de Arte Digital. Universidad de Valencia. La Nau. 2008. http://www.digitalmediavalencia.com. *Arte Electrónico Interactivo*. 2ª Jornadas Internacionales del Observatorio Orbital Humano (OOH'06). Centro de Cultura Antiguo Instituto. Ayuntamiento de Gijón. 2006. http://www.jornadasooh.net. *Postgráfica / Contragráfica*. En los límites expandidos de la gráfica. Segundo Festival Internacional de Grabado Contemporáneo Ingráfica'09. Cuenca. 2009. Catálogo. Inglés / Español. Pp. 82-85. ISBN: 978-84-613-5607-2. *Confluencias'08. Proyecto Digigraphie*. Primer Festival Internacional de Grabado Contemporáneo *Ingráfica'09*. Catálogo. Inglés / Español. Pp.144-147. ISBN: 978-84-612-7023-1. *Confluencias'08. Proyecto Digigraphie*. Feria Estampa. Recinto Ferial Juan Carlos I. Pabellón 14.0. Stand Institucional de la Dirección de la feria. C12. Madrid.

It is also worth noting the group shows held surrounding new media research like the *Summer Atelier* for young artists in the European Community. Hannover Fair. 1990. *Montage'93. International Festival of the Image*. Rochester Institute of Technology. Rochester. New York (USA). 1993. *Digital Media 1.0*. International Festival of Digital Art. University of Valencia. La Nau. 2008. http://www.digitalmediavalencia.com. *Interactive Electronic Art*. Second International Conference on the Orbiting Human Observatory (OOH'06). Institutional Center of Ancient Culture. Gijón City Hall. 2006. http://www.jornadasooh.net. *Post-graphics / Counter-graphics*. At the expanded limits of printing. Ingráfica'09 Second International Festival of Contemporary Prints. Cuenca. 2009. Catalog. English / Spanish. Pp. 82-85. ISBN: 978-84-613-5607-2. *Confluences'08. Digigraphie Project*. First International Festival of Contemporary Printmaking *Ingráfica'09*. Catalog. English / Spanish. Pp. 144-147. ISBN: 978-84-612-7023-1. *Confluences'08. Digigraphie Project*. Print Fair. Juan Carlos I Exhibition Center. Pavilion 14.0. Institutional Stand for Exhibition Directors. C12.

2008. Catálogo en Inglés/Español. Pp.30-48. ISBN: 9878-84-89050-30-3. *Arte interactivo para una cartografía de la interculturalidad*. 1ª Jornadas Internacionales del Observatorio Orbital Humano (OOH'04). Centro de Cultura Antiguo Instituto. Ayuntamiento de Gijón. 2004. *Periferias del Arte Gráfico en el Siglo XXI*. Museo del Grabado Español Contemporáneo. Marbella. 2003. *Iconografías para el 3º milenio. Gráfica Digital*; TecnoPHobias&TecnoPHilias. Festival *Situaciones*. Cuenca. 2001. Catálogo. ISBN: 84-8427-136-6. pp.28-53.

Madrid. 2008. Catalog. English / Spanish. Pp. 30-48. ISBN: 9878-84-89050-30-3. *Interactive Art for an Intercultural Map*. First International Conference on the Orbiting Human Observatory (OOH'04). Institutional Center of Ancient Culture. Gijón City Hall. 2004. *Fringes of the Graphic Arts in the 20th Century*. Museum of Contemporary Spanish Printmaking. Marbella. 2003. *Iconographies for the Third Millennium. Digital Graphics; TecnoPHobias&TecnoPHilias. Situations* Festival. Cuenca. 2001. Catalog. ISBN: 84-8427-136-6. Pp. 28-53.

Incorporado ya a las CAAC de Cuenca, el MIDE ha comenzado recientemente a impulsar un nuevo programa de exposiciones temporales que tiene como objetivo principal mostrar al público (de forma física) y divulgar de forma universal (a través de la Web y de las redes sociales online) el conjunto de los fondos patrimoniales tanto de carácter tangible como intangible. El reto está en poner el valor todo este ingente patrimonio de arte contemporáneo y realizar aproximaciones teórico-críticas que permitan establecer miradas específicas actualizadas y micro-relatos que desarrollen ideas y conceptos capaces de conectar el tra-

Already a part of the CAAC in Cuenca, MIDE has recently begun to push for a new program of temporary exhibitions that has as its main goal the objective of showing to the public (in a physical way) and engaging in the universal dissemination of (through the Internet and online social networks) all of the patrimonial collections, both tangible and intangible. The challenge lies in placing value on this vast heritage of contemporary art, and carrying out theoretical and critical approximations that make it possible to establish specific viewpoints which are current in

bajo de todas estas vanguardias alternativas con las vanguardias oficiales y así poder ofrecer a los historiadores los materiales originales con lo que puedan re-escribir la verdadera Historia del Arte acontecida desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

nature, and micro-narratives that develop ideas and concepts capable of connecting the work of all of these alternative avant-garde pieces with the official avant-garde style. Only in this way will it be possible to offer the original material to historians, which they can then use to re-write the real History of Art that has unfolded from the second half of the 20th century to current day.



PRIMERA EXPOSICIÓN DE CAAC. SALAS EXPOSICIONES DE LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA. NOVIEMBRE 2013 / FIRST EXHIBITION OF THE CAAC. EXHIBITION ROOS OF THE SCHOOL OF FINE ARTS OF CUENCA. NOVEMBER 2013.

La particularidad de los fondos y contenidos del MIDECIANT, así como de los del resto de las colecciones y archivos que conforman las CAAC de Cuenca estriba precisamente en haber puesto su atención y haber coleccionado los materiales, la producción y la documentación relativa a aquellas prácticas artísticas acontecidas desde la segunda mitad del siglo XX, que, debido a su radicalidad y experimentalidad, no consiguieron ser tomadas en consideración por los coleccionistas, las galerías ni museos de arte contemporáneo y, por tanto, por los críticos e historiadores, lo que hace a estos museos, centros y colecciones únicos en su género dentro del panorama internacional. Véase, como muestra ejemplificativa de esta nueva línea de trabajo curatorial, la exposición organizada por el MIDECIANT_CAAC a finales de 2014, *Procesos: El Artista y la Máquina. El audiovisual como registro y memoria en el Media Art.*, realizada en la Sala Larga de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca y cuyo comisariado es un trabajo de investigación predoctoral de Beatriz Escribano.

The unique nature of MIDECIANT's collections and content, as well as the rest of the collections and archives that make up the CAAC in Cuenca, lies in having collected and paid close attention to the materials, production and related documentation from those artistic practices that took place starting in the second half of the 20th century. Owing to their radical and experimental nature, these elements were not taken into consideration by art collectors, galleries, museums or the contemporary art world; nor were they considered, therefore, by critics and historians, giving these museums, centers and collections a unique profile on the international scene. As an example of this new line of curatorial work, consider the exhibition organized by MIDECIANT_CAAC at the end of 2014, *Processes: Artist and Machine. The audiovisual as register and memory in Media Art.* The show was held in the Long Gallery at the School of Fine Arts in Cuenca, and was curated by Beatriz Escribano as part of her predoctoral research.







EXPOSICIÓN *PROCESOS: EL ARTISTA Y LA MÁQUINA. EL AUDIOVISUAL COMO REGISTRO Y MEMORIA EN EL MEDIA ART.* OCTUBRE 2014. FACULTAD DE BELLAS ARTES DE CUENCA / EXHIBITION *PROCESSES: ARTIST AND MACHINE. THE AUDIOVISUAL AS REGISTER AND MEMORY IN MEDIA ART.* OCTOBER 2014. SCHOOL OF FINE ARTS IN CUENCA.

Las colecciones tangibles e intangibles del MIDECIANT de Cuenca suponen un conjunto heterodoxo que refleja la enorme complejidad de las prácticas artísticas contemporáneas. Sus obras piezas y documentación contienen todos los pormenores y explican como ninguna otra colección actual la revolucionaria transición de la sociedad analógica a la digital, en el periodo entre siglos y entre milenios.

The tangible and intangible collections at MIDECIANT in Cuenca make up an unorthodox grouping that reflects the vast complexity of contemporary artistic practices. The artwork and documentation within contain all of the details surrounding, and explain like no other current collection can, the revolutionary transition of analog society to the digital, in a period spanning two centuries and two millennia.

La internacionalidad, heterodoxia, y relevancia de todas estas colecciones se suman a la accesibilidad que este museo-centro de investigación universitario proporciona a todos sus usuarios, convirtiéndolo en un lugar privilegiado para conocer, estudiar y experimentar las últimas y más radicales tendencias artísticas de vanguardia, y haciéndolo, además, en un entorno privilegiado por sus características medioambientales y su protagonismo cultural, como es y representa Cuenca, esa mágica ciudad entre hoces que ha acogido algunas de los movimientos vanguardistas más significativos acaecidos en la transición del siglo XX al XXI.

To the internationality, heterodoxy and relevance of all of these collections, we must add the accessibility that this research-focused university museum-center provides to all of its users, making this a choice spot for learning about, studying and experiencing the latest and most radical avant-garde artistic trends. This is also a privileged setting due to the environmental characteristics and cultural role afforded by Cuenca, that magical city between the gorges, which has been home to several of the most significant avant-garde movements to take place in the transition from the 20th century to the 21st.

Ramón J. Freire Santa Cruz

Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó

Graphic Art Collection from the Juana Mordó Gallery

Ramón J. Freire Santa Cruz

Colección Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó

Graphic Art Collection from the Juana Mordó Gallery

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

Formando parte de las Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo (CAAC) de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, se encuentra una colección única y diferente, como es la finalmente denominada "Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó".

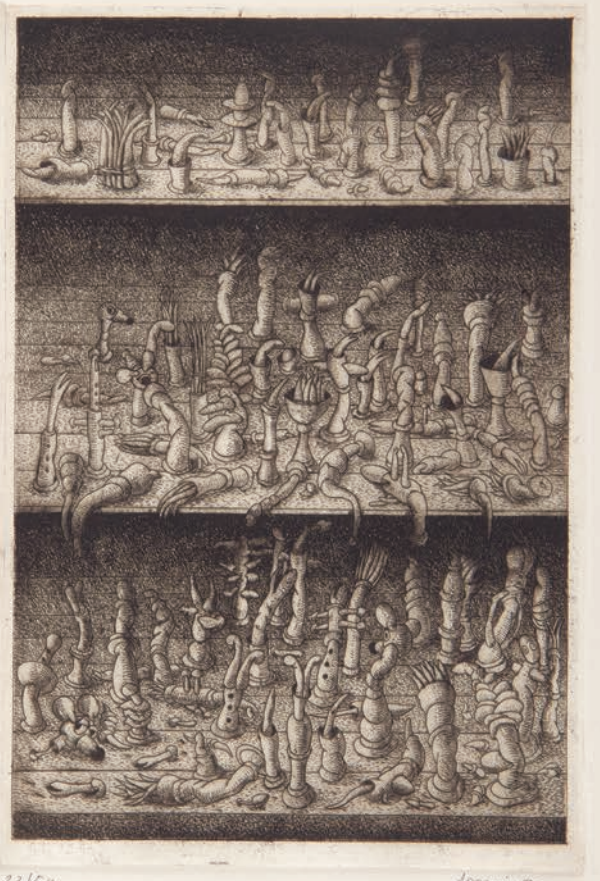
Toda colección nace del esfuerzo de una persona o institución, por la recopilación de obras artísticas. En este caso, interviene el amor y la pasión, con la que tanto Juana, como su sucesora Helga han llevado a cabo su trabajo, del cual han hecho su modo de vida. Una forma muy especial de entender el mundo del coleccionista, donde, como cuentan de manera anecdótica algunos de los artistas que por el camino se han cruzado con estas mujeres, primó por encima de todas las cosas y en todo momento, el trato humano y cercano entre ambas partes.

As part of the Center for Contemporary Art Archives and Collections (CAAC), at the School of Fine Arts in Cuenca, this collection is quite unique and different: the Graphic Art Collection from the Juana Mordó Gallery.

Every collection is the result of an effort made by a person or an institution who has brought together various works of art. In this case, the love and passion that both Juana and her successor Helga brought to their work, and which ultimately defined their way of life, were also at play. They had a very special way of understanding the world of the collector. According to several of the artists who crossed paths with these women, they prized close human contact above all else, and at all times.

Es por ello por lo que podamos decir que nos encontramos ante una colección de arte íntima, personal y muy comprometida, puesto que para la confección de la misma han entrado en juego muchos factores tanto personales y profesionales, compuesto de una alta carga emotiva. Pero que han supuesto que hoy en día nos encontremos con esta tan interesante como especial colección de arte.

It is for this reason that we are able to identify this as a collection of art which is intimate, personal and extremely committed, given that in order to create it, many personal and professional factors came into play, all charged with emotion. But it is thanks to those factors that we have such an art collection today, a collection as interesting as it is special.



Diccionario. **Gerardo Aparicio.**



***Diccionario*. Gerardo Aparicio.**

Juana Mordó

Tal y como indica el nombre de la colección, esta pertenece a la galerista griega Juana Mordó (1899-1984). Juana decide a temprana edad marcharse a París para cursar sus estudios. Tras vivir unos años en esta ciudad, se traslada a Berlín. Años más tarde, decide iniciar una nueva vida en la capital de España, donde, después de haber adquirido un nombre dentro de ámbito cultural, comienza a realizar sus primeros contactos entre escritores, artistas e intelectuales de la cultura.

Sería hacia el año 1953 cuando se adentra en el mundo del arte a través de una primera exposición de Escultura al Aire Libre, donde se ocupa del secretariado de la comisión organizadora.

Juana Mordó

As indicated by the name of the collection, it belonged to Greek gallery owner Juana Mordó (1899-1984). At an early age, Juana decided to move to Paris to pursue her studies. After living there for several years, she moved to Berlin. Years later, she decided to begin a new life in the Spanish capital where, after taking on a name that was more in keeping with local culture, she began to establish her first contacts with writers, artists and intellectuals in Spain.

It was in about 1953 when she would venture into the art world through the first exhibition of Outdoor Sculpture, where she served as secretary for the organizing committee.

A partir de ese momento y mediante diferentes proyectos de comisariado, dirección y organización expositiva, su contacto y relación con diversos artistas va en aumento. Después de casi aproximadamente cinco años al frente de la dirección de la Galería Biosca, decide, junto a unos amigos, iniciar su proyecto personal como galerista, con la creación de la Galería Juana Mordó.

Dicha galería giraba en torno a la figura de Juana. En la exposición inaugural participaron artistas de la talla de Eduardo Chillida, Rafael Canogar, Carmen Laffont, Lucio Muñoz, Eusebio Sempere, Manolo Millares o Gustavo Torner, entre otros. No solo pasaron ya por aquel entonces a formar parte de sus fondos artísticos, sino que esto le posibilitó el acercamiento hacia otros colegas contemporáneos.

Thereafter, she participated in various projects as curator, director and exhibition organizer, and her contacts and relationships with different artists grew. After approximately five years as director of the Biosca Gallery, she decided, together with some friends, to try her hand as a gallery owner, and the Juana Mordó Gallery was born.

The gallery revolved around Juana herself. The opening exhibit featured such masterful artists as Eduardo Chillida, Rafael Canogar, Carmen Laffont, Lucio Muñoz, Eusebio Sempere, Manolo Millares and Gustavo Torner, among others. Not only did their work become part of the gallery's art files at the time, but the show made it possible for Juana to grow closer to other contemporary colleagues.

Juana se erige hacia la segunda mitad del siglo XX como un emblema dentro del mundo cultural madrileño y en 1983 se le otorga la medalla de Oro de las Bellas Artes. Pocos años después fallece, dejando un legado incuestionable como defensora del arte de vanguardia, y un trabajo incansable en la promoción de artistas de su época. De la colección de arte que durante toda su vida fue adquiriendo, han llegado múltiples piezas a diferentes centros e instituciones, posibilitando el enriquecimiento patrimonial de las mismas.

In the second half of the 20th century, Juana rose up as an emblematic figure within the cultural world of Madrid, and in 1983 she was honored with the gold medal of Fine Arts. Just a few years later, she passed away, leaving behind an undeniable legacy as a defender of avant-garde art, and tireless promoter of the artists of her time. Many pieces from the art collection she spent her entire life amassing have been lent out to various centers and institutes, thus enriching the patrimony of many organizations.



***La Paloma y el Papagayo*. Francese Artigau y José Agustín Goytisolo.**



***La Paloma y el Papagayo*. Francese Artigau y José Agustín Goytisolo.**

La colaboración con Juana

La estrecha colaboración profesional que Juana Mordó mantuvo desde 1967 con la también galerista Helga de Alvear (n. 1936) propicia que, tras el fallecimiento de la primera, esta última asumiera la dirección de la citada galería.

Helga de Alvear, alemana de nacimiento, inicia sus estudios en Suiza, continuándolos en Londres para posteriormente trasladarse a España, donde desarrolla su carrera en el mundo del arte. Desde el momento en que conoce a Juana, inicia de su mano el aprendizaje dentro del ámbito artístico a nivel de organización y comercialización.

Collaborating with Juana

Starting in 1967, Juana Mordó participated in a close professional collaboration with fellow gallery owner Helga de Alvear (born 1936). Upon the death of Juana, Helga would assume the direction of her gallery.

German by birth, Helga de Alvear, began her studies in Switzerland and continued them in London. Later, she would move to Spain and develop a career in the art world. From the moment she met Juana, her artistic apprenticeship began on an organizational and commercial level.

La implicación de Helga en la gestión de la Galería de Juana Mordó es total, llegando a asumir la dirección de la galería tras la muerte de esta. Helga continuó durante los próximos diez años al frente de la dirección, con el mismo modelo de gestión que su mentora le había mostrado.

Finalmente, Helga de Alvear toma la decisión de crear una nueva galería bajo su propio nombre, un proyecto avalado por todo el recorrido que hasta la fecha poseía, en torno a la gestión cultural y expositiva. A todo ello, se le suma la cantidad de contactos que por aquel entonces ya tenía en el mundo del arte.

Helga's involvement in the management of the Juana Mordó Gallery was all-encompassing, even taking over the direction of the gallery after Juana's death. For the next 10 years, Helga continued as director with the same management model her mentor had taught her.

Ultimately, Helga de Alvear made the decision to create a new gallery bearing her own name. The project was backed by her achievements up to that time, which had focused on cultural management and the organization of exhibitions. She was also in possession of a great many contacts in the art world.

Apuesta resueltamente por el arte contemporáneo, tanto de ámbito nacional como internacional, dando rienda suelta a su pasión por el coleccionismo, la difusión del arte y la promoción de jóvenes artistas.

En la actualidad, la colección privada de Helga de Alvear se erige como una de las más importantes del mundo, contando con más de dos mil quinientas piezas en su haber. Términos como generosidad y mecenazgo parecen formar parte de la peculiar manera de entender, vivir y sentir el arte de la propia Helga, lo que le ha valido para acumular numerosos premios por su trayectoria y trabajo, como la Medalla de Extremadura en 2007, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes concedida por el Ministerio de Cultura en 2008, la Medalla de Cáceres en 2011, el Premio de la Fundación Arte y Mecenazgo en la categoría Coleccionista en 2012 y la Medalla de Oro de Madrid en 2015.

She resolved to put her faith in contemporary art, not only by Spanish artists, but by those of international renown, surrendering to her passion for collecting and promoting art, and advocating for young artists.

Currently, the private collection of Helga de Alvear stands out as one of the most important in the world, boasting more than 2500 works of art. Terms like generosity and patronage seem to make up part of Helga's unique way of understanding, experiencing and sensing art. These attributes helped her to accumulate numerous awards for her efforts and her professional track record, like the Extremadura Medal in 2007; the Gold Medal for Merit in the Fine Arts, granted by the Ministry of Culture in 2008; the Cáceres Medal in 2011; the Art and Patronage Foundation Prize in the Art Collection category in 2012; and the Madrid Gold Medal in 2015.



Granada a Rafael Alberti. **AA. VV.**



Granada a Rafael Alberti. **AA. VV.**

La colección

Fruto de ese binomio entre Juana Mordó y Helga de Alvear nace esta colección. En el 2010, la propia Helga decide donar esta fantástica muestra a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en su incansable labor por la difusión y expansión del arte contemporáneo.

Una colección que posee un denominador común, como es el concepto de la obra gráfica, entendido este en el sentido más amplio de la palabra. Los fondos se presentan en forma de carpetas, realizadas en diferentes formatos, mediante procedimientos técnicos de grabado variados, y a través de la mirada de un gran número de artistas, que a su vez y en la mayoría de los casos apoyan sus discursos creativos en referentes tan diversos y representativos como: Lope de Vega, Rafael Alberti, Julio Campal, Gonzalo Suárez o Joan Brossa, entre otros.

The Collection

This collection is the result of the coming together of Juana Mordó and Helga de Alvear. In 2010, Helga herself decided to donate this incredible selection of work to the School of Fine Arts in Cuenca, as part of her tireless work to disseminate contemporary art and encourage its growth.

A collection with a common denominator – the concept of graphic art, in the broadest sense of the word. The art work is presented in the form of portfolios, in many different formats, using various printing techniques, and through the gaze of a great many artists. In most cases, the artists' work is supported by the creative writing of poets as diverse and representative as Lope de Vega, Rafael Alberti, Julio Campal, Gonzalo Suárez and Joan Brossa, among others.

La colección aglutina más de cuatrocientas obras originales de artistas de la talla de Antoni Tápies, Rafael Canogar, Manolo Millares, Fernando Zóbel, Eduardo Arroyo, Antonio Saura, Rodríguez Acosta o José Guerrero entre otros, recogidas en un total de cuarenta y tres carpetas.

Si desde un punto de vista artístico la colección posee un incalculable valor, a nivel técnico muestra un interesantísimo recorrido por el mundo del grabado, la estampación y la edición. En ella se pueden apreciar diversos procedimientos de grabado, desde la litografía y el aguafuerte o la serigrafía, hasta procedimientos más cercanos al mundo digital. Todos ellos ejecutados por talleres y profesionales del más reconocido prestigio, tanto en el ámbito nacional como internacional, con un enorme rigor a la hora de su elaboración.

More than 400 original works come together in the collection, by such artists as Antoni Tapies, Rafael Canogar, Manolo Millares, Fernando Zobel, Eduardo Arroyo, Antonio Saura, Rodríguez Acosta and José Guerrero, among others. These are kept in a total of 43 portfolios.

Artistically speaking, the collection's value is impossible to calculate. But on a technical level it shows an extremely interesting history of the world of engraving, printing and publishing. Here, we can see different printing methods from lithography, etching and silkscreen, to others that approach the digital realm. All of these have been carried out in workshops by professionals of the highest renown, both Spanish and international, using extremely strict methods.

La colección ofrece verdaderas lecciones magistrales que giran en torno al arte del grabado y la obra gráfica. Obras maestras que muestran el sentir de una época y que se ven reflejadas en títulos como *Remordimiento y niño*, de José Hierro y Jorge Abot, una obra compuesta por litografías estampadas por Remo Bianchedi y serigrafías realizadas por Javier Bordas y Fernando Martín; *Bacanal*, de José Hernández compuesta por diez maravillosos grabados en hueco mediante la técnica de aguafuerte realizados por el propio artista; *The earth*, una asombrosa pieza del artista toledano y fundador del grupo El Paso, Rafael Canogar, compuesta por una serie de litografías sobre piedra de gran formato; *Nocturn Matinal*, de Antoni Tàpies, que, a partir de textos de Joan Brossa, muestra una serie de litografías y un aguafuerte donde juega con la síntesis y la fuerza de las formas.

The collection features truly masterful lessons that revolve around the art of printmaking and graphic art in general. Master works that show the soul of an era, a soul that is reflected in such titles as *Remorse and Child*, by José Hierro and Jorge Abot, a piece composed of lithographs printed by Remo Bianchedi and silkscreens by Javier Bordas and Fernando Martín; *Bacchanal*, by José Hernández, composed of 10 marvelous gravure prints, which are etchings made by the artist himself; The Earth, a stunning piece by Rafael Canogar, a native of Toledo and founder of the El Paso group, which is composed of a series of large-scale stone lithographs; and *Morning Nocturne*, by Antoni Tàpies, who used texts by Joan Brossa to support a series of lithographs and an etching which he uses to play with the synthesis and strength of various shapes.

Cabe destacar piezas en las que intervienen de forma colectiva más de un artista, como es el caso de la obra titulada *Fremdarbeiter-Situationen*, que contiene serigrafías originales de nombres como Eduardo Arroyo, Ramón Bilbao, Luis Gordillo o Antonio Saura, entre otros. Y así más de cuarenta obras, que dan forma a una colección muy particular.

Of special note are pieces that feature the collective work of more than one artist, like the work entitled *Fremdarbeiter-Situationen*, which contains original silkscreens from such artists as Eduardo Arroyo, Ramón Bilbao, Luis Gordillo and Antonio Saura, among others. And so on, for more than 40 pieces, which give shape to this extremely unique collection.

Cada una de las carpetas se entiende como obra-objeto en sí misma, habiendo sido todas ellas tratadas y configuradas con ese objetivo. Las obras que integran cada una de las carpetas que conforman la colección han sido diseñadas y pensadas en su conjunto con este fin, el de poner de manifiesto el valor estético y plástico de las mismas. Piezas originales y múltiples, que forman parte de ediciones muy cuidadas, de una gran factura, tratadas con un elevado sentido de la pulcritud y el rigor a la hora de su ejecución, y que están perfectamente pensadas para resultar perfectamente inteligibles tanto desde un punto de vista formal como desde un punto de vista estético-plástico.

Each of the portfolios can be understood as an art-object in and of itself, and each one has been handled and configured with this goal in mind. The works that make up each of the portfolios in the collection have been designed and conceived as a whole in accordance with this objective, that of bringing to light their aesthetic and visual value. Originals and multiples, they are all part of editions made with care, handled superbly, treated with the highest sense of meticulousness and detail in the printing process, and which are perfectly thought out so that the result is perfectly intelligible not only from a formal point of view, but from a visually aesthetic point of view.

Se trata de obras indivisibles, que funcionan como un todo, pero donde cada una de ellas posee un carácter y un tratamiento muy particular, estrechamente relacionado con el autor. Conceptos como el de edición y reproducción, inherentes al grabado y a la obra gráfica, están muy presentes a lo largo de toda la colección.

These are indivisible works, which function only as a whole. But each one of them possesses a unique character and treatment, which is closely related to the artist. Concepts like those of publishing and reproduction, inherent to printmaking and the graphic arts, are quite present throughout the collection.



Julio Campal. **Elvira Alfageme**



Julio Campal. **Elvira Alfageme**

Referencias a Cuenca

Como si fruto del caprichoso destino se tratase, esta fantástica colección recae en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en el año 2010, mediante una cesión que la galerista Helga de Alvear decide realizar a dicho centro público de la Universidad de Castilla-La Mancha.

De esta forma continúa, en cierto modo, lo que de alguna manera Juana ya comenzó, que no es otra cosa que el acercamiento y la aproximación del arte a diferentes colectivos sensibles de su disfrute y que, en este caso, es sobre todo la comunidad científica e investigadora, los estudiantes, docentes y profesionales del mundo del arte que componen el entorno universitario.

References to Cuenca

Like the fruit of a whimsical fate, in 2010 this fantastic collection found its way to the School of Fine Arts in Cuenca through a donation which gallery owner Helga de Alvear decided to make to the public center at the University of Castilla-La Mancha.

This act is in some ways the continuation of what Juana had already begun, and is simply another way of bringing art closer to different groups that are likely to enjoy it. In this case, we are speaking of a group made up of the scientific and research communities, and the students, teachers and professionals in the art world who make up the university landscape.

Fruto de ese destino al que hacía referencia, sucede que, de manera inevitable, al hilo de la contemplación y estudio de esta colección, echemos la vista atrás y recordemos esa Cuenca de mediados del siglo XX. Una ciudad bañada en cultura, epicentro del arte contemporáneo nacional, en el que ocurrían infinidad de cosas en torno al arte, y donde confluyeron artistas de la talla de Fernando Zóbel, Antonio Saura, Manolo Millares, Gustavo Torner o Rafael Canogar, quienes con su gran trabajo y su forma de concebir el arte dejaron un importante legado y situaron a Cuenca dentro del panorama artístico nacional e internacional.

The result of that aforementioned fate, is that inevitably, and in keeping with the contemplation and study of this collection, we look back and remember the Cuenca of the mid-20th century. A city bathed in culture, the epicenter of Spanish contemporary art, where an endless series of events happened which revolved around art, and where such artists as Fernando Zobel, Antonio Saura, Manolo Millares, Gustavo Torner and Rafael Canogar came together in their masterful work and their way of seeing art, leaving an important legacy and positioning Cuenca in not only the Spanish art world, but the international art scene as well.

Con el paso del tiempo no solo se ha mantenido vivo dicho legado, sino que se ha ido retroalimentando a través de las diferentes confluencias culturales promovidas desde las diversas instituciones, centros y colectivos artísticos. Y también, si cabe, gracias a la memoria de todos aquellos que tuvieron la oportunidad de convivir y participar de esas propuestas.

Es de sobra conocida la íntima relación de estos artistas con la obra gráfica. De ahí la cantidad de obra gráfica original que hoy en día se mantiene y se conserva en casas particulares y centros de arte de la propia ciudad de Cuenca, como el Museo Nacional de Arte abstracto, la Fundación Antonio Saura o la Fundación Antonio Pérez, que cuenta, además de con la sede que posee en la propia ciudad, con un fantástico museo dedicado por completo a la obra gráfica ubicado en la localidad conquense de San Clemente.

With the passing of time, this legacy has not only been kept alive, but has fed itself at the various cultural crossroads put forward by different artistic institutions, centers and collectives. It should also be noted that we are grateful to the memory of all those who had the opportunity to experience and participate in those projects.

The close relationship between these graphic artists is no secret. A large quantity of their original printed works are currently being maintained and conserved in both private homes and art centers in the city of Cuenca, including the Spanish Museum of Abstract Art, the Antonio Saura Foundation and the Antonio Pérez Foundation. This final institution, in addition to its main venue in the capital city of Cuenca, has a fantastic branch dedicated entirely to the graphic arts, located in the nearby village of San Clemente.



***S/T.* Joan Duran**



***S/T.* Joan Duran**

Papel de la colección

Los Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó no solo nos invitan visualmente a iniciar un maravilloso recorrido por el mundo del arte y en concreto a modo de guiño, a esa parte viva de la historia conquense, sino que aporta a las CAAC un extraordinario patrimonio, compuesto por obras de artistas del más alto nivel, puestas a la disposición de todos aquellos que quieran adentrarse en el deleite y estudio de esta.

The Collection's Role

The Graphic Art Collection from the Juana Mordó Gallery extends not only a visual invitation to begin a marvelous tour of the world of art, a tour given with a wry wink toward Cuenca's living history. It also provides the CAAC with an extraordinary legacy, made up of works by artists of the highest level possible, works that are available to all those who are interested in delving into the delight and opportunities for study they provide.

Se trata de una colección perfectamente definida, una colección objeto de estudio desde múltiples puntos de vista y con un gran interés para la comunidad investigadora y artística. La colección sirve de apoyo en muchas de las de las asignaturas que se imparten tanto en grado como en el máster que la Facultad de Bellas Artes de Cuenca ofrece.

La colección cuenta con un responsable y coordinador, que a su vez es apoyado por un grupo de trabajo, compuesto por becarios y contratados, que dedican sus esfuerzos al mantenimiento, estudio y conservación de esta. Además, cuenta con un lugar de almacenamiento dentro de la propia Facultad de Bellas Artes, perfectamente habilitado para este fin, y con un pequeño espacio expositivo a modo de vitrina en su interior, que temporalmente va cambiando bajo el concepto de micro-exposición.

This is a collection that is perfectly defined, a collection that is meant to be studied from various points of view, and of great interest to research and art communities alike. The collection serves to support many of the subjects taught on both undergraduate and graduate levels at the School of Fine Arts in Cuenca.

The collection has both a manager and a coordinator, who is supported in turn by a work group made up of students and employees. The group dedicates its efforts to the maintenance, study and conservation of the art work. In addition, the collection is housed within the School of Fine Arts itself, in a fully equipped art warehouse. There is also a small exhibition space inside, comprised of glass showcases, which features temporary mini-shows that rotate regularly.

Dotar de mayor visibilidad y puesta en conocimiento de esta a toda la comunidad universitaria e investigadora es, sin duda, uno de los principales objetivos marcados desde la coordinación de la colección. En este sentido, se viene trabajando para poner en valor la colección desde diferentes puntos de vista, asumiendo el compromiso de implementar todas las medidas necesarias a fin de conseguir los objetivos deseados.

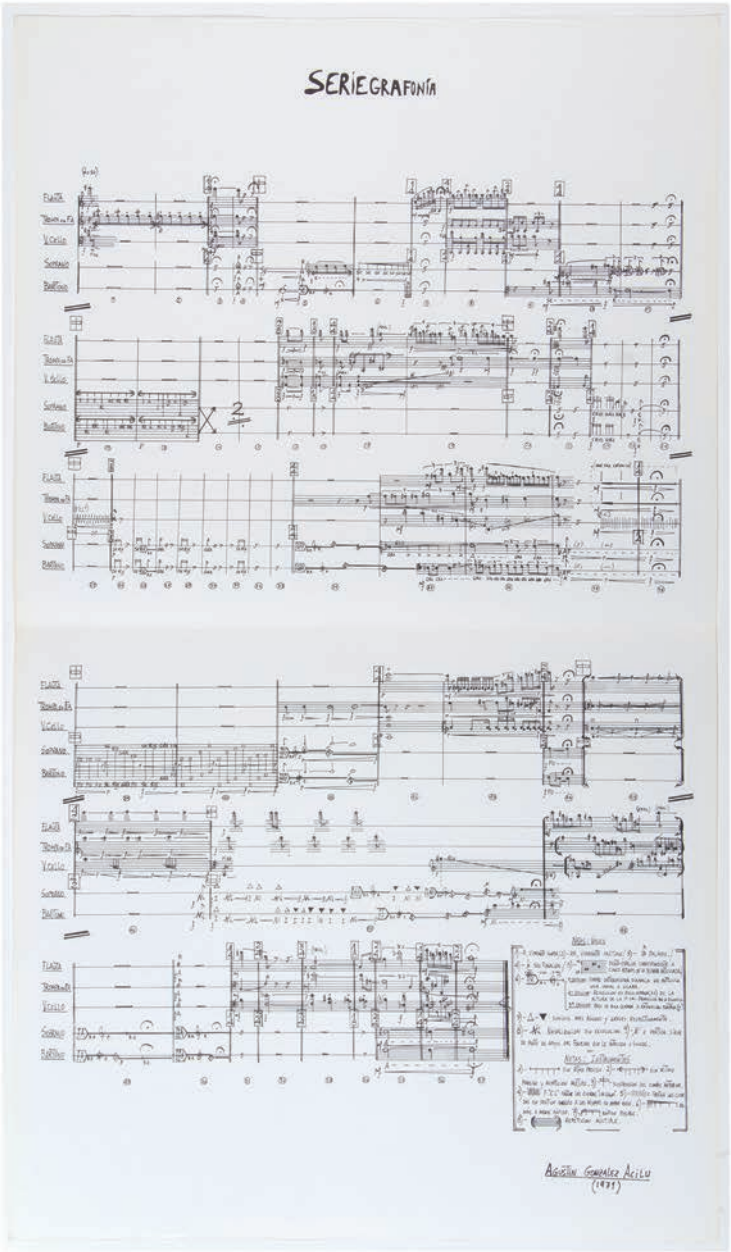
En definitiva, se trata de un patrimonio de gran relevancia, que se debe de gestionar de la mejor de las maneras. Con el que hay que asumir responsabilidades para convertirlo en objeto de conocimiento al alcance de todos. Puesto que esto era lo que Helga pretendía con la donación de esta colección.

Creating greater visibility for and providing information on the research and university communities as a whole is without a doubt one of the main objectives for the collection's coordinators. Accordingly, work continues to highlight the value of the collection from various points of view, and the commitment is renewed for the implementation of all necessary measures for the achievement of the goals that have been set.

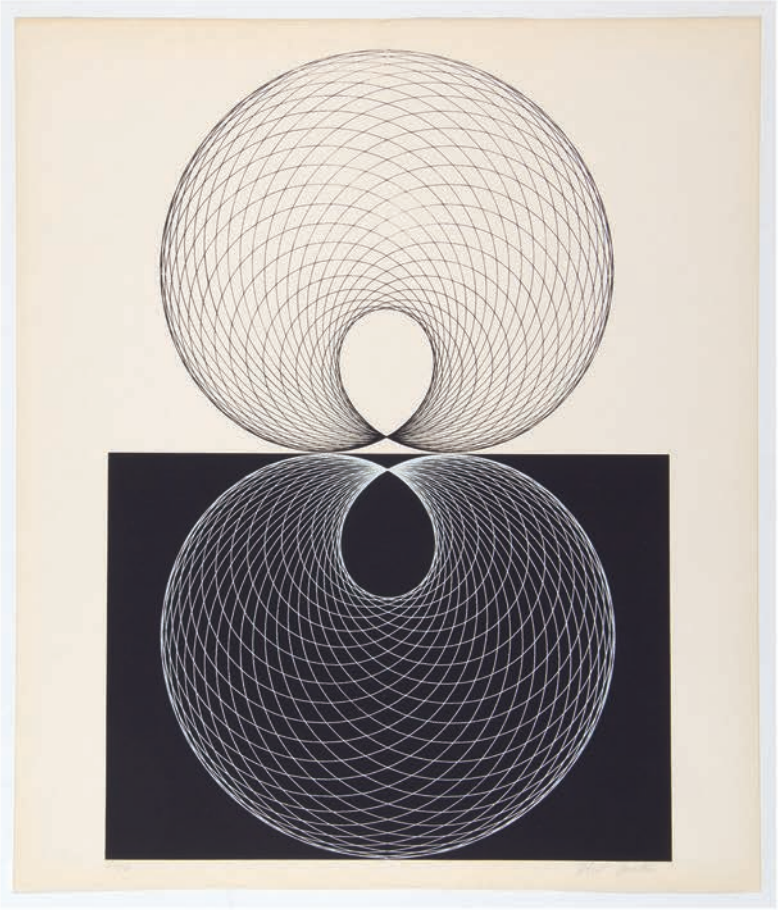
Ultimately, this is a legacy of great relevance that must be managed in the best way possible. We must assume the responsibility for turning it into an object of knowledge that is within reach for everyone, given that this was Helga's goal when she donated the collection.

Ahora, mediante las CAAC, de lo que se trata es de promover, difundir y visibilizar todas y cada una de las colecciones que integran este proyecto, poniendo en valor cada una de ellas, y ofreciéndolas a la sociedad, la comunidad universitaria, los investigadores, los artistas y a todos aquellos interesados en conocerlas.

Now, through the CAAC, the objective is to promote, disseminate, and highlight each and every one of the collections that make up this project, underlining their value, and making them available to society, the university community, researchers, artists and all those who are interested in learning more about them.



C2. Abel Martín.



C2. Abel Martín.



El arte y sus manifestaciones: La colección Parkett

Art and its manifestations: The Parkett collection

Armando Montesinos

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

El arte y sus manifestaciones: La colección Parkett.

1.

La más preciada posesión de Félix Fénéon, el escritor, editor y anarquista francés, era un trío de pequeñas pinturas, apenas mayores que una mano, de George Seurat; tres estudios preparatorios de una de sus obras de mayor tamaño, *Les Poseuses*, adquiridos poco después de la muerte del artista. Cuando salía de viaje siempre las llevaba consigo, en una funda de terciopelo que guardaba en el bolsillo interior de su chaleco. Consideraba Fénéon que la indescriptible distinción de las obras, y su estilo pleno de dignidad y serenidad, llenaban de vida hasta la más vulgar habitación de hotel. Que hoy formen parte de las colecciones del parisino Musée d´Orsay confirma su apreciación de que las pequeñas pinturas llenarían de gloria los más nobles museos. Y, también, que juzgar el valor de una obra por su tamaño, su técnica, o su momento –como es el caso de los bocetos- en el proceso creativo del artista no tiene mucho sentido.

Tampoco lo tiene el valorar una obra única más que una obra seriada. Uno de los campos más fértiles de las prácticas artísticas es, precisamente, el de las ediciones, sean éstas gráficas u objetuales (los llamados múltiples). Las posibilidades expresivas de los distintos métodos tradicionales de grabado, que permiten re-

producir numerosos ejemplares de una única obra, se vieron multiplicadas, primero, con la llegada de la fotografía, y después por los nuevos medios –fotocopiadoras, impresoras, grabadoras-, y por supuesto por las capacidades tecnológicas de la fabricación industrial de objetos. Todo ello ha contribuido a difundir extraordinariamente las iconografías y los discursos artísticos, y a permitir el acceso al coleccionismo de obras de arte no solo a los grandes compradores o a los mecenas, sino a personas de moderado poder adquisitivo, que pueden disfrutar de ellas a precios asequibles. Si hasta la más impersonal habitación de hotel florece y se ilumina con unas pequeñas obras de arte, qué no harán éstas en el espacio íntimo, familiar, de una casa o apartamento.

Y *"Musée en Appartament"*, un museo en un apartamento, es precisamente uno de los lemas de la revista Parkett, fundada en 1984, en Zurich, por un grupo de cinco amigos decididos a enriquecer el diálogo entre la comunidad artística internacional. La publicación se distingue de la habitual revista de arte en que no publica reseñas o noticias de actualidad, sino que analiza en profundidad el trabajo y trayectoria de los artistas a los que el volumen va dedicado. Pero lo que hace ver-

daderamente especial a Parkett, que también se presenta como *"un pequeño museo y una gran biblioteca de arte contemporáneo"*, es la estrecha y directa colaboración con los artistas, no solo en el diseño de la propia revista sino en la producción de la edición, numerada y firmada, de una obra original pensada específicamente para la publicación.

La revista, en edición bilingüe inglés-alemán, tiene unas 250 páginas y una tirada de 10.000 ejemplares, y se calcula que es leída por unos 30.000 lectores. Los primeros números estaban dedicados monográficamente a un creador; hoy cada volumen se ocupa de cuatro artistas, cada uno de los cuales crea una edición. De acuerdo con la complejidad de las operaciones que ello conlleva, su periodicidad, trimestral al inicio, ha pasado a ser semestral. En 1993, tras los primeros 35 números, dos de los fundadores, Peter Blume y Walter Keller, decidieron abordar otros proyectos, y hoy continúan al frente de la editorial Bice Curiger, Jacqueline Burckhardt, y Dieter von Graffenried, tres influyentes y experimentadas figuras en variados ámbitos –la crítica, el comisariado y la gestión- del mundo del arte contemporáneo.

Desde 1984 se han publicado casi 100 números, en los que han colaborado 800 autores, con cerca de 2000 artículos. Por su parte, la colección de Ediciones Parkett cuenta con unas 220 obras, en todo tipo de medio o soporte -pinturas, grabados, dibujos, fotografías, esculturas, objetos, dvd y obras sonoras- y se ha mostrado en exposiciones en importantes centros de todo el mundo, desde el MoMA de Nueva York, la Whitechapel Art Gallery de Londres o el parisino Centro Pompidou al STPI de Singapur, el Seoul Arts Center/Hangaram Museum en Korea y el Ullens Center (UCCA) de Pekin.

Su página web (www.parkettart.com) es completísima, y a ella remito al lector que quiera profundizar en los datos y contenidos que allí se ofrecen; por mi parte, me centraré, aunque sea de manera anecdótica, en algunos detalles de este proyecto, que ya ha superado los treinta años de vida.

2.

El primer número, publicado en 1984 como hemos dicho, junto a las secciones fijas -*Balkon*, *Cumulus*, *Les Infos du Paradise* -que abordan distintas perspectivas del pensamiento y del mundo artístico profesional, se centraba en el análisis crítico del trabajo del artista italiano Enzo Cucchi, quien inauguró las ediciones de la revista con una obra gráfica, un grabado a la aguatinta y punta seca sobre papel Vélin d´Arches con una tirada de 80 ejemplares. Titulado "Elegía y grabado", es descrito así por los editores: *"Una elegía de las ciudades. Un grabado melancólico y delicado que imagina una ciudad trasatlántica, parte Roma, parte Nueva York, puro sueño"*. Cada ejemplar venía encuadernado en un volumen especial –pero idéntico y con los mismos contenidos que el ejemplar normal- de la propia revista, convertida así en contenedor del pequeño tesoro. Podemos imaginarnos a Félix Fénéon llegando a su habitación del hotel, sacándola del bolsillo del chaleco y colocándola sobre una mesa o sosteniéndola entre las manos, abierta por la doble página del grabado original, disponiéndose a sumergirse en el placer de su contemplación, en una ensoñación melancólica y delicada…

Pero tal vez este Fénéon nuestro, a quien nos hemos permitido transportar en el tiempo hasta nuestros días, no la hubiese llevado en el bolsillo del chaleco –que tendría que ser amplio, pues un ejemplar mide 25,5 x 21 cms.-, sino en la bolsa que el artista austríaco Franz West concibió precisamente para llevar ejemplares de Parkett: una edición de 180 ejemplares, cada uno distinto, realizados con tela africana de coloridos estampados y asa de cadena dorada, que acompañaba al número 37 de la revista, en 1993. Porque, además de ediciones en formatos más tradicionales –obra gráfica, fotografías-, pronto los editores y los artistas abordaron proyectos más complejos, materializados, como hemos dicho antes, en todo tipo de técnicas y soportes. Así, ya el número 4 venía acompañado por la edición de los fascinantes guantes de Meret Oppenheim, concebidos por la artista en 1936, y realizados, en edición de 150 ejemplares, en 1985, cuando la gran dama del surrealismo tenía ya 72 años. La obra da la vuelta, literalmente, al concepto de guante; si éstos ocultan las manos en su interior, los de la artista desvelan el interior de las manos: serigrafiado en rojo en la superficie del suave ante, el dibujo fluvial de las delicadas venas y capilares se nos aparece en toda su desnuda y onírica belleza.

En el segundo número, dedicado a Sigmar Polke, la edición -cuyo título podría traducirse como "Desastres y otros espantos al desnudo", alusión directa a los de Goya-, consistió en 60 fotografías, cada una de ellas única, positivadas por el artista alemán con procedimientos casi alquímicos, utilizando como líquido revelador una mezcla de café, licor de frambuesa, detergente y otros secretos químicos. Además, todos los ejemplares de la revista, no solo los que contenían la edición, llevaban un inserto fascinante: la reproducción aumentada de las películas de negativos de las 60 fotografías, impresas en una tira plegada en acordeón –llamada *leporello* en el lenguaje de la edición y la bibliofilia- de papel traslúcido y con el leve relieve de unas telas de araña, que al desplegarse alcanza los 5,5 metros de longitud.

La idea de Polke de insertar ese *leporello* dará pie a que en el número 6 Lothar Baumgarten inaugure una nueva sección, *Insert*, dedicada a un proyecto original diseñado específicamente por un artista, que investiga, y en ocasiones lleva al límite, las posibilidades que ofrecen la técnica del offset y las páginas de la revista. Para comprender el alcance y la ambición de la propuesta basta este listado

parcial de los creadores invitados: Cindy Sherman, Kara Walker, Robert Mapplethorpe, William Wegman, Daniel Buren, Nan Goldin, o Damian Hirst, sin olvidar a los músicos Lou Reed y David Byrne, también fotógrafos, y Laurie Anderson, también *performer*, o a creadores de cómic como David Shrigley o el gran clásico Robert Crumb,

En el número 15 se añade una novedad importante, la utilización de un nuevo espacio de la revista como lugar para una obra: un dibujo de Markus Raetz que ocupa los lomos de los números 15 al 18. Desde entonces, más de una veintena de artistas, de Ross Bleckner a Douglas Gordon, de Louise Bourgeois a Francis Alÿs, han presentado sus ideas en ese original espacio. De este modo, las revistas, colocadas en una estantería, ofrecen un variado y multicolor paisaje de intervenciones: desde los cuatro Beatles en rojo propuestos por Christian Marclay o el naipe del cinco de diamantes de Niele Toroni, hasta el grafitti rosa de Koo Jeong-A o la silueta de Nijinski congelada en pleno salto del bailarín, cortesía de Ulla von Branderburg.

Y aquí vuelve a aparecer Franz West, cuya segunda colaboración con la revista es una pieza donde la obra de arte, tan a menudo cargada con el sambenito de ser discernible de cualquier otro objeto por su falta de función práctica, se camufla precisamente por su funcionalidad. La obra, limitada a 99 ejemplares, es una estantería de sencillo y limpio diseño –acero reforzado, plexiglás y ruedas- pensada para contener la colección de revistas. Una obra hecha, pues, pensando en el cliente, y que a la vez subsume o fagocita, disfrazada de expositor, la historia del arte contenida en la publicación, y que solo estará terminada cuando esté llena, cosa que ocurrirá en el año 2024, pues tiene capacidad para albergar las revistas que se publiquen hasta esa fecha. Sin duda menos práctica para lucir en un apartamento es la obra más grande editada hasta la fecha, de Félix González-Torres, que acompañaba al número 39 de la revista, en 1994. Es una serigrafía de más de 3 metros de alto por casi 7 de ancho, donde la imagen de una playa de arena llena de pisadas nos remite a la publicidad gigantesca de una valla publicitaria, que en este caso anunciaría lo efímero, lo emocional, lo inefable.

Pero no es West el único artista que ha repetido colaboración, sino que está acompañado por una auténtica división de honor de artistas contemporáneos internacionales. Podemos, por ejemplo, y sin abandonar el orden alfabético, iniciar un paseo con Richard Artschwager -quien, en una muestra de generosidad intelectual, prefirió que el volumen 23 se dedicara, en vez de analizar su obra, a abrir una reflexión sobre el tema "Arte y Razón"-, para encontrarnos luego con John Baldessari acompañado de Louise Bourgeois, cuya primera colaboración fue un cosido o remiendo de papeles de colores en una página de la revista, y la segunda un dibujo teñido sobre tela, con sus iniciales bordadas en la parte inferior derecha. Tras despedirnos de ellos, nos salen al encuentro Francesco Clemente, Fischli & Weiss, Urs Fischer y Günther Förg, siempre interesantes, siempre sorprendentes. Seguimos nuestro camino y nos paramos un instante a charlar con Katharina Fritsch, Rebecca Horn y Alex Katz, y un poco más allá nos detenemos ante un escaparate, atraídos por una enorme flor amarilla, un inflable de plástico inspirado en los globos callejeros, obra de Jeff Koons, cuya imagen abrazado a un lustroso cerdo vemos impresa en un

plato de porcelana, su otra colaboración. Coincidimos en un semáforo con Jean-Luc Mylayne y Richard Prince, y en otro escaparate vemos, pegada con ventosas a una televisión, una foto en color sobre plástico lenticulado, con efecto 3D, y al lado la silueta, recortada a tamaño natural, de una empleada doméstica convertida en una especie de diosa laica. Ambas son obras de Pipilotti Rist. Saludamos a Ed Ruscha, Rosemarie Trockel, Jeff Wall, y Christopher Wool desde lejos, ya con prisa, porque tenemos que acabar el paseo y volver a este texto para recordar al gran Sigmar Polke, hasta la fecha el artista con más ediciones, tres. A la obra "Desastres….", citada anteriormente, se le unieron, para el número 30, una imagen digital impresa en vinilo montada sobre bastidor, con un trabalenguas alemán como título; y para el número doble 40-41, una edición también doble: 25 ejemplares de la revista realizados con restos de las pruebas de imprenta, una especie de remezcla de hojas con impresiones superpuestas, y otros 25 ejemplares que contenían, además, un gouache original cada uno.

Hay muchos paseos posibles por la colección Parkett. Cualquiera de ellos nos permite asomarnos a paisajes muy diversos y sentir el efecto de una saludable caminata intelectual y sensorial. El recuento y descripción de las ediciones sería interminable, pero es obligada la mención a Juan Muñoz, hasta el momento el único artista español incluido en la colección. Su obra, "Vistazo", editada en 1995 para el número 43, es sin duda una de las más sutiles: un pequeño cristal de 12 x 9 cms., grabado a mano, en el que la imagen –una figura humana llevando a cuestas sobre su espalda a otra persona- se hace visible, momentánea, fugazmente, al empañar el vidrio con nuestro aliento. Hoy, desaparecido el artista, conmueve su capacidad de dotar de poder alegórico a ese vaho evanescente.

Las tiradas de las ediciones varían: desde los 2000 ejemplares del conjunto de 3 discos sencillos de vinilo conteniendo recuerdos sonoros de Katharina Fritsch, -"Molino de agua, sirena de ambulancia, sapos croando"-, o los 200 ejemplares del video "Incidente violento- Hombre-Mujer, Segmento" de Bruce Nauman, a las 20 camisas blancas de caballero con una cara bordada en la espalda de Luc Tuymans o los 22 anillos de oro de

18 quilates de Rudolf Steingel. La pieza de Lawrence Weiner, con una tirada de 80 ejemplares, tiene el potencial reproductivo de una edición ilimitada, pues consiste en un sencillo tampón que puede imprimir su mensaje en cualquier soporte casi al infinito. La tirada más reducida hasta la fecha corresponde a la segunda colaboración –la primera era la escultura de una mano de prestidigitador sacando una liebre de un sombrero de copa- de Urs Fisher, 7 únicos ejemplares para el número 94, una escultura de escayola y fibra de vidrio, aluminio, fieltro y óleo, que pesa más de 90 kilos.

3.

Esa gran biblioteca y pequeño museo de arte contemporáneo que es Parkett fue donada generosamente a la Facultad de Bellas Artes de Cuenca por la coleccionista, propietaria de la galería que lleva su nombre, Doña Helga de Alvear. A mediados de los años noventa Doña Helga adquirió todas las obras editadas hasta entonces. Siendo en aquellos años director de su galería tuve el placer de presentarlas, por primera vez en nuestro país, en una exposición en sus amplios espacios en la temporada 1997-98. Pero además Doña Helga se suscribió a las futuras ediciones, asegurando así la continuidad de la colección. De ese modo, los ejemplares de la revista y las ediciones siguen llegando periódicamente, por lo que hablamos de una colección en continuo crecimiento en tamaño y valor.

Tras explicitar que *"la Universidad de Castilla-La Mancha cuenta entre sus fines los de promover la creación, desarrollo y crítica de la Ciencia y de la Cultura a través del estudio y de la investigación y que, en su Facultad de Bellas Artes, es el Arte y sus manifestaciones la materia objeto de estudio e investigación*", el documento de donación, con fecha once de noviembre de 2009, recoge que Doña Helga de Alvear tiene el interés de colaborar con esos fines donando

la Colección a la UCLM *"para su utilización por su Facultad de Bellas Artes"*, así como que la Universidad *"considera que contar con la Colección Parkett para el cumplimiento de los fines de su Facultad de Bellas Artes es un privilegio y un honor y, en consecuencia, es de su interés aceptar dicha donación"*. Doña Helga también donó, posteriormente, los Fondos de Obra Gráfica de la Galería Juana Mordó.

Una pequeña parte de las obras de la Colección PARKETT de la Facultad de Bellas de Cuenca (UCLM) está actualmente expuesta en la Sala Parkett de la propia Facultad, un espacio concebido con una profesionalidad y un cariño que casi permiten disimular la conocida escasez presupuestaria de la universidad pública española. La Colección está a disposición de los museos o centros interesados en su exhibición, y además de las distintas presentaciones y propuestas realizadas en las salas de la Facultad, ha sido ya expuesta en lugares de prestigio como el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz, el Instituto Francés de Valencia y el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela.

La revista -esa "gran biblioteca"- y la Colección –ese ya no tan "pequeño museo"- conforman un enorme y muy valioso fondo artístico y documental que está a disposición de los investigadores, no solo de la Facultad de Bellas Artes de la UCLM, sino de todo investigador interesado en profundizar en el conocimiento del arte contemporáneo de los últimos treinta años. Ese fondo ya ha empezado a dar sus frutos en la forma de trabajos de fin de máster, y sin duda en un futuro cercano será material de interesantes tesis doctorales. Y es, sin discusión, uno de los ejemplos señeros de la importancia de la colaboración entre el mecenazgo privado y las instituciones públicas, tan necesaria e imprescindible para el desarrollo del enorme potencial cultural y creativo de nuestro país.



Sala Parkett en su inauguración oficial en Septiembre de 2010. Coordinadores de la colección: Amparo Lozano y Óscar Martínez (2009-14). Facultad de Bellas Artes. Cuenca / Parkett's room in its official openning in September 2010. Coordinators of the collection: Amparo Lozano y Óscar Martínez (2009-14). School of Fine Arts. Cuenca.


Richard Prince



Anish Kapoor,
Untitled, 2003, for Parkett 69

Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist



Olafur Eliasson
Eye Eye, 2002, for Parkett 64

Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist



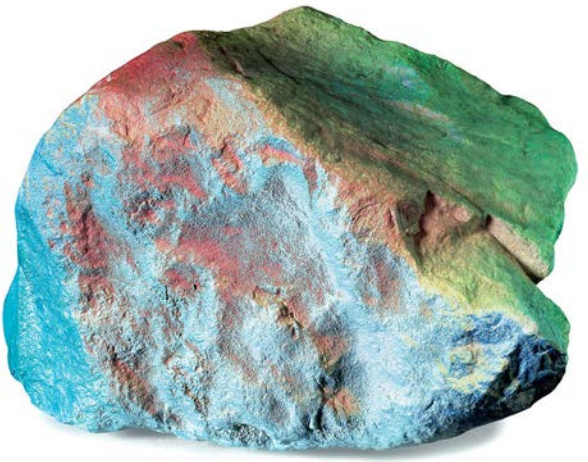
Urs Fischer
Sigh, Sigh, Sherlock!, 2004, for Parkett 72

Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist



Bernard Frize
Percy John Heawood Conjecture, 2005, for Parkett 74

Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist



Katharina Grosse
Rock, 2005, for Parkett 74

Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist



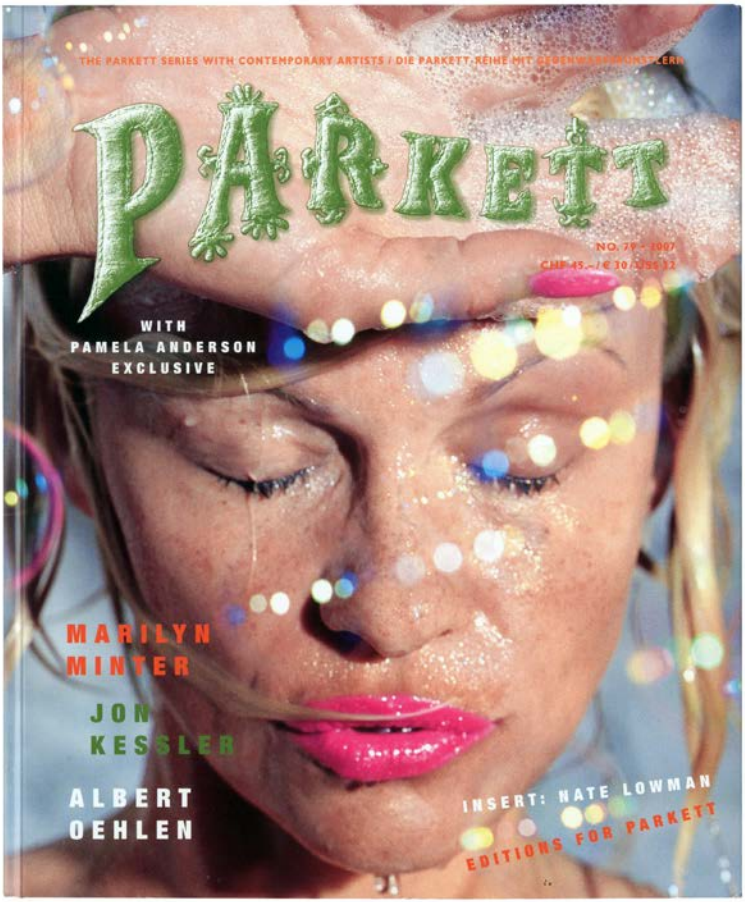
Adrian Villar Rojas
From the Series Brick Farm, 2013, for Parkett 93

Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist

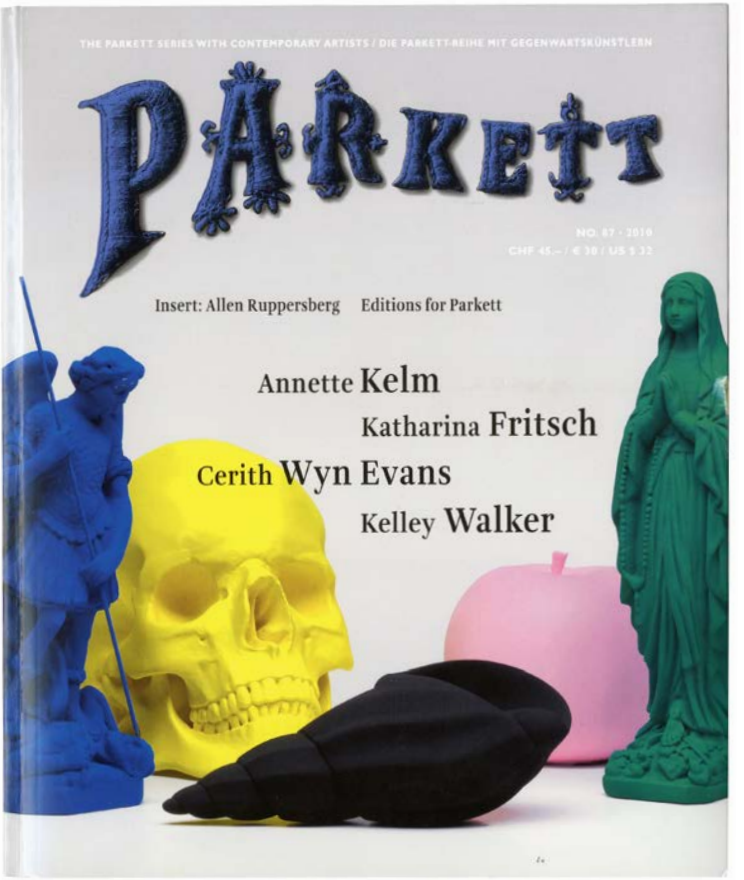


Franz West
2 x 20 Years of Parkett with complete collection of all 90 Parkett vol. (incl. 35 out-of-print vol.), 2004/2012, for Parkett 70

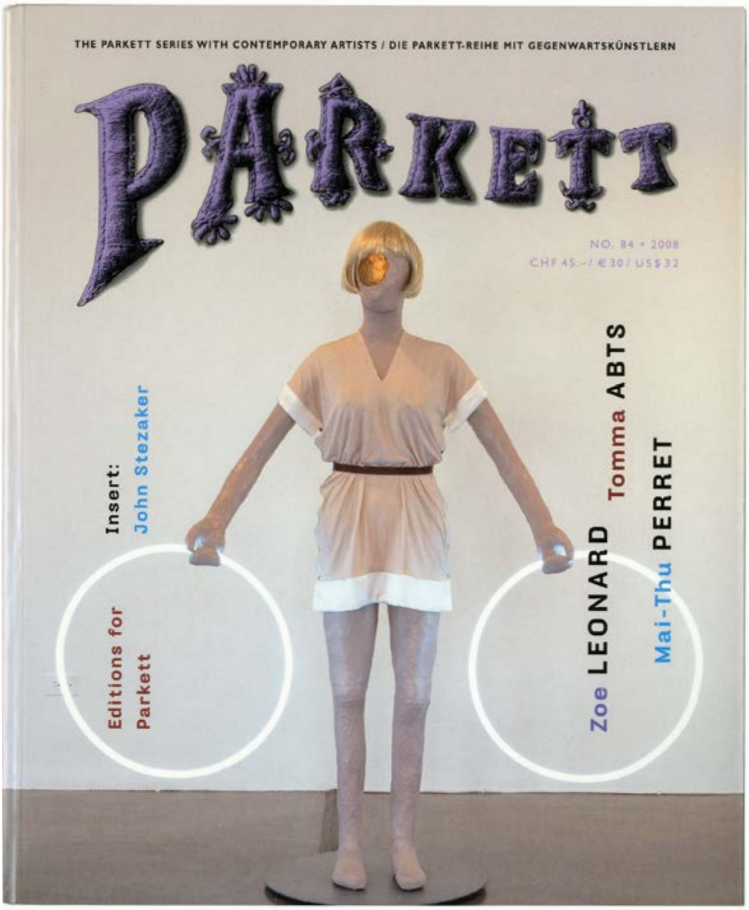
Copyright by PARKETT Zurich/New York and the artist



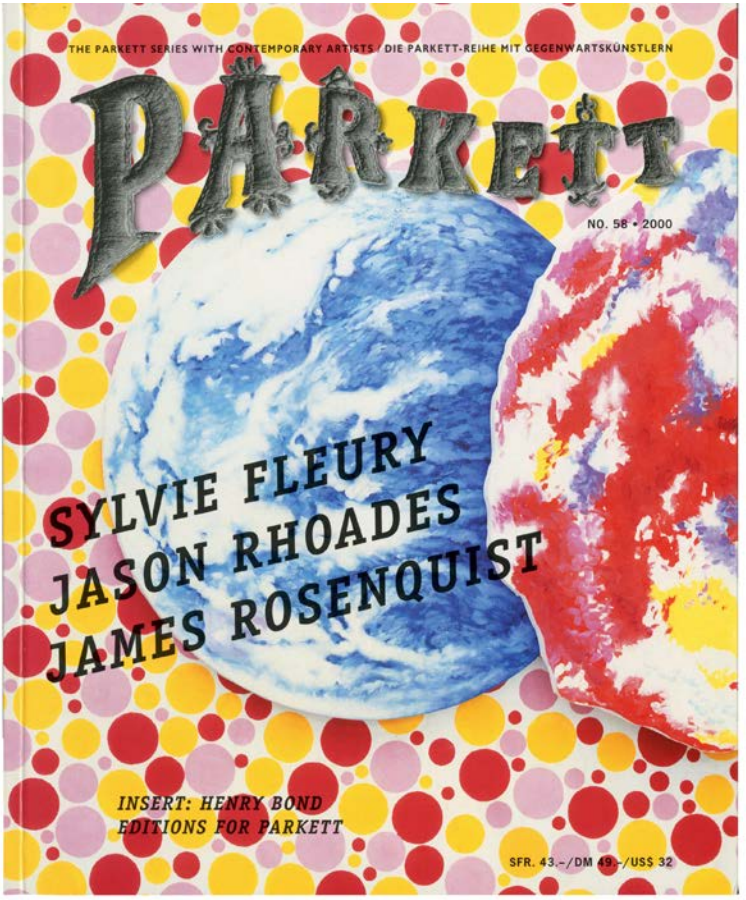
Cover Parkett vol. 79 (by Marilyn Minter)



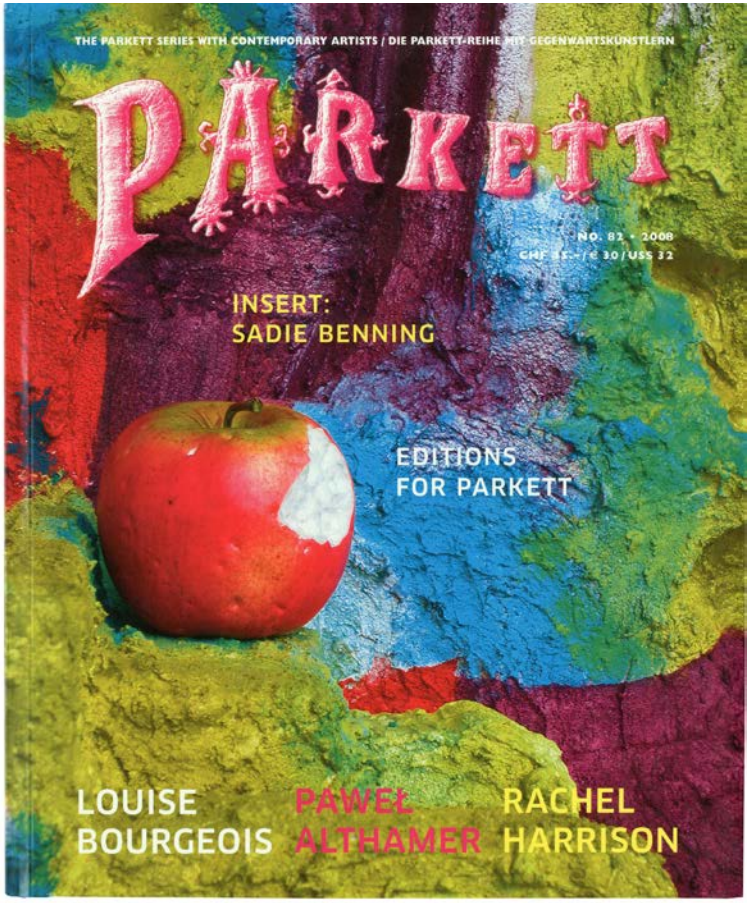
Cover Parkett vol. 87 (by Katharina Fritsch)



Cover Parkett vol. 84 (by Mai-Thu Perret)



Cover Parkett vol. 58 (by James Rosenquist)



Cover Parkett vol. 82 (by Rachel Harrison)



Exposición: "Revista Parkett, una gran biblioteca de arte contemporáneo". Coordinadores de la colección: Amparo Lozano y Óscar Martínez (2009-14). Biblioteca UCLM Cuenca.
Febrero - Abril 2012 / Exhibition: "Parkett Magazine, a large library of contemporary art". Coordinators of the collection: Amparo Lozano y Óscar Martínez (2009-14).
UCLM Cuenca's Library. Febrary - April 2012.

SWISS MADE





Art and its manifestations: The Parkett collection.

1.

The most prized possession of Félix Fénéon, the French writer, editor and anarchist, was a trio of small paintings, barely the size of a hand, by George Seurat. They were three preparatory studies of one of the artist's largest works, *Les Poseuses*, acquired shortly after his death. When Fénéon traveled, he always carried them in a velvet case he kept in the inner pocket of his vest. He thought that the indescribable distinction of the works and their style, replete with dignity and serenity, filled even the most vulgar hotel room with life. The fact that today they belong to the Parisian Musée d´Orsay's collection confirms his claim that the small paintings would fill even the most distinguished museums with glory. And also, that to judge the value of a work by its size, technique or moment in the artist's creative process –which is the case of the sketches- makes very little sense.

Nor does it make sense to value an individual piece more than an edition. The field of editions, be they graphic or objects (called multiples), is one of the most fertile in the art world. The expressive possibilities of different traditional engraving methods that allow reproducing numerous copies of

a single work have multiplied, first with the arrival of photography, and later with new media –photocopiers, printers, recorders-, and, of course, by the technological capacities of industrially manufacturing objects. This has contributed to the extraordinary dissemination of artistic iconography and discourses, and to allowing not only big buyers or patrons, but also people of moderate purchasing power the possibility to collect art objects and enjoy them at affordable prices. If even the most impersonal hotel room flourishes and is lit up with some small works of art, what might these do in the private or familiar space of a house or apartment.

And *"Musée en Appartament"* is exactly one of the mottos of the magazine Parkett, founded in Zurich in 1984 by a group of five friends determined to enrich the dialogue within the international art community. The publication is different from other art magazines in that it does not publish reviews or current news, but rather in-depth analyses of the work or career paths of the artists featured in each volume. But what really makes Parkett (whose other motto is *a small museum and a large library on contemporary*

art) special is the close, direct collaboration with the artists, not only in the design of the magazine itself, but in the production of numbered and signed editions of an original work created specially for the publication.

The bilingual magazine (English-German) has around 250 pages with a print run of 10,000 copies, and is read by an estimated 30,000 readers. The first volumes were dedicated monographically to an artist. Today, each volume presents four artists, each of whom create an edition. Given the complexity of carrying this out, the magazine is now published biannually as opposed its previous quarterly publication. In 1993, after the first 35 volumes, two of the founders, Peter Blume and Walter Keller, left to work on other projects, and today Bice Curiger, Jacqueline Burckhardt and Dieter von Graffenried continue to manage the publishing house. They are three influential and experienced figures in different fields of the contemporary art world: criticism, curating and management.

Since 1984, they have published close to 100 volumes in which 800 artists have participated, with close to 2000 articles. Parkett Editions has around 220 works, in all types of media or formats –paintings, etchings, drawings, photographs, sculptures, objects, DVDs and sound art- and has been shown in exhibitions in important centers around the world, from the MoMA in New York, Whitechapel Art Gallery in London and the Centre Pompidou Center in Paris, to the STPI in Singapore, the Seoul Arts Center/ Hangaram Museum in Korea and the Ullens Center (UCCA) in Beijing.

Their webpage (www.parkettart.com) is extensive, and I suggest that the reader who would like more in-depth information refer to the content found there. I will focus, even anecdotally, on some of the details of this project, which has now been around for more than thirty years.

2.

The first volume, published in 1984, focused on the critical analysis of the Italian artist Enzo Cucchi's work, and also included the fixed sections -*Balkon*, *Cumulus*, *Les Infos du Paradise*-, which address different perspectives on theory and the professional art world. Cucchi started the magazine's editions with a graphic work; an edition of 80 etchings done in aquatint and drypoint on Vélin d´Arches paper. Entitled "Elegy and Etching" it is described by the editors as an "elegy for cities. A brooding and delicate etching imagining the transatlantic city that is partly Rome, partly New York, entirely dream." Each copy was bound into a special volume of the magazine, but identical to and with the same content as the regular volume of the magazine itself, thus converting it into a container for the small treasure. We can imagine Félix Fénéon arriving to his hotel room, taking it out of his vest pocket and placing it on the table or holding it between his hands, opened to the double page of the original etching, ready to delve into the pleasure of contemplating it in a brooding and delicate daydream…

But perhaps our Fénéon, who we have transported to our time, would not have carried it in his vest pocket (which would have to be large, as the magazine measures 25.5 x 21 cm), but in the pouch that the Austrian artist Franz West created specifically to carry copies of Parkett. An edition of 180, which accompanied volume 37 in 1993, each pouch of brightly colored African print fabric with a gold chain is different. Thus, in addition to editions in more traditional formats –graphic work, photographs-, the editors and artists soon took on more complex projects, created, as we said earlier, in all types of techniques and formats. Volume 4 was accompanied by Meret Oppenheim's fascinating gloves. Conceived by the artist in 1936, the edition of 150 pairs was created in 1985 when the *grande dame* of surrealism was 72 years old. The work literally turns the concept of the glove inside out. If gloves hide hands on their inside, the artist's reveal the inside of hands: serigraphed in red on the surface of the soft suede, the fluvial design of delicate veins and capillaries is revealed in all of its naked and oneiric beauty.

In the second volume, dedicated to Sigmar Polke, the edition, whose title could be translated to "Disasters and Other Horrors Revealed" is a direct allusion to Goya's engravings. It consisted of 60 photographs, each of them unique, printed by the German artist with almost alchemic procedures, using a mix of coffee, raspberry liqueur, detergent and other secret chemicals as liquid developer. Furthermore, all copies of the magazine, not only those that contained the edition, included a fascinating insert: the enlarged reproduction of the negatives of the 60 photographs, printed on an accordion strip (called *leporello* in the language of printing and bibliophilia) of translucent paper and with a slight relief of spider webs, that stretches to 5.5 meters long.

Polke's idea of inserting the *leporello* led to a new section, *Insert*, in volume 6. Started with a work by Lother Baumgarten, it is an original project designed specifically by an artist who investigates, and sometimes takes to the limit, the possibilities that offset and the magazine pages offer. In order to understand the reach and the ambition of the proposal, all we need is to see this partial list of invited artists: Cindy Sherman, Kara Walker, Robert Mapplethorpe, William Wegman, Daniel Buren, Nan Goldin,

and Damian Hirst, including the musicians Lou Reed and David Byrne, who are also photographers, Laurie Anderson, who is also a performer, and cartoonists like David Shrigley or the great classic Robert Crumb.

Volume 15 included an important new addition, using a new space of the magazine to showcase works: a drawing by Markus Raetz occupies the spines of volumes 15 to 18. Since then, more than twenty artists, from Ross Bleckner to Douglas Gordon, from Louise Bourgeois to Francis Alÿs, have presented their ideas in this unique space. This way, the magazines on a shelf offer a varied and multi-colored landscape of interventions: from the four Beatles in red, proposed by Christian Marclay, or Niele Toroni's five of diamonds, to the pink graffiti by Koo Jeong-A or the silhouette of Nijinski, frozen in a full dance leap, courtesy of Ulla von Branderburg.

And here Franz West returns, whose second collaboration with the magazine is a piece whose quality as a work of art (a quality so often loaded with the stigma of being discernible from any other object for its lack of practical function) is camouflaged by its own functionality. The work, limited to an edition of 99, is a simple and cleanly designed bookshelf of reinforced steel, Plexiglas and wheels, designed to hold the collection of magazines. A work done with the client in mind that, disguised as a bookshelf, subsumes or absorbs the history of the art contained in the publication. It has the capacity to house the magazines published until 2024, and will only be completed when it is filled then. Undoubtedly less practical in an apartment is the largest work published to date, by Félix Gonzalez-Torres, which accompanied volume 39 of the magazine in 1994. It is a serigraph measuring more than three meters high by almost seven meters wide, where the image of a sandy beach full of footprints reminds us of giant billboard advertising that in this case would advertise the fleeting, the emotional and the indescribable.

But West is not the only repeat artist. He is joined by a true honor roll of international contemporary artists. For example, we can begin a stroll among the artists, staying within alphabetical order, with Richard Artschwager, --who in a show of intellectual generosity, preferred that Volume 23 be dedicated to a reflection on the topic of "Art and Reason" instead of analyzing his work--, to then find John Baldessari joined by Louise Bourgeois, whose first collaboration was a needlework or patchwork of colored paper in a page of the magazine, and the second a drawing dyed on cloth with her initials embroidered on the bottom right corner. Moving on, we find ourselves with Francesco Clemente, Fischli & Weiss, Urs Fischer and Günther Förg, always interesting, always surprising. We continue our stroll and pause for a moment to speak with Katharina Fritsch, Rebecca Horn and Alex Katz, and a little further along we stop before a shop window, attracted by an enormous yellow inflatable plastic flower, inspired by street balloon works, by Jeff Koons. We also see his other collaboration: an image of him on a porcelain plate, hugging a healthy looking pig. At a stoplight we coincide with Jean-Luc Mylayne and Richard Prince, and in another

shop window we see a 3-D image, a color photograph under lenticulated film attached to a television with suction cups. To the side we see a silhouette, a natural-sized cut out of a domestic employee converted into a type of secular goddess. Both are works by Pipilotti Rist. We greet Ed Ruscha, Rosemarie Trockel, Jeff Wall, and Christopher Wool from afar, now in a hurry because we have to finish the walk and get back to this text to remember the great Sigmar Polke, up until now the artist with the most editions, three. The previously cited "Disasters…" is joined in volume 30 by a digital image on vinyl mounted on a frame with a German tongue twister as a title, and a double edition for the double volume 40-41: 25 copies of the magazine done with the print proofs scraps, a kind of remix of pages with superimposed printings, while another 25 copies contain an original gouache.

There are many possible strolls through the Parkett collection. Any of them allow us to view very diverse landscapes and to feel the effects of a healthy intellectual and sensorial walk. The telling and description of the editions would be endless, but we must mention Juan Muñoz, up until now the only Spanish artist included in the collection. His work, "Glimpse", edited in 1995 for volume 43, is undoubtedly one of the most subtle. It is a small piece of glass measuring 12 x 9 cm., etched by hand, in which the image of a human figure carrying another person on his back is only visible, momentarily and fleetingly, by breathing upon the glass. Today, with the artist now gone, his capacity to bestow allegorical power to that evanescent breath is moving.

The edition runs vary: from the 2000 copies of the 3 vinyl singles of Katharina Fritsch's sound memories, "Mill/Ambulance/Toads", or the 200 copies of Bruce Nauman's video "Violent Incident—Man-Woman", to Luc Tuymans' 20 white men's shirts embroidered with a face on the back or Rudolf Steingel's 22 eighteen carat gold rings. Lawrence Weiner's piece, an edition of 80, has the unlimited reproduction potential of a limited edition. It

is a simple rubber stamp that can print its message on any surface almost infinitely. The smallest production run to date corresponds to Urs Fisher's second collaboration in volume 94 of seven unique reproductions of a sculpture made of plaster, fiberglass, aluminum, felt and oil, which each weigh more than 90 kilos. The first was the sculpture of a magician's hand pulling a rabbit out of a top hat.

3.

That "large library and small contemporary art museum" that is Parkett was generously donated to the School of Fine Arts in Cuenca by the collector and owner of the gallery that bears her name, Helga de Alvear. In the mid-nineties, de Alvear acquired all of the editions to date. As the director of the gallery during those years, I had the pleasure of presenting the collection for the first time in Spain in the gallery's large exhibit spaces in the 1997-1998 season. De Alvear subscribed to all future editions, ensuring the continuity of the collection. The copies of the magazine and the corresponding editions continue to arrive periodically, so we can talk about a collection in continual growth in size and value.

After specifying "*That one of the University of Castilla-La Mancha's aims is to promote the creation, development and critique of Science and Culture through study and investigation and that, in its School of Fine Arts, it is Art and its manifestations that are the physical object of study and investigation*", the donation document, dated November 2009, states that Helga de Alvear would like to collaborate with those aims by donating the Collection to the UCLM *"for its use by the School of Fine Arts"*. The University *"believes that having the Parkett*

Collection for the fulfillment of the aims of its School of Fine Arts is a privilege and an honor and, consequently, it is in its interest to accept said donation." De Alvear also later donated the Galería Juana Mordó's print collection.

A small part of the works from the PARKETT Collection of Cuenca's School of Fine Arts (UCLM) is currently being shown in the Sala Parkett in the school itself, a space created with professionalism and care that almost lets us forget the well-known limited Spanish public university budget. The Collection is available to museums and centers interested in its exhibition, and in addition to its different presentations and proposals in the School of Fine Arts, it has been exhibited in prestigious places such as the Centro Cultural Montehermoso in Vitoria-Gasteiz, the Instituto Francés of Valencia and the Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) de Santiago de Compostela.

The magazine –that "great library"- and the Collection –that no longer "small museum"- make up an extensive and very valuable artistic and documental collection that is available to researchers, not only at the UCLM's School of Fine Arts, but to every researcher interested in a more in-depth knowledge of contemporary art over the last thirty years. The collection has already begun to appear in Master's presentations, and the near distant future, will surely be material for interesting doctoral theses. It is, without a doubt, an outstanding example of the importance of the collaboration between private patrons and public institutions, which is crucial for the development of the enormous cultural and creative potential of Spain.

ON THE VISUAL POWER OF DIGITAL ARTS. FOR A NEW ARCHIVE AND MUSEUM INFRASTRUCTURE IN THE 21 CENTURY

SOBRE EL PODER VISUAL DE LAS ARTES DIGITALES. POR UNA NUEVA INFRAESTRUCTURA DE ARCHIVO Y MUSEO EN EL SIGLO XXI

OLIVER GRAU

EN **ESP**

COLECCIÓN CALEIDOSCOPI

Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Edición a cargo de / Edition by: José Ramón Alcalá & Vicente Jarque

EN

ON THE VISUAL POWER OF DIGITAL ARTS. FOR A NEW ARCHIVE AND MUSEUM INFRASTRUCTURE IN THE 21 CENTURY

OLIVER GRAU

Over the last fifty years Media Art has evolved into a vivid contemporary factor. Although there are well attended festivals worldwide, collaborative projects, discussion forums and database documentation, Media Art is still too rarely collected by museums, barely supported within the mainframe of art history and with relatively low accessiblity for public and scholars.

Compared to traditional art forms -painting or sculpture– Digital Media Art has a multifarious and complex potential of expression and visualization; and therefore, although underrepresented at the art market, which follows other interests, it became, we might say, "the legitimate, the art of our time", thematizing complex challenges for our life and societies; like genetic engineering and post-human bodies, globalisation and ecological crises, the image and media revolution, the virtualisation finance markets and new extremes of surveillance of human communication.. just to name theme clusters by teams empirically identified at the most important Media Art festivals of the last decade. Visually powerful, interactive Media Art, perhaps supported by databases or attached to the www, is offering more and more degrees of freedom and evidently is much better equipped to deal with the challenges of our complex time than traditional art media can. So far not museums but festivals can be considered as the most important media for current developments regarding issues, technologies and discourses on Digital Art. Although the Biennial project at the ZKM revealed that Digital Artworks play a part at more than 200 biennials worldwide and the systematic investigation of Digital Art Festival themes within the AT.MAR project lists over 100 additional festivals dedicated to this art form. Those complex art and image forms able to do that have almost not arrived into the core collecting institutions of our societies, the museums, archives, libraries, funded by us, the taxpaying public. Due to the fact that this art depends entirely on digital storage methods, which are in a constant state of change and development, Digital Art is severely at risk. And it is no exaggeration to state that we face the TOTAL LOSS OF AN ART FORM from the early times of our postindustrial-digital societies.

It is ironic that this loss takes place in a time, wherethe world of images around us changes faster than ever, where images have started to supersede words as a primary form of communication: The Internet Revolution with giants like YouTube or Flickr with it's billion uploads or Facebook with its 1,5 Billion members are now the largest image archives in the world. Television, now in 3D, became a zappy field of thousands of channels. Large projection screens enter cities, buildings surfaces meld with moving images, recreating the old dream of talking architecture, surgery becomes more and more image-guided, drone war kills through telematic imagery and *Google StreetView* and *Google Earth* revolutionise concepts of panoramic image spaces including Satellite views, for example, of DanubeU's Center for Image Science in *Göttweig*.

Images' historical development between innovation, reflection and iconoclasm reaches a new level of global complexity. Digital images became ubiquitous and key tools within the global reorganisation of work, but transformations have hit society unprepared. Some results of our research you find in our volume by MIT-Press. This visualization though, requires a so far unknown material base: Google for example runs 1 Million servers in a dozen countries even on the ocean and processes 24 PetaByte of user generated data per day and the 5-6 million people, who died in the race for so-called "conflict minerals" did not even receive a monument for the unknown victim.

It was an international shock when we became aware of the worldwide attack on economic, political, military, scientific and basically all civil communication – even all phone calls - by NSA and the British GCHQ, when documents made public by Edward Snowden, first were published by the Guardian and the Washington Post. Among the targeted nations are Argentina, Brazil, India, Mexico, except the UK all members of the European Union, Turkey, China, South Korea, Russia, Japan and many others.

Almost all world-communication via telephone and Internet giants, like Google, Facebook, Amazon has been systematically taped and stored in zetabytes in the largest ever existing archive. The Vision of Big Data created the largest surveillance machine in human history and it comes in a form, we have no cultural experience with: Now, browsing websites (and simply buying a book at Amazon) and being evaluated as a human being is no fundamental difference anymore. „This amalgamation of internet industry and surveillance machinery was neither foreseen by scientists, Sci-Fi writers nor George Orwell himself."

With Software by companies like Glimmerglas NSA searches through your personal data on Facebook, E-Mail, Chat, Skype or telephone creating your profile. So, while our own Secret Services for the first time know everything about us citizens, we are ironically almost completely excluded by our own museums and archives from reflecting on the issues of our time through its relevant art. Although by law it is duty of almost all museums to collect, preserve and document the art of its time, this is simply not done in an adequate and concerted way – this disparity in Societies with an art system based on tax paying citizens, as in Europe, even creates a serious democratic-political problem.

We know that Media Artists today are shaping highly disparate and complex areas, like time based installation art, telepresence art, genetic and bio art, robotics, Net Art, and space art; experimenting with nanotechnology, artificial or A-life art; creating virtual agents and avatars, mixed realities, and database-supported art: Digital Art addresses often many senses – visually, aurally and beyond – thereby technically exceeds and transforms that of traditional art forms – such as painting or sculpture – and offers a manifold potential for expression and visualization. In the best humanistic tradition, Digital Art frequently takes on big contemporary discussions, challenges, dangers, and proposed transformations of our life and societies. It addresses the challenges of our complex times within the very medium that shapes them, where traditional art media could simply offer metaphorical approaches. Thus, Digital Art is the art form with the most comprehensive potential in the reflection of our information societies regarding the digital revolution.

Because Digital Art utilizes new technologies, it has developed a large number of innovative visual expressions and increasingly operates transculturally/ interdisciplinary; nevertheless it cannot be fully understood without our image history.

Let me give a few examples for Digital Arts multifarious potential of complex expression: Thousands of artworks make use of and express the complex and multifarious potential of Media Art: In the installations *Osmose* (1995) and *Éphémère* (1998) Charlotte Davies transports us into a visually powerful 3D-simulation of a lush mineral-vegetable sphere, which we can explore via a bodily interface consisting of a vest that monitors breathing; both works are classics of digital Media Art that generated more than 100 scientific and art-historical articles but were ignored by museum collections.

Because Digital Art is located at the intersection of art, science and technology, it participates in contemporary scientific research. Digital Art raises awareness for ethical and technological issues and discusses and visualises the complexity of biotech innovation and genetic hybridity. But open-ended questions about the complicated ethical issues involved in the manipulation of DNA were raised already in Eduardo KACs installation Genesis (1999).

With the advent of the digital era, media and visual cultures started to undergo a profound shift. Those developments were reflected in a variety of Digital Art projects – on the one hand from a contemporary and on the other hand from a historical-comparative perspective. Consequently, this perspective replaces an ahistorical account of imagery in favour of historical and genealogical approaches such as image and media (r-)evolution and MediaArtHistories [1]. Artists from the field of Digital Art use and reflect on a variety of technologies, such as Virtual Reality (VR), Augmented Reality (AR) or Telepresence [2]. For *UNMAKEABLELOVE* (2007), inspired by Samuel Beckett's *The Lost Ones* (1971/72), Jeffrey Shaw and Sarah Kenderdine used their cybernetic theatrical environment *Re-Actor* to create a real-time augmented world of 30 simulated humans. Shaw himself mentiones as an inspiration early cinema history, quote: "the myriad of extraordinary devices like the Lumiere Brothers Photorama, the Cyclorama, Cosmorama, Kineorama, Neorama, Uranorama (..)"etc. – but here they combine interaction with 3D humanoid, phantasmagoric figures, who seem to move in a dark space or even a prison camp formed by a hexagon of six rear-projected silver screens for passive stereo viewing. This results in the most powerful reapperance of the phantasmagoria 18th Century augmented reality – here it results in a deprivation, maybe even an icon for we human's in a WEB 2.0 world of "connected isolation" – and of course its allusions draw much wider to the human tragedies of the last century.

1. Grau, Virtual Art, op. cit.; Cubitt, Sean and Paul Thomas. Eds. 2013. Relive: Media Art Histories. Cambridge/Mass.
2. Rhodes, Geoffrey Alan. "Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression." In: Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium, edited by Vladimir Geroimenko, 127-138. Vienna/New York; Broadhurst, Susan and Josephine Machon. Eds. 2006. Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity. New York.

Internationally renowned artists like Mischa Kuball, Maurice Benayoun, Rafael Lozano-Hemmer, Michael Naimark and others have created optical experiments, panoramas, phantasmagoria, dioramas, camera obscura, anamorphoses, magic lanterns, etc. Also William Kentridge, one of the most known artists of our time, has been working on the subject of a history of vision for years. Even historic image media like the mirror anamorphosis, have made their way into his contemporary Media Art. In 2007 he created a hybrid previously non-existent in the media history of seeing: for his 8-minute *What Will Come (Has Already Come)* he combines a hand-drawn animation film with cylindrical mirror anamorphosis, connecting it for the first time to moving images and thereby helping us to put the latest image revolution in a historical perspective. Reinterpreting old optical media they contextualize and help to reflect on our digital image revolution – and which traditional art form could do that?

Valuable contributions to the debates about the discursive and biological transformation of the body come from festivals [3]. Digital Art raised awareness of technical developments by providing models of artificial life or the (positive) usage of anthropometrics. Acclaimed artists like Christa Sommerer and Laurent Mignonneau brought forward a variety of projects such as 'Life Spacies II' (1997). Victoria Vesna's *Bodies@Incorporated* (1993) allowed visitors to construct their own avatars. Using a variety of Web tools, the users could create a 3D representation of their body [4]. Throughout the site, references are made to identity politics and other concepts used to separate and identify bodies.

Golden Nica winner *Murmuring Fields* by Fleischmann & Strauss is yet another example of a work largely ignored by museums. Here interacting users maneouver through a virtual space of media philosophy in which statements by Flusser, Virilio, Minsky, and Weizenbaum can be heard — a new type of *Denkraum*, or sphere of thought, and an early prefiguration of web-based knowledge exchange.

3. Those include 'Next Sex' (Ars Electronica, 2000), 'Souls and Machines' (Art Futura, 2014), 'Internet as Cyborg' (Art Futura, 2000).
4. Aristarkhova, Irina. 2012. Hospitality of the Matrix: Philosophy, Biomedicine and Culture. New York.

Digital Art illustrates and reflects the developments of global networks and their influence on financial markets[5]. Maurice Benayoun's 'Occupy Wallscreens' (2012) strategically visualises global financial flows and networks in real-time. Today we know that the virtualization and increasing complexity of financial products is partly responsible for the crisis that cost us trillions of Euros and Dollars. Paolo Cirio's 'Loophole for all' (2013), illuminates the global condition of virtual financial markets and provides tactical counterpractices. Such projects help to reflect on the increasing complexity and opacity that is inherent in contemporary financial markets. But already more than a decade ago the architecture and art studio Asymptote proposed a 3D info-scape for the NYSE to manage financial data within a real-time virtual environment, providing a better, more transparent image and thereby a better idea of transactions — before we get driven into the next mega-crash. The NYSE did not want further development of a visualization of their "financial products," at least since Lehman Brothers' bankruptcy in 2008 we may know why.

Ingo Günthers obsessive cartographic work "Worldprocessor" –an artwork that implicitly conveys the explosion, ubiquity as well as the availability of data by the introduction and consolidation of digital media – on illuminated globes, multiples, more and more appears as a clairvoyant prefiguration of the attempts of the growing visualisation industries to make our complex time understood. From the late 80ies until now he destroyed more than 10.000 globes, in his creative process in the attempt to create a more realistic image of economy, power, and all kinds of meaningful parameters.

At least since Edward Snowden's release of documents we know that Facebook also is systematically used for NSA Surveillance, but already David Rokeby's 'Very Nervous System' (1986) pinpointed the technological means of detection and surveillance and Seiko Mikami, who passed away a few month ago, in her robotic installation *Desire of Codes*, 2011, dealt with this big issue of our time already before the worldwide espionage became known.

5. Munster, Networks, op. cit.; Adler, Phoebe and Leanne Hayman and Arrate Hidalgo. 2014. Art and the Internet. London; Corby, Tom. "Landscape of Feeling, Arenas or Action: Information Visualization as Art Practice." In: Leonardo 5, Vol. 5 (October 2008), 460-467; Saper, Craig J. 2001. Networked Art. Minneapolis.

Paolo Cirio's and Alessandro Ludovico's *Face to Facebook* (2001) also addressed the issue in the form of a "media hack performance" as social experiment: the artists stole 1 million Facebook profiles, filtered them with face recognition software and then posted them on a custom-made dating website, searchable by gender and characteristics identified on the basis of their facial expression. The performative intervention generated aprox. one thousand items of media coverage around the world, eleven lawsuit threats, five death threats and an exchange of letters between the artists' and Facebook's lawyers.

Also – and I am almost done with this list of visually complex examples: also issues of ecology and climate occupy an important place in festivals[6]. Tom Corby's and Gavin Baily's 'The Southern Ocean Studies' (2009) for example understand complex climate models as cultural artefacts and as vehicles of communication of environmental change. By promoting knowledge of complex ecological problems and reflecting on conditions of the public and scientific discourses around climate and ecology and the question of how nature is 'constructed' and visualized in the digital era. Digital Art has made a genuine contribution to recurring discourses[7] by developing new imaging strategies, involving measurement of different complex spaces and natural phenomena through modern technologies and their translation into aesthetic and acoustic information (GPS, Google Maps). Andrea Polli's 'Sonic Antartica' (2009) collects and processes natural and industrial field recordings, sonifications and audifications of scientific data.

And last but not least let me mention a complex project like *The Choke Point Project*, which addresses the events of recent years, when in Egypt and Libya the order was given, to "turn off" the Internet. The P2P Foundation has the aim of mapping nodes of Internet connectivity and to show who maintains their control and what this may mean.

The works mentioned produce their complexity through a set of temporal and spatial parameters: Through multifarious creations of interfaces and partly by evolving display innovations, variability, simultanity, sequentiality, narration, innovative strategies of interaction trough real-time processing and immersive involvement, extra content can be accessed

6. Festivals that addressed those issues include 'Human Nature' (Ares Electronica, 2009), 'Response:ability' (Transmediale, 2011), 'Deep North' (Transmediale, 2009), 'The Power of Things' (DEAF 2012), 'New Translife' (International Triennial of Media Art China, 2011), 'Nature Transformer' (Microwave Festival, 2009).
7. Himmelsbach, Sabine. Ed. 2007. Ökomedien: ökologische Strategien in der Kunst heute. Ostfildern; Kahn, Douglas. 2012. Earth Sound Earth Signal. Energies and Earth Magnitude in the Arts. Berkeley.

through the use of visualisations, of databases and web-based networks, image spaces open for unfolding and compression, development or evolution. All represent important parameters for the research regarding the specific expressive potential of Digital Artworks and their imagery.

These examples might demonstrate, that Media Art can deal with complex challenges as traditional art media simply can't. In the best humanistic traditions digital Media Art takes on big contemporary questions and proposed transformations – we may call it a political iconography of the present - but is not adequately collected, documented and preserved by our public museums and archives. And a techno-cultural Society that does not understand its challenges, which is not equally open for art of it's time, is in trouble.

It is essential to create an understanding of the fact that the present "image revolution," which uses new technologies and has also developed a large number of so far unknown visual expressions, cannot be conceptualized without our image history, which is why the field of MediaArtHistories and its conference series agrees with the plea of its first honorary chair Rudolf Arnheim published in 2000, for integrating the new, interactive and procedural worlds of images into the experiences and insights that have come down to us from the art of the past. His words sounded like a plea for an interdisciplinary Image Science. Image Science and Media Studies help understand the function of today's image worlds in their importance for building and forming societies. By telling for example the history of illusion and immersion, the history of artificial life or the tradition of telepresence, Media Art history offers sub-histories of the present image revolution. Media Art history might be considered a reservoir in which contemporary processes are embedded, an anthropologic narration, on the one hand, and the political battleground where the clash of images is analyzed, on the other. Furthermore, art-historical methods may strengthen our political-aesthetic analysis of the present through image analyses.

All this sounds like redefining images in their historical dimension and approaches of comparison, which go along with that, are based on the insight that images act diachronic, within a historical evolution and not function simply without reference. Media Art Histories in connection with Image Science, or Bildwissenschaft, now allows to write the history of the evolution of visual media, from peep-show to panorama, anamorphosis, stereoscope, magic lantern, films with odours and colours, cinéorama, IMAX and the virtual image spaces of computers. It is, let me underscore, an evolution with breaks and detours; however, all its stages are distinguished by a relationship between art, science, image and media-

technology. Media history alone, or as we say since Siegfried Zielinsky Media Archaeology alone would not be sufficient.

Already in the late 90s it became clear, that MediaArtResearch is spread over many disciplines and the need became urgent to give it common ground: Therefore we developed the international Conference Series on the Histories of MediaArt, Science and Technology , which was started in 2005 through a collective process, involving more than 10 disciplines related to Media Art, coordinating meanwhile more than 2000 papers and applications on MediaArtHistory.org. Through the success of Berlin 2007, Melbourne 2009, Liverpool 2011 and Riga 2013 the conference series is well established with Montreal just four weeks ago, with Paris coming 2017 (lau)

Hence, scholars stress that the technological advances in current media cultures are best understood on the backdrop of an extensive media and art history. Contributions to this field are widespread and include, among others, researchers who have disciplinary focuses such as the history of science (Lorraine Daston, Timothy Lenoir), art history and image science (Oliver Grau, Barbara Stafford, Edward Shanken, Linda Henderson, Andreas Broeckmann, Peter Weibel, Hans Belting), media studies and media archaeology (Kittler, Huhtamo, Zielinsky , Oettermann) , sound studies (Douglas Kahn), film studies (Cubitt, Kluszczyński), as well as computer science (Frieder Nake) and Digital Humanities among others.

Media, as you know, exerts a general influence on forms of perceiving space, objects, and time and they are tied inextricably to humankind's evolution of sense faculties. For how people see and what they see are not simple physiological questions; they are complex cultural processes. Not least, in this way light can be shed on the genesis of new media, which are frequently encountered for the first time in works of art as utopian or visionary models. Therefore a central problem of current cultural policy stems from serious lack of knowledge about the origins of audiovisual media. And this is in complete contradiction to current demands for more media and image competence. But compared to Media Archaeology MediaArtHistories compares also the content, focuses on the imagery, its relation, contexts and evolution. The imagery, art as driving force of technological and medial development by often artistic inventions, fulfilling the artistic will, that is one focus of MediaArtHistories.

And Building Bridges for Media Art means also to further the establishment of new curricula, as we developed the first international Master of Arts in MediaArtHistories, with faculty members like Erkki Huhtamo, Christiane Paul, Jens Hauser, Jeffrey Shaw or Sean

Cubitt, which deals also with the practice and expertise in Curation, Collecting, Preserving and Archiving of Media Arts. It's a master for Media Art´s working professionals and they came so far from 5 continents - in the meantime also a Facebook forum with more than 8000 members exists, mostly academia and Media Artists.

In contrast to other disciplines concerned with images, ones that frequently try to explain images as isolated phenomena originating in and of themselves, art history has the critical potential to define images in their historical dimension. Precisely because art history emphasizes a rigorous historicization and the practice of a critical power of reflection it can make the most natural possible contributions to the discussion around images. No image can be „read", if one has not read other images before. All of these approaches to comparison are based on the insight that images act diachronic, within a historical evolution, and never function simply as an act without reference.

Older definitions of the image, mostly developed with paintings, such as those by Gottfried Böhm, Klaus Sachs-Hombach or W.J.T. Mitchell, became problematic in the context of the digital age. Talking generally on imagery we need a wider understanding: Beside earlier definitions of interactive, immersive, telematics and generative digital images this carefully crafted definition by Thomas Hensel is a good start for outlining the problems:

> "IMAGES are not reducible to a particular technology (like graphic prints or neutron autoradiography), not to certain devices or tools (paint brushes or telescope), not to symbolic forms (perspective), not to genres in the broadest sense (still life or summation image), not to an institution (museum or lab), not to a social function (construction or diagnostics), not to practices/media (painting or Morse Code), materials (canvas or photographic paper) or certain symbolism (Christian iconography or alphanumeric code) — but they are virulent in all of them."

IMAGES 2.0

Media Arts complexity nowadays is produced through interaction and variability, simultaneity, sequenciality and narration; connected polydimensional visual spaces of happening, experience and immersion can be created, image spaces open for unfolding and compression, development or evolution, theoretically like fractals of unlimited resolution – to give some keywords. They are created through endless creations of interfaces by ever new display innovations.

And in today's social media-based image world definitions have become even more difficult: images, along with the cultures from which they originated, are on the move; myriads of images, with extreme mobility, flow around the globe as messages of transnational and transcultural communication in fractions of a second. Images from formerly separate contexts are occupied, interpreted, amalgamated, and given new meanings. What we are witnessing at the moment is another shift in our image cultures, on the one hand in the international media we have a massive concentration of image production– (ANN) CNN for example can be seen in more than 200 countries and the 10 largest media companies alone have a performance of 300 billion Dollars leading to a concentration and unification of imagery – on the other hand: Our image cultures operate increasingly transculturally. Formerly passive recipients, who reflected on discrete works of art in a distanced yet intellectually active manner, have now become interactive users with considerable degrees of freedom in their processing of images.

The mise en scène of the images in social media with global outreach, singly or in clusters, their metamorphoses and their dissemination are significantly determined by the users of social networks. Vibrant sub-cultures develop unbeknownst with a speed of image turnover that was unimaginable for traditional art and a political iconography. Something completely new, image & meaning, often arises from the contradictions, tensions, and differences which manifest visually. This is where different ways of seeing the world encounter each other and are actively negotiated; or involved in a clash or image wars like the one around the ucraine and ISIS image wars right now.

Theoretically this process is nothing new in terms of theories of interculturalism: the fruitful fusion of Roman and Greek culture, for example, or of Christian and Islamic culture in medieval Spain, demonstrated this procedure over long periods of time. But contexts are becoming more and more complicated due to the many different visual media surrounding us: new here is that there apparently is no limit to the acceleration of visual exchange processes, which, because of their multifaceted branching and connections, cannot be captured or analyzed by the instruments employed by the humanities in the 19th and 20th centuries.

Nevertheless reflecting on new tools for Media Art histories in the 21st century we remember Warburgs *Mnemosyne* atlas tracking image citations of poses and forms across media – and most significantly, independent from the level of art niveau or genre. We might

even say that he redefined art history as medial bridge building arguing that art history could fulfill its responsibility only by including most forms of images, calling himself an image scientist. Although taking a different approach, the history of image databases should also mention André Malreaux with his museé imaginare. And let us remember too, that Film Studies was started by art historians. The initiative by Alfred Barr and Erwin Panofsky founded the enormous *Film Library* at New York's MOMA, the 'Vatican of Film' as it was called by contemporaries. The same spirit for new infrastructures, networks and virtual museums for the Media Art of the last decades is needed today - key projects for the Digital Humanities.

But lets look for a moment beyond the Humanities: In the natural sciences during the last decade large collective projects could address new research goals as in Astronomy, the "Virtual Observatory" compiles centuries worth of celestial observations; global warming is understood with international networked projects like the "Millenium Ecosystem Assessment" and the Human Genome Project became already legend. So far unknown collective structures, based on international and sustainable funding give answers to complex problems.

Comparable with natural sciences, digital media and networked research catapult the humanities within reach of new and essential research tools – Linux and Wikipedia might be seen as a glimpse of what can be possible and what we need are collective documentation and preservation tools for Media Art, or, even better, an entire history of visual media and their human reception by means of thousands of sources, Video and 3D simulations. This combination of artistic and medial expressions with the perception in their time is what Media Art research needs. We need that parallelisation to better understand the driving force of the power of imagery and the almost permanent evolution of media technology.

In order to facilitate sustainable progress for the humanities, it is necessary to use the new technologies comprehensively. The motto is: don't give up the tradition of individual research, but support it through collective, network-based forms of work. Only in this way can critical analysis be placed and strengthened on a contemporary, broad basis. In regard to the image and media revolution those are key questions for our societies.

During the last decade we originated at Humboldt University the first online Media Art documentation, the Database of Virtual Art, now Archive of Digital Art ADA. As pioneer, it has been documenting in cooperation with renowned Media Artists, researchers and institutions the last decades of digital installation art, as a collective open source project.

Since digital artworks are processual, ephemeral, interactive, multimedial, and fundamentally context dependent, because of their different structure, they required a modified, we called it an "expanded concept of documentation". As probably the most complex Media Art resource available with almost 2000 events, 800 institutions and several thousand documented works and their technical data ADA represents the scientific selection of 500 artists of approx 5000 evaluated artists. The policy, weather an artist is qualified to become a member is "the number of exhibitions, publications – at least 5; high importance we ascribe also to artistic inventions like innovative interfaces, displays or software." Artists are also recommended by the advisory board with colleagues like Erkki Huhtamo, Roy Ascott, Dieter Roth or Gunalan Nadarayan.

And now within the Austrian Science Fund supported project (AT.MAR), ADA was developed into the first Web 2.0 Research Art Archive. Artists and scholars contribute to the living archive and work collectively on documentation and analysis of Media Art with a set of new tools - a proactive process of knowledge transfer, you can participate. Features like a message system - you can see in the blueish green Community section at the right side of the page - provide the possibility to communicate with peers. You can receive news and archive-updates by peers, once you have added them to your colleagues list – somehow like Facebook, but transformed that it works for an archive. Another feature is the Light Box – it is a completely new developed tool that facilitates comprehensive image studies, especially intended for scholars and students. ADA also features every month another important artist among the best documented members in ADA. And here you see the teaser for the online exhibition. The virtual exhibition is a brand new feature – presented to the public today for the first time in Vienna. It will allow to document historic exhibitions from the field and enable us to compare them online for our discussions.

In addition to searches of themes, Media Art documentation should also admit questions of gender, track the movement of technical staff from lab to lab, technical inventions pertaining to art, the destinations of public and private funds allocated to research. And the hybrid character of Media Art requires a shift of the paradigm towards an orientation of process and context recording, which includes more and more the capture of the audience experience.

And you know that keywording can be bridge building too! The hierarchical Thesaurus of ADA will constitute an approach to systemize the field of Digital Art. Out of the Getty Arts & Architecture Thesaurus and the subject catalogue of the Warburg Library in London,

keywords were selected which have relevance also in Media Art. On the other side, out of the most common used terms from media festivals like Ars Electronica, ISEA, Transmediale etc., new keywords were empirically selected. Important innovations such as 'interface' or 'genetic art' have been considered as well as keywords, that play a role in traditional arts such as 'body', 'landscape' or 'Illusion' and thus have a bridge-building function. It was important though to limit the number to approx. 350 words so that members of the database can keyword their works without great study of a too complex index. So we want to encourage you to become members of ADA, create your scholarly profile and help to enrich the data of this public and cost free instrument for our field.

A second main step of contextualising Media Art can be done based on an internationally unique situation, that with the 45 thousand prints of the Göttweig Collection, ADA has an important art historic collection in highest resolution emphasizing Renaissance and Baroque works on its side -representing a library of 150.000 volumes going back to the 9th century, like the Sankt Gallen Codex. The Göttweig collection is effectively an index of Renaissance and Baroque visual knowledge. ot Bessel (1672-1749) sent his agents over Europe to buy 30,000 prints in less than 10 years – a visual encyclopedia of almost all available knowledge of the time – a unique attempt to collect the world. ADA strives to achieve the goal of a deeper mediaarthistorical cross pollination. This context will be explored deeper through the "Thesaurus Bridge". Just as the MediaArtHistories conference series bridges a gap, the combination of the two and other databases hopes to enable further historic references and impulses. The collection also contains proofs of the history of optical image media, intercultural concepts, caricatures, illustrations of landscapes in panoramic illustrations. For the future this may provide resources for a broader and deeper analysis of Media Art.

The collective Archive of Digital Art counts many Digital Art Installations, and it is important to contextualise them within Media Art histories, for example the one of immersion, a recently recognised phenomenon that can be traced through almost the entire history of art in the West: Media Art History has shown that there is cross-fertilization between large-scale spaces of illusion that fully integrate the human body (360°frescoes, the panorama, Stereopticon, Cinéorama, IMAX cinemas, or the CAVEs) and small-scale images positioned immediately in front of the eyes (peepshows of the 17th century, stereoscopes, stereoscopic television, Sensorama, or HMDs). Visions of new immersive media, whether for science or art, are not

merely reactions to technological innovations, moreover we can say that art plays a seminal role in their creation and development. But we have also to concider the histories of artificial life, telematics, of landscapes, panoramic of phantasmagoric imagery automata, or the body, there are hundreds of historic traditions and given that there is a common ground with Media Art history collections, we might better decipher what is really new in digital Media Art.

With the DVA involved in the field of Media Art tool development from its beginning, we witnessed the crisis of documentation during the last years: Since the foundation of the *Database of Virtual Art* in 1999 (now ADA) a number of online archives have arisen: *Langlois Foundation* in Montreal (1999-2008), *Netzspannung* at the Fraunhofer Institute (2001-2004) or *MedienKunstNetz* at ZKM (2004-2006) the *Boltzmann Institute for Media Art Research* in Linz (2005-2009) – all these major projects of the field terminated, their funding expired or they lost key researchers like V2 in Rotterdam (2001-). In this way the originated scientific archives which more and more often represent the *only* remaining contextualized image source of the works, do not only lose their significance for research and preservation but in the meantime partly disappear from the web. Not only the Media Art itself, but also its scientific documentation fades that future generations will not be able to get an idea of the art of our time. If we take a look at Media Art research over the last 15 years then it is clear: What we need is a concentration of high quality scholarly documentation as well as a huge expansion of strength and initiative. In the field of documentation – systematic preservation campaigns do not exist so far – it is essential to unite the most important lessons learned and strategies developed by initiatives either existing or abandoned on an international platform, a network of institutions that can guarantee persistant existence, such as the Library of Congress or an equivalent new type of international preservation and documentation institution for digital cultures – beyond the irresponsible day to day ideology of silicon valley. It would need to be supported with adequate expertise from the network of important archives & initiatives.

This precarious situation of Media Art research lead to our international MediaArtHistory (Liverpool) declaration, signed by more than 450 scholars from 40 countries to date – you find it on the platform of the field. There is urgent need to create stable international platforms of interoperable archives, to share resources to built expertise for collection and research, but this has to be done – and this is essential - in a sustainable way.

But for up to date digital humanities, also the funding structures must be internationalized in ways similar to those enabling modern astronomy, genomics or climatology. In order to create enough momentum and the necessary sustainability, responsible sponsors like NSF, DFG, Getty, EU etc. have to ensure international long-term sustainable structures for documentation research tool development.

However, digital art is not collected properly by museums, because its basic structures of the 200 year old institution date back to a time when different artistic media prevailed. That is why we as citizens are facing a massive problem in terms of democratic discourse via art. Although museums are financed by our taxes, they can´t fully fulfil their official tasks in the range of digital contemporary art. A systematic preservation requires the conjunction of museums and archives to bigger expert networks. But this possibility isn´t even discussed yet.

A concerted collection policy would be located over the level of a single museum, that isn´t fully up to the task to preserve art in the 21th century due to its limited personal, budgetary and technical facilities. A regional or nationwide network of expertise could help to preserve digital art with the systematic help of main strategies developed in many case studies, strategies such as emulation, recreation and interpretation. But it depends on the will of those who are responsible for cultural policies. This way our federalism could help through a practice of shared responsibilities. In Germany for example Bavaria could build such a network of expertise and then be responsible for the preservation of – say - interactive Installations. Saxony one for Bio Art, Brandenburg one for net art and so forth. Austria could do the same or join and share a common framework of responsible and specially financed institutions.

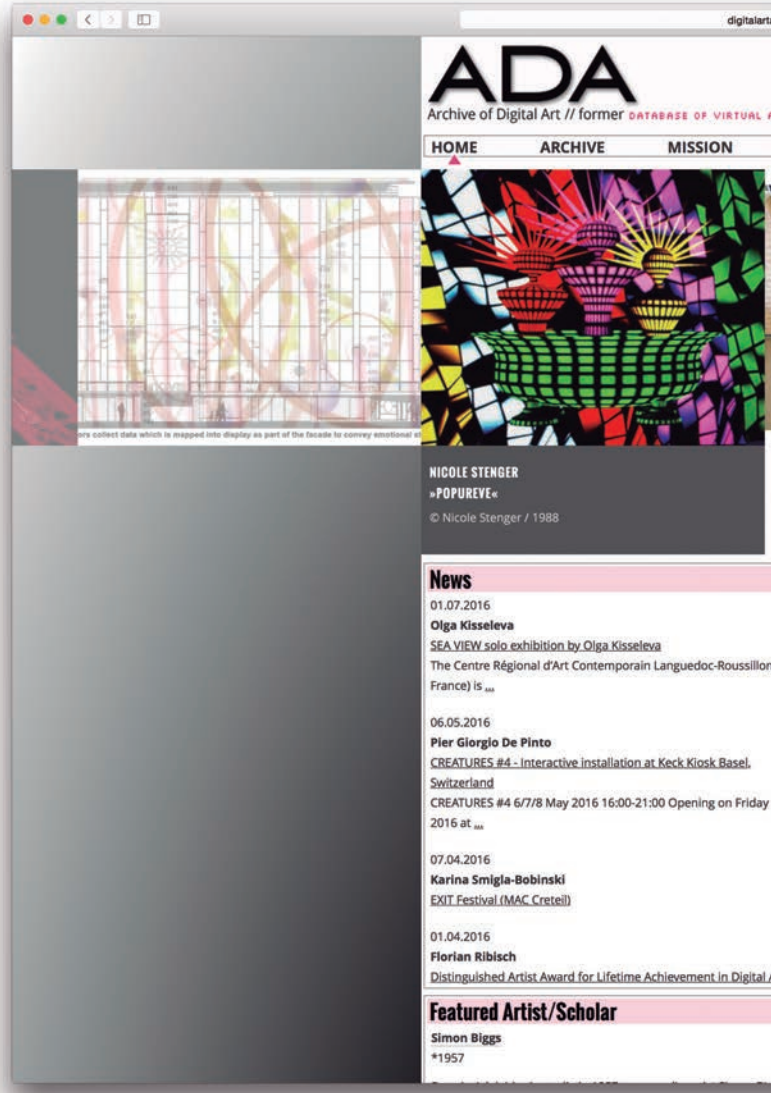
First of all, art preservation remains by law responsibility by the state alias (our) museums. But with Media Art, also the oligarchs of soft- and hardware companies, of new social networks and creative industries, today are in a position and responsibility to help museums to preserve art on the communication tools, which made them rich. If we do realize such a Federalist delegation of responsibilities, private collectors could finally have access to a reference network of experts in Media Art whom they could consult and sponsor. Media Art festivals and artists could return to focus on exploring beyond the technological horizon in the aspiration of realizing their own artistic investigations and aesthetic intent. And the art market, which of course has other interests and cannot be used as an indicator of an artworks' importance in society, could no longer serve as a justification for not collecting digital art.

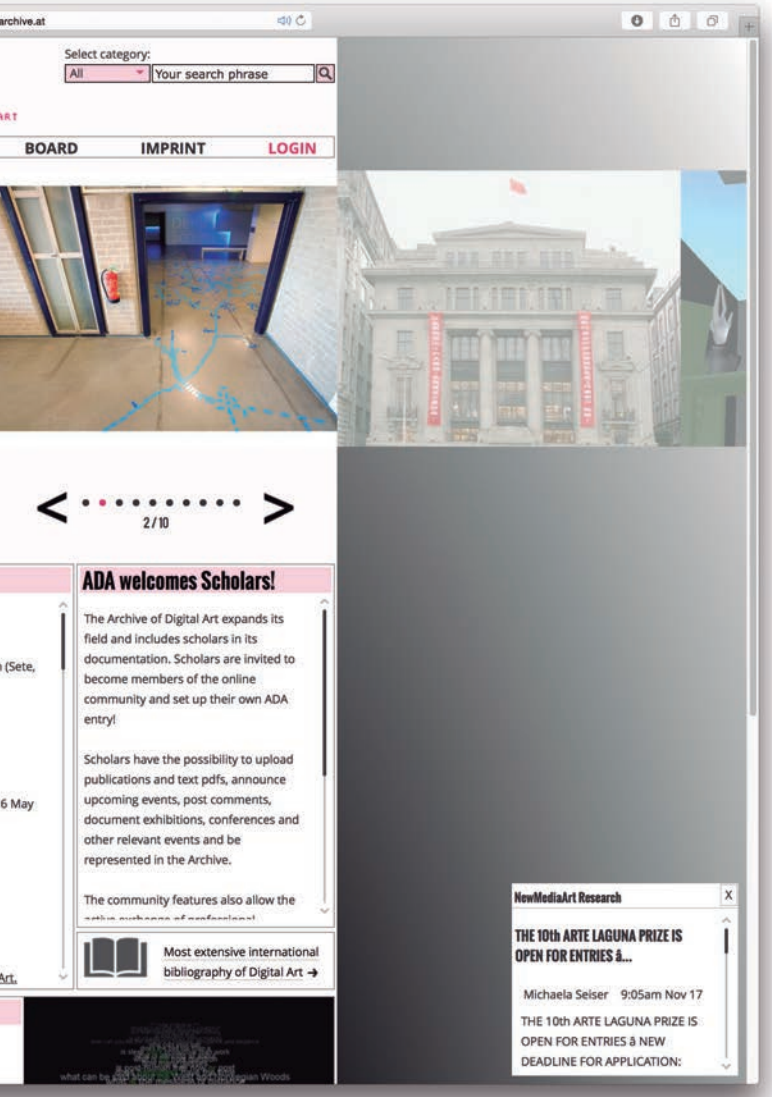
For Media Art Collection & Research a significant commitment has to be made: Let's recall the enormous and sustaining infrastructure that was developed for traditional artistic media, painting, sculpture, architecture, even film, photography and their corresponding archives over the course of the 20th century. What is needed is an appropriate structure to preserve at least the usual 1–6 per cent of present Media Art production, the best works. As our large Data sets show clearly: Artworks of famous artists showing on festivals and shows around the world do not make it to the collections, just a few and almost always those, which are technologically more trivial. These limitations should not exist in our time!

To achieve that, we need a concerted policy of collection and preservation on a much larger scale, appropriate to serve the culture of the 21st century. If we compare the world-wide available budget to preserve and explore traditional art forms – and I will not be cynical and mention what NSA invests into storing our personal data – but if we just compare the budget for traditional art forms, then we understand how inadequate the support for our present digital culture is; it is almost statistically immeasurable. The faster this essential modification to our cultural heritage record can be carried out, the smaller the gap in the cultural memory; shedding light on the dark years, which started about 1960 and lasts till now.

Only when we develop systematic and concerted strategies of collecting, preservation and research we will be able to fulfill the task which digital culture demands in the 21st Century.

As we see, Media Art needs as many bridges as possible: conferences, new scientific tools like databases and text repositories, new strategies for documentation and visual analysis of complex data, new curricula for the next generation of teachers and collectors. Maybe in a near future we can create collective tools, as represented in Christa Sommerer and Laurent Mignonneaus work *The Living Web* or Jeffrey Shaws T-Visionarium, which generates a spatial information sphere from search engines for web images in a CAVE. The work represents a new instrument for visual analysis, with the option of comparing up to 1000 images in a scientific discussion. Captivating new visualisation tools could provide access to the BREATH of digital cultural production: Coupled with the DEPTH of historical optical media, new unpredictable understandings of today's image revolution and the role technology and media play can be enabled.


digitalart
ADA
Archive of Digital Art // former DATABASE OF VIRTUAL
HOME
ARCHIVE
MISSION
NICOLE STENGER
»POPUREVE«
© Nicole Stenger / 1988
News
01.07.2016
Olga Kisseleva
SEA VIEW solo exhibition by Olga Kisseleva
The Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon
France) is ...
06.05.2016
Pier Giorgio De Pinto
CREATURES #4 - Interactive installation at Keck Kiosk Basel,
Switzerland
CREATURES #4 6/7/8 May 2016 16:00-21:00 Opening on Friday
2016 at ...
07.04.2016
Karina Smigla-Bobinski
EXIT Festival (MAC Creteil)
01.04.2016
Florian Ribisch
Distinguished Artist Award for Lifetime Achievement in Digital
Featured Artist/Scholar
Simon Biggs
*1957


archive.at
Select category:
All
Your search phrase
BOARD
IMPRINT
LOGIN
2 / 10
ADA welcomes Scholars!
The Archive of Digital Art expands its field and includes scholars in its documentation. Scholars are invited to become members of the online community and set up their own ADA entry!
Scholars have the possibility to upload publications and text pdfs, announce upcoming events, post comments, document exhibitions, conferences and other relevant events and be represented in the Archive.
The community features also allow the
Most extensive international bibliography of Digital Art
NewMediaArt Research
THE 10th ARTE LAGUNA PRIZE IS OPEN FOR ENTRIES â...
Michaela Seiser 9:05am Nov 17
THE 10th ARTE LAGUNA PRIZE IS OPEN FOR ENTRIES â NEW DEADLINE FOR APPLICATION:

gssg.at

Graphic Art Collection Göttweig Abbey

Start | Search | Exhibitions | Profile & History | Services | Project | Contact | Fine Art Prints | Imprint de



The Collection Today



With more than 30,000 engravings, the Graphic Art Collection of the Göttweig Abbey is one of the largest private collections of graphic art in Austria. The predominant part of the holdings stems from the Renaissance and Baroque era and includes works by german, dutch, italian, french and english masters. The collecting activity continues up to the present day with the acquisition of historical etchings and engravings and selected modern pieces. Since the 1960s different parts of the collection have been presented in yearly exhibitions to a broader audience and the results of the intensive research, especially by the long-time curator a.o. Univ. Prof. Dr. Gregor M. Lechner OSB, were made accessible in the accompanying catalogue publications. In the summer of 2002 the holdings of the Graphical Collection were entrusted to the Department of Image Science of the Danube University Krems (Austria) for research and teaching purposes.

The Collector Abott Bessel



The true founder of the collection is Abbot Gottfried Bessel (gov. 1714-49), who was an diplomatic agent, scientist and patron. Amongst other things he ordered the famous series of engravings by Salomon Kleiner (1700-1761), which depicts in 15 copper engravings the newly designed baroque monastery complex by Johan Lucas von Hildebrandt (1668-1745). The systematic acquistions by Abbot Bessel enlarged the former collection by 20,000 pieces. Bessels preserved correspondence shows, that he was intensively in contact with several agents and institutions at home and abroad to buy and exchange engravings. The cohesive collection of engravings assembled by Bessel makes the collection a fascinating object of study in baroque patronage.

History (2)
Preferences

Early collecting activities

Media Art Research Thesaurus/

Archive (14)

Artist ▲ / DB / Year



Beiguelman, Giselle
Sometimes Always/Sometimes Never



Biggs, Simon
Babel



Cirio, Paolo
Anti-NATO Day - Participatory Cyber Attacks - STOPtheNATO.org



De Nijs, Marnix
Exploded Views 2.0



Ehrenberg, Peter Schubert von
Allegory of sapience, Ignatius of Loyola and Aristoteles in a library



Hegedüs, Agnes
Die Sprache der Dinge





Hegedüs, Agnes





Hegedüs, Agnes



Knowbotic Research
Passion5



ESP

SOBRE EL PODER VISUAL DE LAS ARTES DIGITALES. POR UNA NUEVA INFRAESTRUCTURA DE ARCHIVO Y MUSEO EN EL SIGLO XXI.

OLIVER GRAU

Durante los últimos cincuenta años el Media Art se ha desarrollado hasta convertirse en un factor vívidamente contemporáneo. Aun cuando hay por todo el mundo festivales notablemente concurridos, proyectos colaborativos, foros de discusión y documentación en bases de datos, el Media Art es todavía raramente coleccionado por los museos y apenas apoyado en el marco principal de la historia del arte, y con una relativamente escasa accesibilidad tanto para el público como para los académicos.

Comparado con las formas tradicionales de arte –pintura y escultura-, el Media Art digital tiene un múltiple y complejo potencial de expresión y visualización; y, por tanto, aunque infrarrepresentado en el mercado del arte, que persigue otros intereses, podríamos decir que devino "el legítimo, el arte de nuestro tiempo", tematizando complejos desafíos para nuestra vida y nuestras sociedades; como la ingeniería genética y los cuerpos post-humanos, las crisis ecológica y de globalización, la revolución de la imagen y los medios, la virtualización de los mercados financieros y los nuevos extremos alcanzados en materia de vigilancia de la comunicación humana… hasta llegar a designar grupos temáticos a cargo de equipos empíricamente identificados en los más importantes festivales de Media Art de la última década. Visualmente poderoso, eventualmente apoyado en bases de datos o conectado a la red, el Media Art interactivo está ofreciendo cada vez mayores grados de libertad, y es evidente que se encuentra mucho mejor equipado que los medios tradicionales del arte para tratar con los retos de nuestra compleja época. En esta medida, no son los museos, sino los festivales, los que pueden ser considerados como los más importantes medios para los actuales desarrollos concernientes a cuestiones, tecnologías y discursos sobre Arte Digital. Sin embargo, el proyecto de Bienal en el ZKM reveló que las obras de Arte Digital desempeñan un papel en más de doscientas bienales por todo el mundo, y la investigación sistemática del tema del Festival de Arte Digital del proyecto AR.MAR ha listado más de cien festivales adicionales dedicados a este tipo de arte. Estas formas complejas de arte e imagen capaces de estos logros apenas han penetrado en el núcleo del coleccionismo institucional de nuestras sociedades, es decir, de los museos, archivos, bibliotecas que financiamos nosotros, el público que paga sus impuestos. Debido al hecho de que este arte depende por entero de métodos

de almacenamiento digital que se hallan en un permanente estado de cambio y desarrollo, el Arte Digital se encuentra en severo riesgo. Y no es una exageración sostener que nos enfrentamos a la PÉRDIDA TOTAL DE UNA FORMA DE ARTE desde los primeros tiempos de nuestras sociedades digitales-postindustriales.

Es irónico que esta pérdida tenga lugar en un tiempo en el que el mundo de las imágenes en torno a nosotros cambia más velozmente que nunca, donde las imágenes han empezado a suplantar a las palabras como forma primaria de comunicación: la revolución de Internet, con gigantes como Youtube o Flickr, con sus mil millones de descargas, o Facebook con sus mil quinientos millones de miembros, son ahora los más amplios archivos de imágenes en el mundo. La televisión, ahora en 3D, se ha convertido en un campo de zapeo de miles de canales. Grandes pantallas de proyección entran en las ciudades, las superficies de los edificios se funden con imágenes en movimiento recreando el viejo sueño de una arquitectura parlante, la cirugía se hace cada vez más guiada por la imagen, los drones bélicos matan a través de una imaginería telemática y *Google StreetView* y *Google Earth* revolucionan los conceptos de espacios de imágenes panorámicas, incluyendo vistas desde satélite, por ejemplo, del lugar en donde ahora mismo nos encontramos.

El desarrollo histórico de la imagen entre innovación, reflexión e iconoclasmo alcanza un nuevo nivel de complejidad global. Las imágenes digitales se hacen ubicuas y devienen herramientas clave en el marco de la reorganización global del trabajo, pero estas transformaciones han golpeado en una sociedad no preparada. Algunos resultados de nuestra investigación se pueden encontrar en nuestro volumen del MIT-Press. En cualquier caso, esta visualización requiere una base material hasta ahora desconocida: Google, por ejemplo, se mueven un millón de servidores en una docena de países, incluso en el océano, y procesa cada día veinticuatro petabytes de datos generados por usuarios, mientras que los entre cinco y seis millones de personas que murieron en la carrera por los llamados "minerales conflictivos" no llegaron a conseguir ni un monumento a la víctima desconocida.

Un shock internacional se produjo cuando supimos del ataque mundial a la comunicación económica, política, militar, científica y básicamente a toda la comunicación civil –incluso a todas las llamadas telefónicas- por parte de la NSA y el GCHQ británico, cuando los documentos hechos públicos por Edward Snowden aparecieron por vez primera en el *Guardian* y el *Washington Post*. Entre las naciones elegidas como blanco se encontraban Argentina, Brasil, India, México, todas las de la Unión Europea salvo el Reino Unido,

Turquía, China, Corea del Sur, Rusia, Japón y muchas otras.

Casi toda la comunicación mundial por vía telefónica y a través de los gigantes de Internet, como Google, Facebook o Amazon, ha sido sistemáticamente grabada y almacenada en zetabytes en el más grande archivo que jamás haya existido. Esta visión de *big data* creó la mayor máquina de vigilancia de la historia, y ha adquirido una forma en la que carecemos de experiencia cultural: ahora, entre rastrear sitios en la red (o simplemente comprar un libro en Amazon) y ser evaluados como seres humanos ya no hay diferencia fundamental. "Esta amalgama de industria de Internet y maquinaria de vigilancia no fue prevista por los científicos, ni por los escritores de ciencia-ficción, ni por el propio George Orwell."

Con compañías de software como Glimmerglass, a través de tus datos personales en Facebook, correo electrónico, chats, Skype o teléfono, la NSA busca crear tu perfil. Así, mientras que nuestros propios servicios secretos saben por vez primera todo sobre nosotros como ciudadanos, irónicamente nos hallamos casi por completo excluidos de nuestros propios museos y archivos de cara a reflexionar sobre los problemas de nuestro tiempo mediante el arte que conecta con ellos. Aun cuando por ley, es deber de casi todos los museos coleccionar, preservar y documentar el arte de su tiempo, esto simplemente no se hace de una manera adecuada y coordinada –en las sociedades con un sistema artístico basado en ciudadanos que pagan impuestos, como en Europa, esta disparidad comporta, incluso, un serio problema de orden democrático-político.

Sabemos que los artistas de los medios están hoy configurando áreas altamente dispares y complejas, como el arte de la instalación basado en el tiempo, el arte de la telepresencia, el arte genético y biológico, la robótica, el Net Art y el arte del espacio; experimentando con la nanotecnología, el arte de la vida artificial o *A-life*; creando agentes y avatares virtuales, realidades mixtas y arte apoyado en bases de datos: el Arte Digital remite a menudo a muchos sentidos –visualmente, auditivamente y más allá-, de manera que técnicamente excede y transforma los sentidos de las formas del arte tradicional –tales como la pintura y la escultura- y ofrece un variado potencial para la expresión y la visualización. En la mejor tradición humanista, el Arte Digital emprende con frecuencia grandes discusiones contemporáneas, afronta desafíos, peligros, y propuestas de transformaciones de nuestra vida y sociedades. Confronta los retos de nuestros complejos tiempos en el marco del auténtico medio que los configura, allí donde los medios del arte tradicional podrían meramente ofrecer aproximaciones metafóricas. Así pues, el Arte Digital es la forma de arte con el

potencial más comprehensivo en el reflejo de nuestras sociedades de la información con vistas a la revolución digital.

Debido a que el Arte Digital utiliza nuevas tecnologías, se ha desarrollado un gran número de expresiones visuales innovadoras y opera crecientemente en términos transculturales e interdisciplinares; con todo, no puede ser plenamente entendido sin nuestra propia historia de la imagen.

Permítaseme presentar unos pocos ejemplos del múltiple potencial de expresión compleja del Arte Digital. Miles de obras de arte hacen uso y expresan el complejo y múltiple potencial del Media Art: en las instalaciones *Osmose* (1995) y *Éphémère* (1998), Charlotte Davies nos transporta a una poderosa simulación en 3D de una exhuberante esfera mineral-vegetal que podemos explorar por medio de una interfaz corporal consistente en un chaleco que monitoriza la respiración; ambas obras son clásicos del Media Art digital que generaron más de cien artículos científicos e historiográficos, pero que fueron ignoradas por las colecciones museísticas.

Dado que el Arte Digital está localizado en la intersección de arte, ciencia y tecnología, participa en la investigación científica contemporánea. El Arte Digital despierta conciencia de las cuestiones éticas y tecnológicas y discute y visualiza la complejidad de la innovación biotecnológica y la hibridación genética. Pero los problemas abiertos acerca de las complicadas cuestiones éticas involucradas en la manipulación del ADN fueron planteados ya en la instalación *Genesis* (1999), de Eduardo Kac.

Con el advenimiento de la era digital, las culturas de lo visual y de los medios comenzaron a sufrir un profundo cambio. Aquellos desarrollos se reflejaron en una variedad de proyectos de Arte Digital –por un lado, desde una perspectiva contemporánea; por otro, desde una perspectiva histórico-comparativa. En consecuencia, esta perspectiva reemplaza el informe ahistórico sobre imágenes en favor de aproximaciones históricas y genealógicas, tales como la (r-)evolución de la imagen y los medios y las MediaArtHistories[1]. Artistas del campo del Arte Digital usan y reflexionan sobre una variedad de tecnologías, tales como la realidad virtual (RV), realidad aumentada (AR) o telepresencia[2]. Para UNMAKEABLELOVE

1. Grau, Oliver, "Virtual Art"; Cubitt, Sean and Thomas, Paul (eds.), *Relive: Media Art Histories*, Cambridge, Mass.
2. Rhodes, Geoffrey Alan, "Augmented Reality in Art: Aesthetics and Material for Expression", en Geroimenko, Vladinir (ed.), *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium*, Viena/Nueva York, pp. 127-138. Broadhurst, Susan y Machon, Josephine (eds.), *Performance and Technology: Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*, Nueva York, 2006.

(2007), inspirada en *The Lost Ones* (1971-72) de Samuel Beckett, Jeffrey Shaw y Sarah Kenderdine se sirvieron de su entorno teatral cibernético *Re-Actor* para crear un mundo aumentado en tiempo real de treinta humanos simulados. El propio Shaw menciona como inspiración la temprana historia del cine: "la miríada de extraordinarios recursos como el Fotorama de los hermanos Lumière, el Ciclorama, el Cosmorama, el Cinerama, el Neorama, el Uranorama (…)", etc. –pero aquí combinan la interacción con humanoiddes 3D, figuras fantasmagóricas que parecen moverse en la oscuridad del espacio o incluso en un campo de prisioneros formado por un hexágono de seis pantallas plateadas retroproyectadas para una visión pasiva en estéreo. Esto desemboca en la más poderosa reaparición de la fantasmagoría, la realidad aumentada del siglo XVIII –que aquí da como resultado una privación, tal vez incluso un icono para nosotros los humanos en un mundo WEB 2.0 de "aislamiento conectado"- y, por supuesto, sus alusiones apuntan mucho más ampliamente a las tragedias humanas del pasado siglo.

Artistas de renombre internacional como Mischa Kuball, Maurice Benayoun, Rafael Lozano-Hemmer, Michael Naimark y otros han creado experimentos ópticos, panoramas, fantasmagorías, dioramas, cámaras oscuras, anamorfosis, linternas mágicas, etc. También William Kentridge, uno de los más conocidos artistas de nuestro tiempo, ha estado trabajando durante años sobre el tema de una historia de la visión. Incluso medios de imagen históricos como la anamorfosis especular se han abierto camino en su Media Art contemporáneo. En 2007 creó un híbrido hasta entonces inexistente en la historia de los medios visuales: para su *What Will Come (Has Already Come)*, de ocho minutos, combina una película de animación de dibujo manual con una anamorfosis en un espejo cilíndrico, conectándola por vez primera a imágenes en movimiento y ayudándonos, de este modo, a poner la última revolución de la imagen en una perspectiva histórica. Reinterpretando viejos medios ópticos, aquéllas contextualizan y ayudan a reflexionar sobre nuestra revolución digital de la imagen –y ¿qué arte tradicional podría hacer esto?

De los festivales proceden valiosas contribuciones a los debates acerca de la transformación discursiva y biológica del cuerpo[3]. El Arte Digital despertó la conciencia de desarrollos técnicos proporcionando modelos de vida artificial o del (positivo) uso de la antropometría[4]. Aclamados artistas como Christa Sommerer y Laurent Mognonneau sacaron adelante una variedad de proyectos tales como *Life Spacies II* (1997). *Bodies@Incorporated* (1993), de Victoria Vesna, permitía a los visitantes construir sus propios avatares. Empleando una

variedad de herramientas de la red, los usuarios podían crear una representación de su cuerpo en 3D. A través de ese sitio se hacen referencias a las políticas de identidad y a otros conceptos usados para separar e identificar los cuerpos.

El ganador del Nica de Oro, *Murmuring Fields*, de Fleischmann & Strauss, es un ejemplo más de una obra ampliamente ignorada por los museos. Aquí los usuarios interactivos maniobran a través de un espacio virtual de filosofía de los medios en donde pueden oírse enunciados de Flusser, Virilio, Minsky y Weizenbaunm –un nuevo tipo de *Denkraum* o esfera de pensamiento y una temprana prefiguración de un intercambio de conocimiento basado en la red.

El Arte Digital ilustra y refleja los desarrollos de las redes globales y su influencia en los mercados financieros[5]. *Occupy Wallscreens* (2012), de Maurice Benayoun, visualiza estratégicamente las redes y los flujos financiaros globales en tiempo real. Hoy sabemos que la virtualización y la creciente complejidad de los productos financieros es parcialmente responsable de la crisis que nos ha costado cientos de miles de millones de euros y dólares. *Loophole for all* (2013) ilumina la condición global de los mercados financieros y suministra contraprácticas tácticas. Tales proyectos ayudan a reflexionar sobre las crecientes complejidad y opacidad inherentes a los mercados financieros contemporáneos. Pero ya hace más de una década que el estudio de arte y arquitectura Asymptote propuso un info-paisaje en 3D para el NYSE, para manejar datos financieros en un entorno virtual en tiempo real, proporcionando una imagen mejor, más transparente, y, por tanto una mejor idea de las transacciones –antes de que seamos llevados al siguiente mega-colapso. El NYSE no quiso un ulterior desarrollo de una visualización de sus "productos financieros", y finalmente, desde la bancarrota de Lehman Brothers en 2008, podemos saber por qué.

El obsesivamente cartográfico trabajo de Ingo Günther, *Worlprocessor* –una obra que implícitamente comporta la explosión y la ubicuidad tanto como la accesibilidad de datos por la introducción y consolidación de los medios digitales- en múltiples globos iluminados,

3. Éstas incluyen Next Sex (Ars Electronica, 2000), *Souls and* Machines (Arte Futura, 2014), *Internet as* Cyborg (Art Futura, 2000).
4. Aristarkhova, Irina, *Hospitality of the Matrix: Philosophy, Biomedicine and Culture*, Nueva York, 2012.
5. Munster, *Networks*; Adler, Phoebe y Leanne Hayman, Arrate Hidalgo, *Art and Internet*, Londres, 2014; Corby, Tom, "Landscape of Feeling, Arenas or Action: Information Visualization as Art Practice", en *Leonardo* 5, vol. 5 (octubre, 2008), pp. 460-7; Saper, Craig J., Networked Art, Minneapolis, 2001.

aparece cada vez más como una clarividente prefiguración de los intentos de las crecientes industrias de la visualización de hacernos comprender nuestro complejo tiempo. Desde finales de los ochenta hasta ahora destruyó más de diez mil globos, en su creativo proceso encaminado a crear una imagen más realista de la economía, el poder y toda clase de parámetros significativos.

Finalmente, desde la publicación de los documentos por parte de Edward Snowden, sabemos que Facebook es también sistemáticamente usado para la vigilancia por la NSA, pero ya *Very Nervous System* (1986), de David Rokeby, había incidido en los medios tecnológicos de detección y vigilancia, y Seiko Mikami, fallecida hace unos meses, en su instalación robótica *Desire of Codes,* 2011, trataba de esta gran cuestión de nuestro tiempo ya antes de que se diera a conocer el espionaje a escala mundial. *Face to Facebook* (2011), de Paolo Cirio y Alessandro Ludovico, remite también al asunto en forma de una *"media hack performance"* como experimento social: los artistas robaron un millón de perfiles de Facebook, los filtraron con un software de reconocimiento de rostros y los subieron a un sitio de citas personalizado, explorable por el género y las características identificadas sobre la base de la expresión facial. La intervencion performativa generó aproximadamente mil items de alcance mediático por todo el mundo, once amenazas de pleito, cinco amenazas de muerte y un intercambio de cartas entre los abogados de los artistas y los de Facebook.

Para ir terminando con esta lista de ejemplos visualmente complejos: también cuestiones relativas a la ecología y al clima ocupan un importante lugar en los festivales[6]. *The Southern Ocean Studies* (2009), de Tom Corby y Gavin Baily, por ejemplo, entienden los complejos modelos climáticos como artefactos culturales y como vehículos de comunicación de cambio ambiental, promoviendo el conocimiento de complejos problemas ecológicos y reflexionando sobre las condiciones de los discursos público y científico en torno al clima y la ecología, y la cuestión de cómo la naturaleza es *construida* y visualizada en la era digital. El Arte Digital ha hecho una genuina contribución a los discursos actuales[7] desarrollando nuevas estrategias de la imagen, involucrando la medición de diferentes espacios complejos y fenómenos naturales

6. Entre los festivales que han tratado de estos asuntos se incluyen *Human Nature* (Ars Electronica, 2009), *Responsability* (Transmediale, 2011), *Deep North* (Transmediale, 2009), *The Power of Things* (DEAF, 2012), *New Translife* (International Triennal of Media Art China, 2011), *Nature Transformer* (Microwave Festival, 2009).
7. Himmelbach, Sabine (ed.), *Ökonomien: ökologische Strategien in der Kunst heute*, Ostfildern, 2007; Kahn, Douglas, *Earth Sound Earth Signal. Energies and Earth Magnitudes in the Arts*, Berkeley, 2012.

por medio de modernas tecnologías y su traslación a la información estética y acústica (GPS, Google Maps). *Sonic Antartica (*2009), de Andrea Polli, colecciona y procesa grabaciones de campo naturales e industriales, sonorizaciones y audiciones de datos científicos.

Y por último, pero no menos importante, permítaseme mencionar un proyecto complejo como *The Choke Point Project*, que remite a eventos de años recientes, cuando en Egipto y Libia se dio la orden de "apagar" Internet. La Fundación P2P tiene el objetivo de cartografiar nodos de conectividad de Internet y así mostrar quién mantiene su control y qué puede significar esto.

Las obras mencionadas producen su complejidad por medio de un conjunto de parámetros temporales y espaciales: a través de múltiples creaciones de interfaces y, parcialmente, desarrollando innovaciones en la presentación, así como variabilidad, simultaneidad, secuencialidad, narración, estrategias innovadoras de interacción por medio de procesamienro en tiempo real y entornos inmersivos; un contenido extra puede ser accesible por medio del uso de visualizaciones, de bases de datos y redes basadas en redes, espacios de imagen abiertos para la expansión y la compresión, desarrollo o evolución. Todos representan importantes parámetros de cara a la investigación del potencial expresivo específico de las obras de Arte Digital y de sus imágenes.

Estos ejemplos pueden demostrar que el Media Art es capaz de tratar con complejos desafíos de un modo en que el arte tradicional, simplemente, no puede. En las mejores tradiciones humanistas, el Media Art digital aborda grandes cuestiones contemporáneas y ha propuesto transformaciones –lo que podemos llamar una iconografía política del presente-, pero no es adecuadamente coleccionado, documentado y preservado por nuestros museos y archivos públicos. Y una sociedad tecno-cultural que no entiende sus retos, que no está igualmente abierta al arte de su tiempo, tiene un problema.

Es esencial llegar a entender el hecho de que la presente "revolución de la imagen", que emplea nuevas tecnologías y ha desarrollado, de este modo, un gran número de tan desconocidas expresiones visuales, no puede ser conceptualizado sin nuestra propia historia de la imagen, que es la razón por la que el campo de las MediaArtHistories y su serie de congresos, concuerda con el alegato de su primer presidente honorario, Rudolf Arnheim, publicado en 2000, en favor de integrar los nuevos mundos de imágenes, interactivos y procesuales, en las experiencias y penetrantes intuiciones que nos han llegado desde el arte del pasado. Sus palabras sonaban como un alegato a favor de una ciencia interdisciplinar de

la imagen. La ciencia de la imagen y los estudios de los medios ayudan a entender la función de los actuales mundos de la imagen y su importancia para la construcción y configuración de lo social. Contando, por ejemplo, la historia de la ilusión y la inmersión, la historia de la vida artificial o la tradición de la telepresencia, la historia del Media Art ofrece sub-historias de la presente revolución de la imagen. La historia del Media Art puede ser considerada como un repositorio en donde se hallan incrustados los procesos contemporáneos; por un lado, una narración antropológica, y, por otro, un campo de batalla político donde es analizado el conflicto de las imágenes. Por lo demás, los métodos histórico-artísticos pueden reforzar nuestro análisis estético-político del presente por medio del análisis de las imágenes.

Todo esto suena como una redefinición de las imágenes en su dimensión histórica, y las aproximaciones comparativas, que concuerdan con esto, están basadas en la apercepción de que las imágenes actúan diacrónicamente, dentro de una evolución histórica, y no funcionan simplemente sin referencia. Las historias del Media Art en conexión con la ciencia de la imagen, o *Bildwissenschaft*, permiten ahora escribir la historia de la evolución de los medios visuales, desde el peep-show al panorama, pasando por la anamorfosis, el estereoscopio, la linterna mágica, las películas con olores y colores, el cinerama, el IMAX y los espacios de imagen virtual de los ordenadores. Es, permítaseme subrayarlo, una evolución con rupturas y desviaciones; no obstante, todos sus estadios se distinguen por una relación entre arte, ciencia, imagen y tecnología de los medios. La historia de los medios sola o, como podemos decir desde Siegfried Zielinsky, la arqueología de los medios sola podría no ser suficiente.

Ya a finales de los noventa quedó claro que la investigación en Media Art se extiende sobre muchas disciplinas y se hizo urgente la necesidad de proveer un fundamento común. En consecuencia, desarrollamos la serie de congresos internacionales sobre las historias del Media Art, ciencia y tecnología, que se inició en 2005 a través de un proceso colectivo, implicando más de diez disciplinas relacionadas con el Media Art, coordinando entretanto más de dos mil comunicaciones y aplicaciones en MediaArtHistory.org. Gracias al éxito de Berlín 2007, Melbourne 2009, Liverpool 2011 y Riga 2013, la serie de congresos continuará este año en Montreal y en París en 2017.

Así pues, los académicos subrayan que los avances tecnológicos en las actuales culturas de los medios son mejor entendidos sobre el trasfondo de una historia extensiva del arte y de los medios. Las contribuciones a este campo son extensas e incluyen, entre otros, investigadores con enfoques disciplinares tales como la historia de la ciencia (Lorraine Daston, Timothy

Lenoir), historia del arte y ciencia de la imagen (Oliver Grau, Barbara Stafford, Edward Shanken, Linda Henderson, Andreas Broeckmann, Peter Weibel, Hans Belting), estudios de los medios y arqueología de los medios (Kittler, Huhtamo, Zielinsky, Oettermann), estudios del sonido (Douglas Kahn), estudios sobre cine (Cubitt, Kluszczynski), tanto como ciencia de los ordenadores (Frieder Nake) y humanidades digitales, entre otros.

Los medios, como se sabe, ejercen una influencia general en las formas de percibir el espacio, los objetos y el tiempo, y se encuentran inextricablemente ligados a la evolución de las facultades sensibles de la especie humana. Pues cómo ve la gente y qué es lo que ve no son simples cuestiones fisiológicas; son procesos culturales complejos. Tanto más podrá, de esta manera, arrojarse luz sobre la génesis de los nuevos medios, que son frecuentemente confrontados por vez primera en las obras de arte como modelos utópicos o visionarios. Por lo tanto, un problema central de la política cultural del presente procede de una seria carencia de conocimiento acerca de los orígenes de los medios audiovisuales. Y esta es una completa contradicción con las actuales demandas de más competencia en medios e imágenes. Pero, comparadas con la arqueología de los medios, las MediaArtHistories contemplan también el contenido, ponen el foco en las imágenes, en su relación, contextos y evolución. La imágenes, es decir, el arte como una fuerza impulsora de desarrollo tecnológico y medial por inventos a menudo surgidos en su propio ámbito, cumpliendo una voluntad artística, que es uno de los focos de las MediaArtHistories.

Construir puentes para el Media Art significa, por tanto, promover el establecimiento de nuevos currícula, mientras desarrollamos el primer Máster de Artes en MediaArtHistories, con profesores como Erkki Huhtamo, Christiane Paul, Jens Hauser, Jeffrey Shaw o Sean Cubitt, que trata también la práctica y especialización en comisariado de exposiciones, coleccionismo, preservación y archivo de las artes de los medios. Es un máster para profesionales que trabajan en artes de los medios, con un alcance que llega a los cinco continentes –entretanto, existe también un foro en Facebook con más de ocho mil miembros, en su mayor parte académicos y artistas de los medios.

En contraste con otras disciplinas interesadas por las imágenes, las que frecuentemente intentan explicar las imágenes como fenómenos aislados, originadas en y por sí mismas, la historia del arte tiene el potencial crítico de definir imágenes en su dimensión histórica. Precisamente porque la historia del arte enfatiza una rigurosa historización y la práctica de un poder crítico de reflexión, puede hacer con la mayor naturalidad posible contribuciones

a la discusión en torno a las imágenes. Ninguna imagen puede ser "leída" si uno no ha leído antes otras imágenes. Todas estas aproximaciones comparativas están basadas en la concepción de que las imágenes actúan diacrónicamente, dentro de una evolución histórica, y nunca funcionan simplemente como un acto sin referencia.

Las viejas definiciones de la imagen, en su mayor parte desarrolladas en base a la pintura, tales como las de Gottfried Böhm, Klaus Sachs-Hombach o W.J.T. Mitchell, se han hecho problemáticas en el contexto de la era digital. Hablando generalmente acerca de las imágenes, necesitamos un punto de vista más amplio: junto a las primeras definiciones de las imágenes digitales interactivas, inmersivas, telemáticas y generativas, esta cuidadosamente elaborada definición de Thomas Hensel es un buen comienzo para perfilar los problemas:

> "Las IMÁGENES no son reductibles a una tecnología particular (como las impresiones gráficas o la auto-radiografía de neutrones), ni a ciertos recursos o herramientas (pinceles o telescopio), ni a formas simbólicas (perspectiva), ni a géneros en el más amplio sentido (naturaleza muerta o fotomosaico) ni a una institución (museo o laboratorio), ni a una función social (construcción o diagnóstico), ni a prácticas/medios (pintura o código Morse), materiales (lienzo o papel fotográfico) o cierto simbolismo (iconografía cristiana o código alfanumérico) –pero son virulentas en todo ello."

IMÁGENES 2.0

La complejidad del Media Art se produce hoy en día mediante interacción y variabilidad, simultaneidad, secuencialidad y narración; pueden crearse espacios de happening conectados, visuales y polidimensionales, de experiencia e inmersión, espacios de imágenes abiertos para la extensión y la compresión, desarrollo o evolución, teóréticamente concebibles como fractales de resolución ilimitada –por dar algunas palabras clave. Son generados mediante infinitas creaciones de interfaces por continuas innovaciones en los dispositivos de visualización.

Y es que, en el actual mundo de la imagen social basada en los medios, las definiciones se han hecho incluso más difíciles: las imágenes, de acuerdo con las culturas en las que se han originado, están en movimiento; miríadas de imágenes, de extrema movilidad, fluyen alrededor del globo, en fracciones de segundo, como mensajes de comunicación transnacional y transcultural. Las imágenes de contextos anteriormente separados son ocupadas, interpretadas, amalgamadas y dotadas de nuevos significados. A lo que estamos asistiendo en

este momento es a otro cambio en nuestras culturas de la imagen. Por un lado, en los medios internacionales tenemos una concentración masiva de producción de imágenes –la CNN, por ejemplo, puede ser vista en más de doscientos países, y las diez mayores compañías de los medios solas obtienen unos resultados de trescientos mil millones de dólares, llevando a una concentración y unificación de las imágenes. Por otro lado, nuestras culturas de la imagen operan crecientemente en términos transculturales. Los receptores pasivos de antes, que reflexionaban sobre obras de arte discretas de una manera distanciada, aunque intelectualmente activa, se han convertido hoy en usuarios interactivos con considerables grados de libertad en el procesamiento de las imágenes.

La *mise en scène* de las imágenes en los medios sociales de alcance global, individualmente o en grupos, sus metamosfosis y su diseminación están significativamente determinadas por los usuarios de las redes sociales. Vibrantes subculturas se desarrollan sin saberlo a una velocidad de movimiento de la imagen que era inimaginable para el arte tradicional y para una iconografía política. Algo completamente nuevo, imagen y significado, surge a menudo de las contradicciones, tensiones y diferencias que se manifiestan visualmente. Esta es la manera en que diferentes modos de ver el mundo se encuentran cada uno con el otro y son activamente negociados; o implicados en un choque o una guerra de imágenes como ahora mismo las imágenes de guerra en torno a Ucrania y el ISIS.

Teoréticamente, este proceso no es nada nuevo en términos de interculturalismo: la fructífera fusión de la cultura griega y la romana, por ejemplo, o de la islámica y la cristiana en la España medieval, evidenciaron este proceder en largos períodos de tiempo. Pero los contextos están deviniendo más y más complicados debido a los muchos y diferentes medios visuales que nos rodean: lo nuevo es aquí el hecho de que aparentemente no hay límite a la aceleración de los procesos de intercambio visual que, a causa de sus polifacéticas ramificaciones y conexiones, no pueden ser capturados o analizados por los instrumentos empleados por las humanidades en los siglos XIX y XX.

En cualquier caso, reflexionando sobre las nuevas herramientas para las historias del arte de los medios en el siglo XXI, recordamos el atlas *Mnemosyne* de Warburg, rastreando citas de imágenes de posturas y formas a través de los medios –y, más significativamente, con independencia del nivel o la calidad del arte o del género. Podríamos incluso decir que redefinió la historia del arte como la construcción de un puente entre los medios, arguyendo

que la historia del arte podría satisfacer su responsabilidad solo incluyendo la mayor cantidad de formas de imágenes, considerándose a sí mismo un científico de la imagen. Aunque se trate de una aproximación diferente, la historia de las bases de datos de la imagen debería también mencionar a André Malraux, con su *musée imaginaire*.

Y permítasenos recordar también que los hoy llamados *Film Studies* fueron iniciados por historiadores del arte. La iniciativa de Alfred Barr y Erwin Panofsky fundó la enorme *Film Library* en el MoMA de Nueva York, el "Vaticano del cine", como fue llamado por los contemporáneos. El mismo espíritu se necesita hoy para nuevas infraestructuras, redes y museos virtuales para el Media Art de las últimas décadas –proyectos clave para unas humanidades digitales.

Pero miremos por un momento más allá de las humanidades: en las ciencias naturales, durante la última década, grandes proyectos colectivos pudieron remitir a nuevos objetivos de investigación, como en astronomía, donde el Observatorio Virtual compila siglos de valiosas observaciones celestes; el calentamiento global es confrontado por proyectos internacionales en red, como el Millenium Ecosystem Assessment , y el Proyecto Genoma ya se ha hecho legendario. Unas estructuras colectivas hasta ahora desconocidas, basadas en una financiación internacional y sostenible, dan respuestas a problemas complejos.

Comparables con las ciencias de la naturaleza, la investigación en la red y en los medios digitales catapulta las humanidades poniendo a su alcance nuevas y esenciales herramientas de investigación –Linux y Wikipedia pueden ser vistas como un vislumbre de lo que puede ser posible, y lo que necesitamos son herramientas colectivas de documentación y preservación del Media Art o, mejor aún, una entera historia de los medios visuales y de su recepción humana a través de miles de fuentes y simulaciones en vídeo y en 3D. Esta combinación de expresiones artísticas y de los medios con la percepción en su tiempo es lo que requiere la investigación del Media Art. Necesitamos esta paralelización para entender mejor la fuerza impulsora del poder de las imágenes y la casi permanente evolución de la tecnología de los medios.

En orden a facilitar un progreso sostenible para las humanidades, es necesario usar las nuevas tecnologías de manera comprehensiva. El *motto* es: no renunciar a la tradición de la investigación individual, sino apoyarla a través de formas de trabajo colectivas, basadas en la red. Solo de este modo puede el análisis crítico ser ubicado y reforzado sobre una base amplia, contemporánea. En lo que concierne a la revolución de la imagen y los medios, estas son cuestiones clave para nuestras sociedades.

Durante la última década originamos en la Universidad Humboldt la primera documentación de arte de los medios *online*, la Base de Datos de Arte Virtual, ahora Archive of Digital Art (ADA). Como pionero, ha estado documentando, en cooperación con renombrados artistas de los medios, investigadores e instituciones, las últimas décadas de arte de instalación digital, como un proyecto fuente, colectivo y abierto. Puesto que las obras de Arte Digital son procesuales, efímeras, interactivas, mutimedia y fundamentalmente dependientes del contexto, a causa de su diferente estructura, requieren un concepto modificado, al que llamamos "concepto expandido de documentación". En cuanto que probablemente el más complejo recurso disponible en Media Art, con casi dos mil eventos, ochocientas instituciones y varios miles de obras documentadas, junto con sus datos técnicos, el ADA representa la selección científica de quinientos artistas de entre aproximadamente cinco mil evaluados. La política de si un artista está cualificado para convertirse en miembro es "el número de exposiciones, publicaciones –como mínimo cinco; la alta importancia que adscribimos también a las invenciones artísticas, como interfaces innovadoras, dispositivos de visualización o software." Los artistas son, además, recomendados por el consejo asesor, con colegas como Erkki Huhtamo, Roy Ascott, Dieter Roth o Gunalan Nadarayan.

Y ahora, dentro del proyecto apoyado por la Austrian Science Fund (AT.MAR), el ADA se ha desarrollado en el marco del primer 2.0 Research Art Archive. Artistas y estudiosos contribuyen al archivo viviente y trabajan colectivamente en la documentación y análisis de arte de los medios con un conjunto de nuevas herramientas –un proceso proactivo de transferencia de conocimiento en el que puede participar cuaquiera. Características como un sistema de mensaje –que se puede ver en la sección de la Comunidad verde-azulado en el lado derecho de la página- proporciona la posibilidad de comunicar con pares. Uno puede recibir noticias y actualizaciones de archivos por pares, una vez se ha adherido a su lista de colegas –un tanto como Facebook, pero transformado para trabajar para un archivo. Otra característica es la Caja de Luz –es una herramienta completamente nueva que facilita estudios de imagen comprehensivos, especialmente orientados a profesores y estudiantes. El ADA presenta también cada mes otro importante artista entre los mejor documentados miembros del ADA. Y aquí puede verse la muestra para la exposición *online*. La exposición virtual es un elemento enteramente nuevo –presentado al público por primera vez en Viena- que nos permitirá documentar exposiciones históricas de nuestro campo y capacitarnos para cotejarlas *online* de cara a ulteriores discusiones.

Además de búsquedas temáticas, la documentación en Media Art debería también admitir cuestiones de género, trazar el movimiento del equipo técnico de laboratorio en laboratorio, contar con las invenciones técnicas relacionadas con el arte, así como los destinos de los fondos públicos y privados asignados a la investigación. Por lo demás, el carácter híbrido del Media Art requiere un cambio del paradigma hacia una orientación de registro del proceso y el contexto, lo cual incluye cada vez más la captura de la experiencia de la audiencia.

¡Y todos sabemos que el establecimiento de palabras clave puede ser también construcción de puentes! El Thesaurus jerárquico del ADA constituirá una proposición de sistematizar el campo del Arte Digital. A partir del Getty Arts & Architecture Thesaurus y el catálogo temático de la Biblioteca Warburg en Londres, fueron seleccionadas unas palabras clave que tuvieran relevancia también en el arte de los medios. Por otro lado, a partir de los términos más comunes usados por los festivales de los medios como Ars Electronica, ISEA, Transmediale, etc., fueron empíricamente seleccionadas nuevas palabras clave. Importantes innovaciones tales como 'interfaz' o 'arte genético' han sido consideradas tanto como aquellas palabras clave que desempeñan un papel en las artes tradicionales, como 'cuerpo', 'paisaje' o 'ilusión', cumpliendo así la función de tender puentes. Fue importante, sin embargo, limitar el número a aproximadamente trescientas cincuenta palabras, de modo que los miembros de la base de datos puedan acceder a sus obras sin tener que estudiar un índice demasiado complejo. Así, queremos animar a todos a convertirse en miembros del ADA, crear su perfil investigador y ayudar a enriquecer los datos de este instrumento público y gratuito para nuestro campo.

Un segundo paso principal de la contextualización del Media Art puede darse basándose en una situación internacionalmente única: el hecho de que, con las cuarenta y cinco mil impresiones de la Colección Göttweig, el ADA cuenta con una importante colección de historia del arte en la más alta resolución, en la que con predominio de obras del Renacimiento y el Barroco -representando una biblioteca de ciento cincuenta mil volúmenes, que se remonta hasta el siglo IX, como el Sankt Gallen Codex. La Colección Göttweig es efectivamente un exponente del conocimiento visual del Renacimiento y el Barroco. Abbot Bessel (1672-1749) envió sus agentes por Europa para comprar treinta mil grabados en menos de diez años –una enciclopedia visual de casi todo el conocimiento disponible en la época- un intento único de coleccionar el mundo. El ADA se esfuerza en alcanzar la meta de una más profunda polinización cruzada en la historia del arte de los medios. Este contexto será más profundamente explorado mediante el "Thesaurus Bridge". En la medida en que la

serie de conferencias MediaArtHistories tiende un puente sobre un vacío, la combinación de estas dos y de otras bases de datos espera propiciar ulteriores impulsos y referencias históricas. La colección contiene también pruebas de la historia de los medios ópticos de la imagen, conceptos interculturales, caricaturas, ilustraciones de paisajes en ilustraciones panorámicas. De cara al futuro, todo ello puede proveer de recursos para un más amplio y profundo análisis del Media Art.

El colectivo Archive of Digital Art cuenta con muchas instalaciones de esta clase de arte, y es importante contextualizarlas en el marco de las historias del arte de los medios; por ejemplo, la de de la inmersión, un fenómeno recientemente reconocido que puede ser trazado a través de casi la entera historia del arte occidental: la historia del Media Art ha mostrado que hay una fertilización cruzada entre espacios de ilusión en gran escala que integran plenamente al cuerpo humano (frescos de 360º, el panorama, el estereópticon, el cinerama, los cines IMAX o los CAVEs) e imágenes de pequeña escala posicionadas inmediatamente frente a los ojos (peepshows del siglo XVII, estereoscopios, televisión estereoscópica, sensorama o HMDs). Las visiones de nuevos medios inmersivos, ya sean para la ciencia o para el arte, no son meramente reacciones a innovaciones tecnológicas; es más, podemos decir que el arte juega un papel seminal en su creación y desarrollo. Pero tenemos que considerar también las historias de vida artificial, telemática, de paisajes, autómatas de imágenes panorámicas o fantasmagóricas, o el cuerpo; existen cientos de tradiciones históricas y, dado que hay un fundamento común con las colecciones de historia del arte de los medios, podríamos descifrar mejor lo que es realmente nuevo en el Media Art digital.

Con el DVA involucrado en el campo del desarrollo de herramientas de Media Art desde sus inicios, fuimos testigos de una crisis de documentación durante los últimos años: desde la fundación de la *Database of Virtual Art* en 1999 (ahora ADA), han surgido un buen número de archivos *online*: la *Langlois Foundation* de Montreal (1999-2008), la *Netzspannung* en el Fraunhofer Institute (2001-2004) o la *MedienKunstNetz* en el ZKM (2004-2006) –todos estos grandes proyectos terminaron, expiraron sus fondos o perdieron investigadores clave, como V2 en Rotterdam (2001-). De esta manera, los archivos de origen científico, que a menudo representan cada vez más la 'única' fuente que permanece en cuanto a la imagen contextualizada de las obras, no solo pierde su significación para la investigación y la

preservación, sino que entretanto desaparece parcialmente de la red. No solo el Media Art mismo, sino también su documentación científica se desvanece, de modo que las generaciones futuras no serán capaces de hacerse una idea del arte de nuestro tiempo. Si echamos una ojeada a la investigación en Media Art a lo largo de los últimos quince años, está claro que lo que necesitamos es una concentración de documentación académica de alta calidad, tanto como una gigantesca expansión de fuerza e iniciativa. En el campo de la documentación –hasta la fecha no existen campañas de preservación sistemática- es esencial unificar las más importantes lecciones aprendidas y estrategias desarrolladas por iniciativas ya existentes o abandonadas en una plataforma internacional, una red de instituciones que pueda garantizar una existencia persistente, como la Biblioteca del Congreso o un nuevo tipo equivalente de institución internacional de preservación y documentación para las culturas digitales –más allá de la irresponsable ideología del día a día de Silicon Valley. Sería necesario apoyarla con expertos adecuados procedentes de la red de importantes archivos e iniciativas.

Esta precaria situación de la investigación del Media Art lleva a nuestra declaración internacional MediaArtHistory (Liverpool), firmada hasta la fecha por más de cuatrocientos académicos de cuarenta países –se puede encontrar en la plataforma del campo. Hay una urgente necesidad de crear plataformas internacionales estables de archivos interoperables, para compartir recursos con vistas a formar especialistas en coleccionismo e investigación, pero esto no se ha hecho –y resulta esencial- de una manera sostenible.

Pero, para actualizar las humanidades digitales, también las estructuras de financiación deben ser internacionalizadas de maneras similares a las que hacen posible la astronomía moderna, la genómica o la climatología. Con vistas a crear el suficiente impulso y la necesaria sostenibilidad, patrocinadores responsables como NSF, DFG, Getty, Unión Europea, etc. tienen que asegurar estructuras internacionales sostenibles a largo plazo de cara al desarrollo de herramientas para la investigación documental.

Sin embargo, el Arte Digital no está siendo apropiadamente coleccionado por los museos porque sus estructuras básicas, las de una institución de hace doscientos años, remiten a un tiempo en el que prevalecían otros medios artísticos. Esta es la razón por la que nosotros, como ciudadanos, tenemos que hacer frente a un problema masivo en términos de discurso democrático por la vía del arte. A pesar de que los museos están financiados por nuestros impuestos, no pueden satisfacer plenamente sus tareas oficiales en los dominios del Arte Digital contemporáneo. Una preservación sistemática requiere la conjunción de museos y

archivos en más grandes redes expertas. Pero esta posibilidad ni siquiera ha sido aún discutida.

Una política de coleccionismo coordinada habría de situarse por encima del nivel de un museo singular, que no está plenamente en disposición de cumplir la tarea de preservar arte en el siglo XXI debido a lo limitado de su personal, presupuestos y servicios técnicos. Una red regional o de alcance nacional de expertos podría ayudar a preservar el Arte Digital con la ayuda sistemática de las principales estrategias desarrolladas en muchos casos de estudio, estrategias tales como la emulación, la recreación y la interpretación. Pero depende de la voluntad de los responsables de las políticas culturales. De esta manera, nuestro federalismo podría ayudar mediante una práctica de responsabilidades compartidas. En Alemania, por ejemplo, Baviera podría construir una red de expertos y hacerse responsable de la preservación de –digamos- instalacciones interactivas. Sajonia, una para el Bioarte, Brandenburgo una para el Net Art, y así sucesivamente. Austria podría hacer lo mismo o juntarse y compartir un marco de instituciones responsables y especialmente financiadas.

Ante todo, la preservación del arte sigue siendo por ley responsabilidad del Estado, es decir, de los (nuestros) museos. Pero en lo que concierne al Media Art, también los oligarcas de las compañias de soft- y hardware, de nuevas redes sociales e industrias creativas, se encuentran hoy en posición y tienen la responsabilidad de ayudar a los museos a preservar el arte por medio de aquellas herramientas de comunicación que les hicieron ricos. Si realizamos esta delegación federalista de responsabilidades, los coleccionistas privados podrían finalmente tener acceso a una red de referencia de expertos en Media Art, a los que podrían consultar y patrocinar. Los festivales y los creadores de Media Art podrían volver a enfocar su exploración más allá del horizonte tecnológico, aspirando a llevar a cabo sus propias investigaciones artísticas y perseguir sus propósitos estéticos. Y el mercado del arte, que por supuesto tiene otros intereses y no puede ser utilizado como un indicador de la importancia de una obra de arte en la sociedad, no podría seguir sirviendo como una justificación para no coleccionar Arte Digital.

La investigación y la colección de Media Art exige un significativo compromiso: reclamemos la enorme y eficiente infraestructura que se desarrolló a lo largo del siglo XX para los medios artísticos tradicionales, pintura, escultura, arquitectura, incluso cine, fotografía y sus correspondientes archivos. Lo que se necesita es una apropiada estructura para preservar como mínimo el usual 1-6 % de la presente producción de Media Art, las mejores obras. Como nuestras grandes series de datos evidencian claramente: las obras de

arte de artistas famosos que se presentan en festivales y muestras por todo el mundo no se hacen para las colecciones; salvo unas pocas, y casi siempre aquellas tecnológicamente más triviales. ¡Estas limitaciones no deberían existir en nuestro tiempo!

Para conseguir todo esto, necesitamos una política de coleccionismo y preservación coordinada en una escala mucho mayor, apropiada para servir a la cultura del siglo XXI. Si comparamos el presupuesto disponible en el mundo para preservar y explorar las formas de arte tradicionales –y no seré cínico y mencionaré lo que la NSA invierte en almacenar nuestros datos personales-, entonces entenderemos lo inadecuado que es el soporte para nuestra presente cultura digital; es una cantidad casi estadísticamente despreciable. Cuando más rápidamente pueda llevarse a cabo esta esencial modificación del registro de nuestra herencia cultural, menor será el vacío en la memoria cultural; arrojando luz sobre los años oscuros, que comenzaron en torno a 1960 y duran hasta ahora. Solo cuando desarrollemos estrategias sistemáticas y coordinadas de coleccionismo, preservación e investigación seremos capaces de cumplir la tarea que demanda la cultura digital en el siglo XXI.

Como vemos, el Media Art necesita tantos puentes como sea posible: conferencias, nuevas herramientas científicas como bases de datos y repositorios de textos, nuevas estrategias para la documentación y el análisis visual de datos complejos, nuevos currícula para la próxima generación de profesores y coleccionistas. Quizá en un futuro cercano podamos crear herramientas colectivas, como representó la obra *The Living Web*, de Christa Sommerer y Laurent Mignonneau, o el T-Visionarium de Jeffrey Shaw, que genera una esfera de información espacial desde motores de búsqueda para imágenes de red en un CAVE. La obra representa un nuevo instrumento para el análisis visual, con la opción de comparar más de mil imágenes en una discusión científica. Unas nuevas herramientas de visualización cautivadoras podrían proveer acceso al ALIENTO de la producción digital cultural: acoplado con la PROFUNDIDAD de los medios ópticos históricos, pueden permitir nuevos entendimientos impredecibles de la actual revolución de la imagen y el papel de la tecnología y el juego de los medios.

AGRADECIMIENTOS

Los editores desean expresar su agradecimiento más profundo a todos cuantos han participado, colaborando activamente, aportando su talento y dedicación y haciendo posible la realización de este catálogo de colecciones.

Especialmente a: Los autores de los textos Oliver Grau, Francisco Jarauta, Armando Montesinos, Javier Ariza, Enrique H. M. Leal, Ramón Freire, Beatriz Escribano, Zara Rodríguez, María Ángeles Zurilla y Javier Díez de Baldeón.

Los responsables de cada una de las colecciones y archivos aquí representados, por su confianza en el proyecto y su generosidad: José Antonio Sánchez, Isis Saz, Ignacio Oliva, Ana Navarrete, Óscar Martínez, Amparo Lozano, José María Lillo, Helena Cabello, Sylvia Molina, Julio Sanz Vázquez, Enrique H. M. Leal, Ramón Freire y el actual equipo responsable del MIDECIANT.

Beatriz Escribano, por su impagable y magnífica labor de colaboración en la fundamental tarea de la coordinación de todas secciones de la publicación. A Héctor Morejón y Javier Gamero por la calidad de sus diseños y maquetación.

El profesor Antonio Fernández Vicente, por su ayuda impagable y sus sabios consejos y eficaces gestiones en la edición de este catálogo.

Todos y cada uno de los miembros del extraordinario grupo humano que han formado parte del equipo coordinador de los dos proyectos que lo han financiado: los investigadores contratados Fernando Collantes, Cristina Peña, Beatriz Escribano, Héctor Morejón, Javier Gamero, Sara Ruiz, Ester Antón, Silvia Verdú, Eva Guzmán, Julio Sanz Vázquez y Matías Jiménez; la investigadora colaboradora Virginia Paniagua; los becarios de colaboración de la UCLM Vanesa Sánchez, Manuel Minchero, Cristina Piñeiro, Samir Delgado, Gloria Martínez, Lorena Esteso y Caín Jesús Cencerrado; los administrativos-secretarios del MIDECIANT/CAAC_Cuenca, Adoración Sáiz y Juan Carlos Cano.

Los profesores-investigadores miembros de los equipos y grupos de investigación implicados, cuyos trabajos han posibilitado la obtención de buena parte de los materiales que configuran los resultados que se presentan en este catálogo: Salvador Muñoz, María Teresa Doménech, Rosario Llamas, Rosell Meseguer, Javier Ariza, Antonio Fernández Vicente, Juan José Marín, Juan Arturo Rubio, Raquel Caerols, Ignaci Gironés, Enrique H. M. Leal, Ramón Freire, Jorge Mateo, Antonio Sarmiento, Salvador del Saz, Ana Carceller, Helena Cabello,

CAAC
Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo
Bellas Artes. UCLM. Cuenca

AGRADECIMIENTOS

Ana Navarrete, Sylvia Molina, José Antonio Sarmiento, Salvador del Saz, Ana Carceller, Helena Cabello, Montserrat de Pablo y Daniel del Saz.

Kate Jetmore, por su profesionalidad, precisión y entrega total en las traducciones de los textos al inglés.

Consejo editorial de la revista Parkett, en Zúrich, especialmente a su directora Bice Curiger, y a sus colaboradoras, Beatrice Fässler y Nicole Stotzer, quienes han posibilitado con enorme generosidad y eficiencia la reproducción de las imágenes de las obras pertenecientes a la colección Parkett que han sido incluidas en este catálogo.

Los responsables políticos de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca, con su Presidente Benjamín Prieto y su Diputado de Cultura Francisco Javier Doménech a la cabeza, cuya confianza y generosidad en el proyecto y en sus responsables ha posibilitado el traspaso de la gestión del Gabinete de Música Electroacústica (GME) de Cuenca y por tanto el acceso a sus valiosos fondos históricos.

A la dirección de la Fundación Juan March y, de manera especial, a su Director de Exposiciones, el profesor Manuel Fontán del Junco, por su impagable colaboración en la construcción del relato histórico de las CAAC_Cuenca, que parte de la creación del Museo de Arte Abstracto, cuya Fundación es su dueña y gestora.

Al Servicio de Publicaciones de la UCLM y a su director, José Antonio Perona, por su confianza y apoyo al proyecto, dándonos la posibilidad -y los consejos útiles pertinentes- de incluir el presente catálogo en su prestigiosa colección Caleidoscopio.

Y por último –y sin embargo no por ello menos importante, los editores desean agradecer sinceramente a todo el equipo rectoral actual de la UCLM, especialmente a su Rector Miguel Ángel Collado, su Vicerrectora de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria María Ángeles Zurilla, su Vicerrector de Investigación y Política Científica José Julián Garde y al Vicegerente del Campus de Cuenca, Carlos Julián Martínez, por su infatigable apoyo y confianza en el proyecto y sus múltiples y puntuales gestiones, que han permitido poder llevar a buen término la realización y edición del presente catálogo. Asimismo, a los miembros del Consejo Social de la UCLM por la entrega del premio Reconocidos 2015.

CAAC
Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo
Bellas Artes. UCLM. Cuenca

ACKNOWLEDGMENTS

The publishers want to express their deepest gratitude to all who have participated, collaborating actively, contributing with their talent and dedication and making possible the realization of this catalog of collections.

Especially to: The authors of the texts Oliver Grau, Francisco Jarauta, Armando Montesinos, Javier Ariza, Enrique H. M. Leal, Ramón Freire, Beatriz Escribano, Zara Rodríguez, María Ángeles Zurilla and Javier Díez de Baldeón.

The persons responsible for each of the Collections and Archives represented here, for their confidence in the project and generosity: José Antonio Sánchez, Isis Saz, Ignacio Oliva, Ana Navarrete, Óscar Martínez, Amparo Lozano, José María Lillo, Helena Cabello, Sylvia Molina, Julio Sanz Vázquez, Enrique H. M. Leal, Ramón Freire and the current team responsible for the MIDECIANT.

Beatriz Escribano, for his invaluable collaboration and excellent work on the fundamental task of coordinating all sections of the publication. Héctor Morejón & Javier Gamero, for the quality of his editorial design.

Professor Antonio Fernández Vicente, for his invaluable help, wise counsel and effective managements in the edition of this catalog.

Each of the members of the special group of people who have been part of the coordinator team of the two projects that have financed: Hired researchers Fernando Collantes, Cristina Peña, Beatriz Escribano, Héctor Morejón, Javier Gamero, Sara Ruiz, Ester Antón, Silvia Verdú, Eva Guzmán, Julio Sanz Vázquez and Matías Jiménez; collaboration researcher Virginia Paniagua; UCLM Colaboration fellows Vanesa Sánchez, Manuel Minchero, Cristina Piñeiro, Samir Delgado, Gloria Martínez, Lorena Esteso and Caín Jesús Cencerrado; administrative-secretaries of MIDECIANT / CAAC_Cuenca, Adoración Sáiz and Juan Carlos Cano.

Professors-researchers members of the teams and research groups involved, whose work has made possible to obtain much of the materials that make up the results presented in this catalog: Salvador Muñoz, María Teresa Doménech, Rosario Llamas, Rosell Meseguer, Javier Ariza, Antonio Fernández Vicente, Juan José Marín, Juan Arturo Rubio, Raquel Caerols, Ignaci Gironés, Enrique H. M. Leal, Ramón Freire, Jorge Mateo, Ana Navarrete, Sylvia Molina, José Antonio Sarmiento, Salvador del Saz, Ana Carceller, Helena Cabello , Montserrat de Pablo and Daniel del Saz.

CAAC
Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo
Bellas Artes. UCLM. Cuenca

ACKNOWLEDGMENTS

Kate Jetmore, for her professionalism, precision and dedication in translating texts into English.

Editorial board of the Parkett magazine, Zurich, especially her editor-in-chief Bice Curiger, and her collaborators, Beatrice Fässler and Nicole Stotzer, who have made possible with enormous generosity and efficiency the reproduction of images of works from the Parkett collection which have been included in this catalog.

Policy makers by Her Excellency Provincial Deputation of Cuenca, with its President Benjamín Prieto and his Deputy of Culture Francisco Javier Doménech at the helm, whose confidence and generosity in the project and its leaders has enabled the transfer of management Electroacoustic Music Cabinet (GME) of Cuenca and thus access to its valuable historical collections.

To the direction of the Juan March Foundation and, especially, its Director of Exhibitions, Professor Manuel Fontán del Junco, for his invaluable collaboration in building the historical account of CAAC_Cuenca, that begins of the creation of the Museum of Abstract Art, whose Foundation is its owner and manager.

UCLM Publications Service and its director, José Antonio Perona, for his trust and support for the project, enabling us -with useful tips- to include this catalog in its prestigious Caleidoscopio collection.

And last but not least important, the editors wish to sincerely thank all the current rectoral team of UCLM, especially his Rector Miguel Ángel Collado, his Vice Chancellor of Culture, Sport and University Extension María Ángeles Zurilla, the Vice Chancellor for Research and Scientific Policy José Julián Garde and the Vicegerent of Campus of Cuenca, Carlos Julián Martínez, for his tireless support and confidence in the project and its multiple and specific managements that have allowed to carry out successfully the realization and publication of this catalog. Also, members of the UCLM Social Council for awarding us with Reconocidos 2015 award.

CAAC
Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo
Bellas Artes. UCLM. Cuenca



CAAC

Colecciones y Archivos de Arte Contemporáneo
Bellas Artes. UCLM. Cuenca

www.caac.uclm.es

UCLM Universidad de Castilla-La Mancha

facultad de bellasartes cuenca

PO11-2014-002-P

Unión Europea

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

Castilla-La Mancha

GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

HAR2013-48604-C2-1-P

Documentary online:

9 788490 442357