

PostMachina y la estratificación de la imagen

Beatriz Escribano

2018 es el año que conmemora el 80 aniversario de la invención del procedimiento electrofotográfico indirecto de reproducción que tuvo lugar el 22 de Octubre de 1938 de la mano del abogado de patentes y físico norteamericano Chester F. Carlson. Para el ámbito tecnológico y dentro del área de los procesos de reproducción, la llegada de la xerografía - como se denominó a este proceso en el ámbito comercial-, condujo a la reproducción de una cantidad de documentos mucho mayor de la que era posible asimilar, además de convertirse en un modo de burlar diversos controles haciendo circular textos que no hubieran sido permitidos de otro modo, tomada así como una herramienta de subversión. Los anteriores procesos de reproducción constituyeron los antecedentes para la creación y desarrollo de un proceso de reproducción automático, instantáneo, múltiple, rápido y barato, mucho más ágil y fácil de manejar, que permitía la reproducción de documentos y que llegó al mercado en su formato automático con el modelo Xerox 914 en el año 1959.

Sin embargo, y debido a que era posible asimismo la reproducción de imágenes, esta herramienta no sólo hizo que se desarrollasen diversas micro-comunidades, sobre todo en relación con la creación de publicaciones independientes en las que autores y editores fueron libres para distribuir los textos utilizando formatos no estándares, sino que cautivó a los más diversos artistas en el plano internacional, quienes la subvirtieron y transgredieron utilizándola como herramienta creativa. De hecho, la copia nunca había sido parte del proceso artístico o directamente creativa hasta la llegada de estas primeras tecnologías automáticas de la imagen.

Lo que estaba ocurriendo no era sino reflejo de algunas de las ideas y propuestas más significativas del pensamiento y las teorías filosóficas que aparecieron en los años cincuenta, sesenta y setenta del siglo pasado y es exemplificado a la perfección por textos que coinciden con el momento de desarrollo del proceso electrostático indirecto de Carlson, como *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica), escrito por Walter Benjamin en 1936 y el *Manifesto del Machinismo*, escrito por el artista y teórico italiano Bruno Munari en 1938, justo el año de la patente del proceso de Carlson. Ambos textos son ejemplos claros y concretos de lo que la llegada de esta tecnología comportaba. En el caso de Benjamin, sus palabras vislumbraron lo que ocurriría en el ámbito del arte con la aparición de obras donde la reproducción era constitutiva, como en la xerografía. El concepto de aura fue totalmente trastocado, sustituyendo la unicidad por la multiplicidad de ejemplares, pasando del “valor de culto” de la obra única al “valor de exhibición” y, como consecuencia, a la salida del arte de los confines institucionales. En el caso de Munari, que fue usuario creativo directo de la fotocopiadora, a pesar de que en el momento en el que escribió su manifiesto estaba relacionado con el arte cinético, expuso en pocas líneas las claves que iban a ser cardinales para la creación artística con esta tecnología. Munari defendía que el artista fuera más allá del conocimiento técnico de la máquina, entendiéndola en profundidad e, incluso, consiguiendo un comportamiento para el cual no había sido creada, yendo más allá de las normas impuestas por la industria.

Alrededor de la creación artística con esta tecnología se organizaron varios grupos de artistas verdaderamente comprometidos en diversos países, cuyo único fin fue la experimentación y la creación con esta máquina, dando lugar a lo que se puede considerar un movimiento artístico bajo la denominación de Copy Art. Este movimiento poseía gran amplitud y apertura, y se pueden distinguir tres generaciones muy marcadas de artistas

trabajando internacionalmente, con la existencia de diversos textos que funcionaron como declaración de propósitos y que se construyeron para divulgar y defender estas creaciones desde dentro del movimiento. De hecho, estos manifiestos artísticos fueron publicados acompañando catálogos de exposiciones, otras reflexiones en libros de técnicas de la fotocopiadora o libros plenamente teóricos sobre el tema.

Particularmente en Italia, este movimiento artístico se desarrolló en dos líneas de investigación que partieron de la figura de Bruno Munari en Milán. Una línea con Pierluigi Vannozzi en Bolonia, que promovió una vertiente más fotográfica en el Copy Art, seguida por artistas como Giuseppe Denti, Marcello Chiuchiolo o, de un modo más gráfico y ligado a la contracultura *punk*, Piermario Ciani. Y otra línea dedicada a la poética del objeto con Gianni Castagnoli, también en Bolonia, seguida por Luca Pizzorno, Daniele Sasson, Giacomo Spazio o Valeria Melandri, entre otros. Pero también se originó la esponsorización a través de grupos como Xeros Art, cuya producción artística dependió del mecenazgo de las compañías fabricantes de tecnología y tuvieron a su disposición el Centro Stampa Eliorapid y el Centro Color Copy de Milán.

En este país la fotocopiadora se consideró como un medio “pobre” del que aprovechar su infidelidad gráfica y, por ello, se relacionó mucho más con la cultura popular de la moda, el casual y el punk, así como con el diseño gráfico y la publicidad. Pero también fue considerada la “máquina-símbolo” (Branzaglia, 1994) de un periodo de producción visual contemporánea, no sólo porque dio curso a la necesidad expresiva de un par de generaciones más *underground*, sino que introdujo una serie de problemáticas de la cultura contemporánea internacional. La combinación con el video y el ordenador, con música y actuaciones, fueron la regla más que la excepción en Italia.

Centrándonos en la línea de desarrollo seguida desde Bruno Munari por el artista boloñés que comisaría esta exposición, Pierluigi Vannozzi, hay que señalar 1984 como un año clave para la evolución del Copy Art, no solo por la inauguración de la exposición “PostMachina” que planteaba video, sonido, fotografía y obras del Copy Art en el mismo espacio expositivo, sino porque ésta sirvió para poner nombre al grupo PostMachina que desde ese momento fue protagonista y organizadores de diversos eventos y exposiciones de Copy Art en Italia y otros a nivel internacional, y fueron la base de las primeras experiencias de Media Art. De aquellos que en Italia se decantaron por el uso de la máquina fotocopiadora como instrumento artístico, PostMachina llevó a cabo una investigación más tecnológica de la imagen en su inicio con artistas como Mauro Trebbi, Michele Sigurtà y el ya reconocido Pierluigi Vannozzi, aunque más tarde se sumaron otros creadores como Fabio Belletti, Valeria Melandri o Rosario Modica. Todos ellos poseían una larga actividad en las áreas de la fotografía, el video, el ordenador, la xerografía o el sonido, y uno de los objetivos –y la importancia fundamental- que tuvo la formación de este grupo fue precisamente experimentar esa multidisciplinariedad y poner en confrontación esas disciplinas.

El origen de esta formación se encuentra en la necesidad de explorar nuevos campos en investigación artística y sus esfuerzos se consumaron en un primer ensayo consistente en la creación del espectáculo-exposición itinerante “PostMachina”, del que tomaron el nombre. El término “Postmachina” hace referencia a la creación en un periodo en que la tecnología comenzaba a inundarlo todo, y en el que crear con la tecnología era la base para todo. Igualmente, hace alusión a que la atención había sido puesta en experiencias artísticas que iban más allá de aquellos medios o máquinas ya dados, en busca de la pura experimentación artística para lo cual las nuevas tecnologías eran “un trampolín de lanzamiento” (Valtorta,

1984: s/n)¹ hacia nuevas hipótesis.

Si por algo destacó este grupo dentro del Copy Art y como precursores de lo que es considerado Media Art en Italia, es por su reconocida contribución al mundo del arte contemporáneo, siempre alerta hacia los nuevos lenguajes electrónicos y hacia la potencialidad de su elaboración tecnológica, poniendo en relación diferentes disciplinas. Experimentaron regularmente sobre la intercambiabilidad de géneros y sobre la unidad de sentido. Diversas áreas y especialidades cuyos lenguajes habitualmente conviven en el mismo trabajo, incluso llegando a “anular su especificidad” (Minerba, 1989b: 24)², sus características como medio, tal y como afirmaba también Antonio Minerba, artista y estudioso de este movimiento artístico.

Organizada en el Centro Mascarella Arte Ricerca de Bolonia en el año 1984, “*PostMachina*” fue entonces una gran exposición compuesta por un instalación artística, quizás la primera organizada en una galería privada y en la que se incorporarían innovadoras prácticas artísticas. El grupo decidió realizar la instalación multimedia *High Tech Fresco*, que consistía en un fresco manierista del 700, fotografiado y registrado con dos cámaras de video que tenían dos tomas diversas en tiempo y espacio. Esas imágenes eran transformadas, repintadas electrónicamente y vueltas a exhibir. La instalación mostraba, por un lado, el fresco original y, por otro, la transformación que sufría gracias a los medios tecnológicos de la imagen. El lenguaje antiguo era reproducido y reinterpretado mediante el lenguaje moderno, jugando con la simultaneidad. Las dos filmaciones, postproducidas, fueron multiplicadas en seis videos que estaban colocados en forma convexa.

A esta instalación se sumaba la participaron, además, de los italianos Marina Arlotta con sus imágenes autorreferenciales, Gianni Castagnoli con sus tejidos y objetos, Gabriella Moles con una serie de análisis abstractos, Bruno Munari con algunas de las pioneras experimentaciones con la fotocopiadora, los objetos simbólicos de Luca Pizzorno, el proceso de diferencia en la repetición en Pierluigi Vannozzi; y otros artistas internacionales tan relevantes como Pati Hill y su poética de los objetos domésticos; Anna Banana, E.F. Higgins III y Buster Cleveland provenientes del Mail Art; Ginny Lloyd y Marguerite Seeberger haciendo un uso de la fotocopiadora de acuerdo a sus preocupaciones fotográficas, el color infiel de las obras de Evergon, quien se acercó a la fotocopiadora para ahorrar en sus costes productivos; Curt Asker y Joerg Wiebeck utilizando la fotografía como matriz para degenerar la imagen y eliminando la fidelidad policromática; y el pintor Albert Pepermans, que utilizaba las xerografías como base para pintar. Pero también se desarrollaron diversas experiencias en fotografía y se organizaron varios debates colectivos en torno a ese medio, en los que participaron Ercole Fava, Marcello Lucadei, Pietro Privitera, Michele Sigurtà o Mauro Trebbi; se desplegaron asimismo diversas prácticas con sonido, con creadores como Franco Masotti, Michael Brewster, o Roberto Tarroni; y de video, con Tommaso Trini.

Con motivo de la exposición, se editó un catálogo en el que colaboraron teóricos tan prestigiosos como Bruno Munari, Bruno D’Amore o Antonio Guzman, quien, en el año 1981, había organizado en Rennes la exposición “*Ars + Machina I: Infographismes, Photographismes, Reprographismes*”. La primera intención que se tenía con la organización de la exhibición “*PostMachina*” era “[...] crear atención especial en la determinación de las experiencias artísticas que parten de una base puramente tecnológica, creadas para propósitos y usos completamente diferentes” (AA.VV, 1984: s/n)³. Se privilegiaba un

¹ “un trampolino di lancio” (Traducción personal de la autora)

² “si annullano del loro specifico” (Traducción personal de la autora)

³ “[...] creare un’attenzione particolare a determinare esperienze artistiche che partono da una base prettamente

cierto grado de experimentación del medio y, por tanto, los resultados que se pudieran obtener de ello, es decir, lo que hoy en día se consideraría una exposición centrada en el Media Art, pero realizada a mitad de los años ochenta y con los medios que se podían utilizar en ese periodo. Fue un modo de repetir experiencias como la citada exposición “*Ars + Machina I: Infographismes, Photographismes, Reprographismes*”, “*Electra. L'électricité et l'électronique dans l'Art au XXe siècle*”, organizada en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París en 1983; o “Procesos; Cultura y Nuevas Tecnologías”, que tuvo lugar en 1986 en el entonces recién creado Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Otros eventos similares con los nuevos medios fueron organizados en la ciudad de Pavía, como la exposición “*Electrographicus*” (1984), comisariada por Maria Grazie Mattei, cuya pretensión era ofrecer una panorámica de la producción italiana, alemana y americana de ese momento. La muestra, que formaba parte de los eventos de la Fiesta Nacional de la Unidad sobre los Bienes Culturales dentro de Arte y Nuevas Tecnologías, mostraba cómo este tipo de obras no eran menospreciadas o infravaloradas respecto al arte oficial, partiendo de la comprensión de la práctica artística como comunicación visual. Ya en esta muestra italiana la comisaria diferenciaba una primera y una segunda generación de artistas. Los primeros exploraban sobre todo el medio en sí y sus posibilidades y límites, las transgresiones de las normas convencionales y sus normas principales. La segunda generación, siguiendo las directrices de Maria Grazia, jugaba más con la inmediatez de la reproductibilidad en escala 1:1, las improntas de los objetos y de los cuerpos restituyendo un mundo hiperrealista que incluía obras de Copy Art y Fax Art. Marina Arlotta, Maurizio Berlincioni, Gianni Castagnoli, Piermario Ciani, Luciano Ferro, Margrit Hoffman, Gabriella Moles, Cinzia Moretti, Bruno Munari, Simo Neri, Achille Parizzi, Luca Pizzorno, Giacomo Spazio, Stefano Tamburini y Pierluigi Vannozzi, fueron algunos de los artistas participantes. Experiencias análogas fueron las exposiciones “*Machina*” y “*Macchinazione*”, ambas realizadas en Torino, y también la XLII Biennale di Venezia en 1986, dedicada al Arte y la Ciencia. La Bienal se dividía en un primer sector dedicado al pasado y al presente y, un segundo sector dedicado a las ciencias exactas –biología, color, ciencias del arte, tecnología e informática. Dentro de esta última sección se realizó una demostración de transmisión de imágenes mediante el telefax, simbólicamente denominada *Belinographia*.

El grupo boloñés consumó gran cantidad de trabajos durante el invierno de 1984 en el que hicieron 7 muestras en la Galleria Il Navile de Bolonia. Entre ese año y 1985, el grupo se amplió con la incorporación de nuevos artistas y organizaron otras exposiciones, como una nueva edición de “*PostMachina*” presentada a través de un texto de Carlo Branzaglia titulado “*Per un'estetica del dopomacchina*”. En dicho texto, Branzaglia resaltaba cómo trabajando en grupo las investigaciones se entrecruzaban, conduciendo a una sobreexposición de técnicas que acentuaba los caracteres de las exploraciones individuales y se abrían continuamente a la creación de nuevas formas. Los artistas participantes en esta ocasión fueron Fabio Belletti, Marco Bucchieri, Valeria Melandri, Rosario Modica, Daniele Sasson, Mauro Trebbi, Pierluigi Vannozzi. Además, estos creadores fueron invitados a participar en diversos *shows* en Italia y fuera de ésta, como “*Défilé Elettrostatico*” y “*Xerographica*” en la Galleria d'Arte Moderna de Forte dei Marmi; y “*Arts & Technology Festival 1985*” en Halifax, Nueva Escocia.

Entre estas actividades también organizaron la exposición “*PostMachina 2*”, con Gianni Castagnoli, Piermario Ciani, Giovanotti Mondani Meccanici, Stefano Tamburini, Jean

tecnologica, creata per scopi ed usi completamente diversi.” (Traducción personal de la autora)

Teulé, Mauro Trebbi y Pierluigi Vannozzi, en la misma vía de investigación que las anteriores. La exposición se centró en profundizar en los aspectos característicos que son propios de cada tecnología y de sus límites particulares. Estos límites y el hecho de saber que no se puede alcanzar todo lo deseable, deja un fértil terreno al proceso artístico. Se exhibieron autores que usaban la máquina de modo muy diverso, pero sobretodo diferentes en la proyección y en el significado de las operaciones realizadas. Fue nítidamente perceptible en Italia lo que sería ese paso del objeto visual real al objeto icónico, la sustitución de lo material del objeto real, con una materia de diversa estructura. Vannozzi mostraba la fotocopia pura, sin mezcla con otros elementos; Castagnoli con la moda; Ciani desde la provocación cromática que jugaba en pasar constantemente de la fotografía a la fotocopia, Trebbi utilizando los agentes químicos para mostrar los efectos electrónicos de la máquina, Teulé y Tamburini utilizando la máquina desde un plano procesual y no como una herramienta que produce obras finales; y Meccanici combinando en sus cómics fotografía, fotocopia, ordenador, sonido y representación escénica.

Prácticamente como única experiencia de este tipo en Italia, en el año 1986, PostMachina se lanzó también a organizar la muestra de carácter internacional “*Xerography*”, con la presencia de 45 autores de diversos países pero perteneciente a la I.S.C.A. de Nueva York, en la búsqueda del reconocimiento internacional del Copy Art italiano. Con motivo de esta exposición en la Galleria d’Arte Moderna de Bolonia, Pier Luigi Capucci invitó al grupo (en ese momento formado por Fabio Belletti, Valeria Melandri, Mauro Trebbi y Pierluigi Vannozzi) a participar junto a otros expertos en el seminario sobre “*Applicazioni di tecnologie della luce nel campo dell'espressione visiva*” (“Aplicaciones de la tecnologías de la luz en el campo de la expresión visual”), como parte de su Curso “*Struttura della Figurazione*” (“Estructura de la Figuración”) en la Universidad de Bolonia.

PostMachina se concentró en la I.S.C.A. que publicaba trimestralmente la revista *I.S.C.A. Quarterly* como parte de sus actividades desarrolladas, algunos de cuyos números fueron también mostrados durante esta exposición. Los 45 autores y las 60 obras revelaban cómo artistas tan diferentes dentro de I.S.C.A. se habían organizado atraídos por la posibilidad de participar directamente en la vida cultural, gracias a la posibilidad de acceder a los medios tecnológicos. Las obras expuestas eran muy heterogéneas, tanto por sus autores como por los contenidos, aunque a todos les unía una fuerte carga ideológica y moral. Exploraban la poética del objeto de tendencia más pop, utilizando para ello la técnica de la degeneración de imágenes, el collage, el dibujo o la pintura como base para un proceso degenerativo, la técnica del movimiento o *bougé*, o hasta el uso de diversos tipos de soportes, desde el papel común más vulgar a soportes de grabado mucho más poderosos. Entre los artistas participantes se encontraban Louise Odes Neaderland, Sarah Jackson, David Bolyard, Judy Seigel o Candy Jernigan, ofreciendo una visión completa del tipo de obra que los miembros de esta asociación estaban generando en ese periodo.

A consecuencia de su presencia en esta exposición italiana, I.S.C.A. editó el volumen 4 (número 1) de su *I.S.C.A. Quarterly* en 1986, con obras del Copy Art italiano entre cuyos participantes se encontraban Vittore Baroni, Fabio Belletti, Marco Bucchieri, Piermario Ciani, Valeria Cesanelli, Glauco Di Sacco, Valeria Melandri, Rosario Modica, Cinzia Moretti, Roberto Pagliara, Mauro Trebbi y Pierluigi Vannozzi. Se confirmaba de este modo el valor de Copy Art italiano fuera de su país y al mismo nivel que los artistas que exponían dentro de *I.S.C.A. Quarterly*, siendo ésta una de las escasas ocasiones en las que el Copy Art italiano mantuvo relación con el internacional.

Para el grupo italiano PostMachina, uno de sus objetivos principales era centrar la atención en el momento de dilatación que consiente el paso de la reproducción a la producción y,

así, a la verificación de los lenguajes ligados a las nuevas tecnologías, la trasgresión respecto al uso normal y la reflexión metalingüística.

En la indagación sobre la estratificación de la imagen de las nuevas tecnologías, Fabio Belletti y Pierluigi Vannozzi realizaron la serie de imágenes reunidas bajo el título *Digital Copy Image* (1987). Para ello, partieron de los fotogramas de dos películas de Wim Wenders, *Lo stato delle cose* y *Paris-Texas*, capturados mediante una telecámara con filtros de colores y digitalizadas posteriormente. Una vez en el ordenador, y mostradas a través de su monitor, esas imágenes fueron fotografiadas y el resultado fue trabajado de nuevo mediante la Rank Xerox 1005, ampliando sus resultados para conseguir una mayor relevancia visual del grano. También aquí la estratificación de los distintos lenguajes revela una configuración final nueva de la imagen de partida, precisamente, gracias al sistema digital que permite la combinación de diversos lenguajes tecnológicos mediante el proceso retroalimentario *input-output*. El output de un instrumento se convierte en el input del siguiente y cada paso coincide con una elaboración y, por consiguiente, con una fase creativa.

El grupo desarrolló diversas experiencias desde entonces, involucrando a creadores de diferentes especialidades, y estuvo presente en el primer evento “*Telematic performance*”, comisariado por Maria Grazia Mattei y llevado a cabo en Pavía con motivo de la *Festa Nazionale Dell'Unità* dedicada a los bienes culturales. En este caso, el fax fue utilizado para ponerse en contacto con creadores de diversas partes del mundo.

Puede considerarse que dentro del territorio italiano, el paso más importante hacia lo digital estuvo ligado a PostMachina, quienes desde muy temprano comenzaron a realizar diversas actividades de naturaleza multimedia. Desde 1986 se centraron en la calidad gráfica de lo digital y eso pudo observarse a través de las creaciones y propuestas de sus participantes. Pierluigi Vannozzi transitó del interés por la repetición diferente en los procesos de degeneración analógicos a la temporalización del tóner en las máquinas a color digitales, generando efectos de movimiento; Valeria Melandri pasó de la imagen xerográfica autorreferente a la estratificación de la imagen multimedia, el ruido y el *pattern* que surgía de ello. Este tránsito también pudo observarse en trabajos y exposiciones como “*Hi-Tech fresco*” en el Studio Leonardi (1986), “*Computer Image*” en Santa María a Nives en la ciudad de Rimini (1987), e “*Iconopathia*” en el Museo Ken Damy de Brescia (1996). La imagen fue investigada en su estratificación y en la codificación-traducción-codificación en diversos medios, lo que generó una imagen nueva gracias al sistema digital que permitía la combinación de diversos lenguajes tecnológicos mediante el sistema de *input-output*.

Esa evolución que se iba a dar en Italia hacia la imagen digital, hacia el Media Art, se formalizó a través de la organización de exposiciones como “*Dal Video*” en la Ken Damy Photogallery de Milán, y en la que participaron Piermario Ciani, Valeria Melandri, Cinzia Moretti, Mauro Trebbi y Pierluigi Vannozzi. Estos artistas expusieron una serie de xerografías en combinación con instrumentos electrónicos y video; “Las imágenes provenientes de las tomas televisivas o sesiones de fotos se procesan electrónicamente y se vuelven a elaborar hasta hacer que se pierdan las pistas de cada etapa técnica” (Minerba, 1989a: 75). Artistas, fotógrafos, diseñadores gráficos e ilustradores se lanzaron a la realización de este tipo de creaciones mixtas impulsados por la fascinación que ejercía el uso en combinación de las nuevas tecnologías digitales.

La máquina fotocopiadora, siempre ligada al soporte físico material-objetual a partir de una lectura de la luz (en una etapa inicial de forma analógica y, después, a partir de la introducción de la electrónica y la informática de forma digital), ha representado y ha permitido mostrarse como un eficaz y fecundo banco de pruebas que prepararía el camino

técnico, artístico-estético y conceptual hacia la virtualidad del signo gráfico-visual, y habilitando por primera vez la interrelación entre tecnologías, procesos y lenguajes de distinta naturaleza, inaugurando el carácter interdisciplinar actual de la práctica artística.

En 2010, PostMachina comisarió en Bolonia la exposición “*Figure elettrostatiche*” junto a Carlo Branzaglia. Una exposición que se ocupó del paso de la imagen y la copia analógica a lo digital. Del mismo modo que en la música se ha pasado del vinilo al soporte digital, abriendo el debate sobre la posible democratización de la música, la autoproducción, la estetización de masas, etc., la fotocopiadora sufrió ese mismo proceso de reconversión, teniendo más o menos efecto en las distintas geografías. Sin embargo, en términos tecnoprocesuales, la verdadera revolución para la práctica artística con estos medios –acaecida a finales de los años ochenta– fue la posibilidad de transitar de una acción rápida sobre el plano de la fotocopiadora y su veloz registro, a la posibilidad de disponer de una imagen virtual sobre la que poder interactuar sobre sus parámetros formales previamente a su formalización objetual por parte de la máquina. Esta exposición mostró esa línea evolutiva que acabamos de describir, seleccionando desde los trabajos pioneros de Munari y Hill de los años sesenta, donde dominan los registros de objetos o el movimiento; pasando por las creaciones de artistas como Castagnoli, Ciani, Trebbi y Tamburini de los años setenta y ochenta, caracterizados por una estética más ligada al montaje de imágenes; hasta las estrategias de elaboración digital de las imágenes de Ciani o Vannozzi, desde finales de los años ochenta.

La muestra se dividió en diversas áreas. Por un lado estaba el área de experimentación en torno a la xerografía, donde destacaba la figura de Bruno Munari; otra área estaba dedicada al Arte y Copia, en la que se mostraban trabajos de algunos de los artistas que habían utilizado la fotocopiadora como tal o unida a técnicas mixtas, como Moggia, Vannozzi, Castagnoli, Osti, Passarella, Bartolini y otros; también sobre la gráfica en copia, que fue el terreno más fértil en Italia con la unión con el ordenador, con obras de Sinni, Messina, Garattoni, Baudinelli y otros; la foto-copia, dedicada a los fotógrafos que tomaron la fotocopiadora para seguir ese programa, como Ciani, Trebbi, Ken Damy; y la última, un “todo se hace contigo”, en el que la fotocopiadora se combinó con el video y el ordenador, a través de obras y trabajos de Belletti y Moretti, o del cine de Gianluigi Toccafondo.

Ese “todo se hace contigo” trataba de reflejar la evolución de la imagen xerográfica digital hacia las creaciones de gráfica digital y las producciones multimedia actuales. En ese transitar hacia otros lenguajes digitales, la máquina xerográfica dejó de ser una herramienta de carácter autónomo para convertirse en un periférico *input/output* dentro de la cadena de producción y gestión de las imágenes digitales, y PostMachina fueron aquellos encargados de su materialización en las investigaciones pioneras, tal y como hoy puede contemplarse, desde la perspectiva que nos ofrece el paso de los años, en esta exposición.

- AA.VV. (1984c). *PostMachina*. Bolonia: Centro Mascarella Arte-Ricerca (catálogo de la exposición colectiva).
- Branzaglia, Carlo (1994). “Fotocopie italiane”. *Photonews. Quaderni del Museo Ken Damy*.
- Minerba, Antonio (1989a). “L’immagine stratificata”. *Doc Ufficio*, 6. Pp. 54-60.
- Minerba, Antonio (1989b). “Linguaggi Contemporanei”. *Doc Ufficio*, 4. Pp. 22-27.
- Valtorta, Roberta (1984). “Postmachina. Centro Mascarella arte Ricerca”. *Flash Art*, 120. s/n.