

ANTI-ISOLAMENTO,
DIVERGÊNCIA E ALTERNATIVA:
A *COPY ART* ENQUANTO
PRÁTICA ARTÍSTICA
DISSIDENTE

*Anti-isolation, divergence and alternative:
copy art as a dissident artistic practice*

BRUNO MINISTRO

brunoministro@letras.uc.pt

Universidade de Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa;

Universidade do Porto, ILCML

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7147-3468>

DOI

https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-7_3

Texto recebido em / Text submitted on: 30/09/2020

Texto aprovado em / Text approved on: 05/03/2021

Biblos. Número 7, 2021 • 3.ª Série

pp. 51-72

RESUMO.

Partindo de um entendimento expandido da noção de dissidência, neste artigo argumentar-se-á que as práticas artísticas conhecidas como eletrografia e *copy art* se caracterizam, por um lado, como uma forma radical de dissidência em relação ao sistema editorial e ao mundo da arte, apresentando, por outro, as suas próprias alternativas. Assim, não só os seus trabalhos tomam a forma de publicações experimentais que desestabilizam os conceitos tradicionais de obra e autoria, como, nesse mesmo movimento, apresentam propostas de canais contra-hegemônicos de comunicação e de cooperação entre artistas.

Palavras-chave: Fotocópia; Arte postal; Mundo da arte; Estética; Política.

ABSTRACT.

Drawing upon an expanded notion of dissidence, this article proposes that the artistic practices known as electrography and copy art are characterized, in the one hand, as a radical form of dissidence in relation to the editorial system and the art world. By challenging the established contexts and practices of making art, they bring up their own alternatives. Therefore, it is relevant to outline that these works are not only shaped as experimental publications that question the very traditional concepts of work of art and authorship, they also forge counter-hegemonic channels of communication and cooperation between artists.

Keywords: Photocopy; Mail art; Artworld; Aesthetics; Politics.

Filigrama foi o título dado a um conjunto de envelopes com obras de António Aragão, António Dantas e António Nelos e que contaram também com a colaboração de outros artistas. No início dos anos 1980, a partir da ilha da Madeira, num meio insular que criticam de forma exasperada e desesperada, os autores criaram *Filigrama* como uma tentativa de ultrapassar o seu isolamento. Por isso, entre a prosa testemunhal e o exercício criativo de uma linguagem de denúncia e renúncia, o grupo incluiu numa das primeiras edições¹ um texto que se aproxima do manifesto. Ali se afirma que “filigrama não pretende ser outra coisa que pura e simplesmente filigrama”, atirando depois:

é preciso sair ou não deixar-se cair no estado de coma psico-metanocturno dos momentos que correm, devoradores e comuns, onde a relevância do “dizer” terá que ter outro motor e outro sentido de conceber o que se deseja ou recusa. é preciso com certeza algo que forje uma outra velocidade para além das equipadas funções dum mundo feito com fórmulas consideradas e conclusas. o resto poderá ser salsa ou tempero a mais ou a menos para servir à mesa tremendamente posta. o resto não interessa: descobre-se o mundo desde que ele seja filigramado.

Numa edição de *Filigrama* datada de 1982, os organizadores publicam um texto, redigido sob a forma de pedido de ajuda, que fornece inúmeras pistas sobre o contexto em que esta publicação surgiu. “SOS SOS SOS...”² começa,

¹ Um exemplar endereçado a E. M. de Melo e Castro está disponível no *Arquivo Digital da PO.EX*. Esta obra integra a “Coleção E. M. de Melo e Castro” do Museu de Serralves (Cota: EMC PT ARA 82). Criado para ser distribuído por correio numa rede de afinidades e diálogos, aliás ilustrada pelo destinatário do exemplar acima referido, este projeto teve também uma dimensão reticular na sua produção. Embora Aragão, Dantas e Nelos constituam o núcleo duro de *Filigrama*, outros autores e artistas são convidados a participar no projeto. Nesta edição de 1981, por exemplo, é possível encontrar obras de Eduardo Freitas e Fernando Correia.

² Não se constituindo propriamente enquanto título, a linha composta por repetições do sinal informativo “SOS” dispostas nas margens superior e inferior da folha (“HELP” e “SOS” na versão em inglês também distribuída pelos autores) ilustram o pedido de socorro que os

nem mais nem menos, com uma pesada constatação – “Estamos morrendo a pouco e pouco numa ilha” –, para se abrir, depois, à afirmação do desejo de libertação possível dessa insularidade através da arte, da comunicação, da troca. Sempre em busca do indizível da sua situação vivencial, os artistas procuram encontrar “qualquer linguagem que transmita ao nosso semelhante o ronco desesperado das nossas entranhas e a porra defecada das nossas vidas”. E, nesse diálogo interno entre os artistas do grupo mas também na tentativa de comunicação com o exterior, afirmam a “necessidade de comunicar com os outros seres vivos e também receber deles a sua fodida sensação de viver”.

De um ponto de vista muito prático, a evasão do marasmo da ilha passaria pela permuta de contactos, publicações e experiências: “trocamos (por *Filigrama*), assinamos, compramos ou recebemos qualquer manifestação (revistas, livros, bazucas, jornais, postais, batatas, metralhadoras, aviões, torneiras, etc., etc.) que nos possa trazer algo da vossa presença nesta ilha de merda”. As respostas ao acutilante pedido de socorro (palavras que noutros casos poderia ser estranho combinar) não terão esperado pela demora, pelo que, na primeira metade dos anos 80, *Filigrama* “ajudou a romper com o isolamento insular e veio permitir a participação noutros projectos artísticos” (Nelos, 2015: 150).

Com efeito, num esforço de cartografar uma prática de disseminação que é ela própria avessa a um retrato totalizante, precisamente por assentar em métodos de dispersão rizomática, é hoje possível encontrar registo da integração de *Filigrama* em exposições como *Cultura Alternativa* (Rio de Janeiro, 1982), *Images from South Africa* (São Francisco, 1986), *1.º Festival Internacional de Poesia Viva* (Figueira da Foz, 1987), entre outras participações e menções, como é exemplo a referência ao projeto na importante revista norte-americana *Umbrella*. Talvez mais relevante, a difusão de *Filigrama* durante o período de atividade do projeto ao longo dos anos 1980 terá também contribuído, como se subentende das palavras de Nelos

artistas lançam, bem como os contornos de humor da sua missiva. Além desse “manifesto” e das obras de Aragão, Dantas e Nelos, duas delas fruto de colaboração entre os dois primeiros, este exemplar de *Filigrama* inclui também trabalhos de Alberto Pimenta, Seme Lutfi, Eduardo Freitas e Fernando Correia.

citado acima, para que os autores recebessem outros convites para expor e publicar trabalhos individualmente. Numa perspectiva panorâmica, a produção artística e literária destes artistas responde de facto a um percurso de fluxos simultaneamente nacionais e internacionais integrados em redes nos domínios da eletrografia, mas também da poesia visual, do livro de artista e outros domínios literários e plásticos.

Assentando na reprodução por fotocópia, cada exemplar de *Filigrana* é único na medida em que cada um é diferente do anterior. Isto é, não representa propriamente uma tiragem de múltiplos, mas antes trabalhos diferentes de envelope para envelope. Este projeto não só fez uso da fotocopiadora enquanto nova tecnologia, à época, como ativou, de forma radical, várias das suas funcionalidades mediais, sempre de um modo que podemos caracterizar enquanto prática contra-funcional, logo, dissidente.

Com efeito, o campo de prática artística denominado por eletrografia ou *copy art*³, no qual *Filigrana* se inscreve, caracteriza-se pelo uso da fotocopiadora enquanto meio expressivo de criação artística. Aquando do surgimento desta máquina, nos anos 1960, vários artistas apropriaram-na de imediato para fins criativos⁴. O processo de massificação que se seguiu e que levou a que, durante os anos 1970 a 90, a fotocopiadora se tornasse um aparelho omnipresente e cada vez mais barato de operar, foi sempre acompanhado pelas experimentações de diversos artistas a nível internacional. É, por isso, nesse contexto de uma prática mais ampla e plural em termos de geografias

³ Esta prática responde por vários nomes: eletrografia, *copy art*, xerografia, copigrafia, *xerox art*, arte da fotocópia, sistemas generativos, entre outros. Optou-se, no âmbito deste artigo, por seguir a terminologia dos autores visados no *corpus* de estudo, sendo que uns se referem à sua prática enquanto eletrografia e outros através da expressão *copy art*. Entende-se, porém, que nada de substancial distingue estes objetos a não ser justamente o nome que lhes é dado. Por isso – aclaro – sempre que se detetar neste texto a ocorrência de apenas um dos termos, deve considerar-se que ele representa ambos.

⁴ De um ponto de vista cronológico e geográfico, um europeu e uma norte-americana parecem ter sido os primeiros a desenvolver processos criativos neste campo: o italiano Bruno Munari, cujas primeiras experiências no domínio a que chamou “xerografia” foram tornadas públicas em 1964; e a norte-americana Sonia Landy Sheridan, que começou a trabalhar no seu reportório de “sistemas generativos” no final da década de 1960.

e agentes que os trabalhos dos artistas portugueses se enquadram. De todos os modos, como este artigo pretende demonstrar, os seus diálogos, longe de se circunscreverem apenas a um determinado circuito internacional composto por artistas que usam especificamente a fotocópia, dirigiram-se sempre a destinatários de um grupo mais abrangente, nomeadamente, como haverá oportunidade para expor com maior detalhe, através do recurso à rede internacional de arte postal.

Na base da eletrografia e *copy art*, que aqui apenas se poderá definir de forma breve, é o uso experimental que é feito da fotocopadora que faz com que a natureza produtiva da máquina se revele, rasurando, assim, a sua suposta função meramente reprodutiva. Logo, na eletrografia e *copy art* a reprodução dá lugar à produção, em dissidência.

Como sabemos, é comum associar a expressão “dissidência” a formas particulares de divergência política. Esta, situa os seus atores em relação a uma determinada ideologia, norma ou discurso, por vezes sublinhadas por critérios geográficos. Porém, como mostra o estudo de Marie Leduc (2018), a dissidência política vai a par com a dissidência artística, ou vice-versa. Em rigor, sublinha a autora, não importa qual a ordem desta associação. Dito de outro modo, é pouco relevante se a dissidência artística é de natureza política ou se a dissidência política se reflete na esfera artística. Isto porque, em rigor, tanto uma como outra são uma só e a mesma coisa, como aqui também se procurará demonstrar. Neste artigo, pretende-se argumentar, de igual forma, que a dissidência, longe de se fechar na crítica e na divergência, abre espaço para a alternativa real. É ela, pois, que, ao situar-se num território para lá do gesto final de recusa, permite o movimento integral de uma dissidência crítica.

APROPRIAÇÃO COMO DISSIDÊNCIA

O que *Filigrana* demonstra, a partir do exemplo escolhido para abrir o artigo, é que a eletrografia e *copy art* não marcam apenas uma forma de dissidência em relação às funções primárias da máquina. É preciso ter em consideração que é a própria máquina que é desviada de um contexto situado. Não é, portanto,

despiciendo recordar que a fotocopiadora é, por norma, um dos elementos funcionais de produção e reprodução de documentos em contexto laboral e institucional. Se quisermos, neste desvio da máquina, o burocrático dá lugar ao artístico, marcando, sob esse aspeto, um novo nível de dissidência.

Ora, Kembrew McLeod e Rudolf Kuenzli, entre outros, chamaram já a atenção para a ligação histórica entre as operações de apropriação e os suportes mediais e tecnológicos, quando afirmaram:

Innovations in communication technologies (the phonograph, radio, magnetic tape, and, later, digital media) gave people new ways of capturing sound and image, which fundamentally changed their relationship with media. Starting at the beginning of the twentieth century, newspapers were the dominant media outlets that circulated cultural and political texts, acting as ideological gatekeepers that shaped popular culture. For artists armed with scissors and paste, the messages in newspapers' pages could be literally cut up, rearranged, and thus transformed with available household tools and technologies. Later, magnetic tape and celluloid were subjected to the hands-on manipulations of artists who critiqued the dominant culture. (McLeod; Kuenzli, 2011: 1)

A apropriação surge – e renova-se de forma permanente – em torno dos média que utiliza. Trata-se, portanto, de uma história política da apropriação dos média e de uma apropriação política dos média da história. Os artistas praticantes da colagem que, no início do século, “armados com tesoura e cola”, subvertem os materiais e mensagens veiculados pelos jornais fazem-no num nível duplo: ao mesmo tempo que subvertem os discursos da cultura dominante pela apropriação e recontextualização, subvertem também, no mesmo movimento, os seus meios de produção discursiva. Assim, interligadas, estas duas facetas revelam-se na verdade uma só: a intervenção material que tem lugar é também uma intervenção discursiva. Não se trata apenas de a apropriação dos documentos dar origem a novos documentos (e com eles a novos discursos), é, sobretudo, a apropriação dos materiais que se constitui enquanto intervenção em si mesma.

O uso de “ferramentas e tecnologias domésticas”, para usar a expressão de McLeod e Kuenzli, como meio de manipulação dos materiais desviados do seu contexto documental original, com sede na cadeia de produtos da cultura popular ou de massas, vem ensaiar uma reflexão sobre a ação individual do sujeito na sociedade na qual se insere e a partir da qual atua. A eletrografia fá-lo num sentido muito particular. Tanto mais que a tecnologia de que se socorre, também ela alvo de apropriação, não é doméstica mas, sim, industrial.

Assim como a máquina de fotocopiar é apropriada e desviada da sua função e contexto originais, também o são os documentos que servem de base às explorações visuais e verbais dos artistas. Como Monique Brunet-Weinmann assinalou, “[i]n today’s art world, the entire repertoire of image treatment is available to the xerographer” (Brunet-Weinmann, 1987: 75). O recurso a imagens técnicas previamente existentes não fecha o sentido nem tão-pouco implica uma produção de imagens em cadeia sujeitas à mesmidade repetitiva. O carácter das imagens que, por exemplo, António Aragão apresenta em *Electrografia 2* (1990) é bem distinto em relação às imagens que circulam no mundo. Como na colagem modernista, com a qual a *copy art* estabelece um contacto muito particular, estas imagens, embora nunca deixem de ser as imagens que já foram, uma fantasmagoria do original, elas são já outras imagens, novas na sua repetição. Assim, pese embora cada uma das três séries de *Electrografia* (1, 2 e 3) parta de um conjunto reduzido de imagens de base para a construção de sequências amplas, não encontramos nelas uma verdadeira repetição mas sim uma variação na repetição.

Do mesmo modo que um original só passa a ser considerado como tal no momento em que dele é feita uma cópia, também a dissidência implica que tal ação de recusa e divergência seja obrigatoriamente precedida por algo com o qual se entra em dissenso. Assim, é curioso assinalar que, para Philipp Stockhammer e Corinna Forberg, copiar é “to react to, to question, to challenge, to manage, and even to overcome what is perceived as the original” (Stockhammer; Forberg, 2017: 7). Aqui, segundo aqueles autores, a prática da cópia tanto pode ser a de apropriar e transformar esse material

outro que lhes está na base, como o efeito de recusá-lo ao produzir, pela cópia transformadora, essa mesma *outridade* a partir da derrogação dos materiais de partida. Portanto, em qualquer dos casos, na *copy art* a lógica da cadeia de produção da imagem subverte-se: a cópia já não é uma cópia mas antes um original, visto que todas as técnicas eletrográficas são técnicas de transformação (Rigal, 2005: 61). Por isso, a percepção do objeto e a prática de produção ligam-se de forma intrínseca no processo de cópia, questionando o que se entende por cópia e por original e negociando de forma permanente a relação entre ambos. Nesse sentido, a prática da cópia enquanto meio de produzir um original é, na sua raiz, uma prática dissidente.

Eletrografia e *copy art* implicam-se, em sùmula, num processo de reinvenção que abrange tanto materiais (os textos e imagens que são apropriados), como os meios de inscrição (a própria máquina de fotocopiar). Foi por isso que Beatriz Escribano Belmar (2018) caracterizou esta apropriação da máquina como uma prática de “found media”, numa aberta expansão do conceito de “objeto encontrado” para o campo dos meios tecnológicos. A esta reflexão sobre os múltiplos desvios, apropriações e refuncionalizações operacionalizados por este tipo de trabalhos, acrescenta-se ainda o facto de, num grande número de casos, os meios de circulação e difusão das obras serem também eles reinventados.

Embora sejam por vezes expostas em galerias e publicadas em formato de livro ou brochura, estas obras circulam de modo frequente sob a desprestigiosa forma (do ponto de vista do mercado da arte) de correio nacional e internacional. Refiro-me, aqui, à rede internacional de arte postal. Esta rede, descrita em inglês como *Mail Art International Network*, foi uma plataforma informal de troca de sinergias e materiais entre artistas, assente, portanto, em princípios de comunicação livre e direta. Embora a genealogia desta rede seja ela própria rizomática, com vários artistas a contribuírem para o seu aparecimento a partir dos mais variados pontos geográficos, atribui-se um papel importante às atividades de Ray Johnson em meados da década de 1950, com conseqüente ampliação, a partir dos anos 60, através do projeto alternativo de comunicação global *New York School of Correspondence* e das práticas Fluxus, entre outras iniciativas, com destaque para as redes de poesia

do Cone Sul latino-americano. A partir de finais dos anos 70 e com grande intensidade nas décadas seguintes, esta rede global serviu de plataforma para uma profusa e desierarquizada criação colaborativa entre artistas das mais diversas linguagens artísticas e, sobretudo, de campos de cruzamento disciplinar e intermédia.

Não é, pois, aleatório o facto de *Filigrama* tomar o envelope como suporte. Como esse projeto exemplifica, não se trata apenas de procurar a originalidade na produção (fotocópia – eletrografia) mas também a originalidade na distribuição (envelope – arte postal). Ocorre, por isso, a propósito lembrar Marcel Broodthaers quando disse, não sem marcado dissenso em relação às conceções tidas por norma, que “[t]he definition of artistic activity occurs, first of all, in the field of distribution” (Broodthaers in Price, 2016: s.p.). De resto, no caso de *Filigrama*, foi desse campo amplo de distribuição que surgiram diversas ligações a artistas e grupos estrangeiros, os quais levaram Aragão, Dantas e Nelos a participar em várias atividades que tornaram ainda mais coletivo, porque partilhado e dialogante, o seu gesto de dissidência.

AUTORIA COLETIVA COMO DISSIDÊNCIA

A propósito de perspetivas dialogantes na dissidência, é desde logo relevante lembrar as palavras de Aragão quando, em 1965, afirmava que “o artista que cria qualquer coisa, cria não apenas para os outros mas com os outros.” (Aragão, 1981: 6). Por outro lado, cabe também dizer neste momento que, aos responsáveis por *Filigrama*, juntam-se, no cenário português, dois outros nomes que, com aqueles, são relevantes no âmbito desta análise. César Figueiredo e Abílio-José Santos produziram um conjunto de obras copigráficas que, para usar as palavras dos próprios, se enquadram respetivamente no “trajeto de um transeunte que não tem grande visibilidade” (Figueiredo, 2018: 0m10ss) e no percurso de um “autodidata insurrecto” (Santos, 1985b: s.p.). Se as suas palavras se adequam aos seus percursos, será também de referir que é volumosa a sua produção artística, assim como são profusas as redes em que os artistas se envolveram, devolvendo-lhes, no circuito da arte postal, um reconhecimento muito mais amplo que aquele que tiveram em território nacional.

No cenário português, embora outros autores tenham recorrido à máquina de fotocopiar para produção de trabalhos artísticos, é nas obras destes cinco autores que encontramos as propostas mais relevantes. Isto deve-se quer à consistência das suas práticas ao longo de um período algo alargado, situado entre os finais da década de 1970 e com particular intensidade até aos anos 2000 (com exceção de Abílio-José Santos, falecido em 1992), quer à exploração reflexiva que aqueles autores fizeram do próprio dispositivo e materiais de reprodução.

Neste contexto, os trabalhos de eletrografia e *copy art* portugueses foram por vezes desenvolvidos seguindo práticas coletivas de criação que, também sob essa perspetiva, questionam as noções de autor ou artista isolado, inspirado ou génio. Nesse sentido, importa ter em conta tanto a criação a várias mãos entre os artistas (nomeadamente através de alguns trabalhos conjuntos que aparecem em *Filigrana*) como os projetos coletivos que, de modo metarreflexivo, incorporam nos próprios artefactos que são criados num diálogo amplo com outros artistas da rede de arte postal (de que são exemplo as séries *69 ANALgesic books* e *suppose that* de César Figueiredo).

A partir do apartado 4134, Porto Codex, César Figueiredo desenvolveu um conjunto de séries com recurso à fotocopiadora e a técnicas intermediais que colocou em comunicação um elevado número de artistas. *69 ANALgesic books*⁵, desenvolvida entre 1993 e 2004, surgiu como resposta a um contexto particular: “Para contrariar alguns nomes, que perdiam mais tempo na auto-promoção do que a fazer arte, criei o projecto com intuitos provocatórios sem pensar que ia chegar até ali” (Figueiredo, 2007: 52). Partindo deste *statement* de base foram produzidas milhares de micropublicações segundo um processo de coautoria muito particular: César Figueiredo cria novos trabalhos a partir de trabalhos já existentes que artistas de todo o mundo lhe enviam

⁵ Os vários trabalhos que compõem esta série estão disponíveis no *Arquivo Digital da PO.EX*. Sugere-se navegação a partir da página que cartografa a série e que, nesse âmbito, revela as redes geográficas de cooperação com recurso a um mapa dinâmico de visualização de dados. Esta página pode ser acedida em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/paratextualidades/mapa-de-fluxos-colaborativos-de-69-analgesic-books/>

em resposta ao convite aberto lançado por Figueiredo na rede de arte postal. Nas suas próprias palavras, a iniciativa é colocada do seguinte modo: “Fiz circular ‘na rede’ um convite que exprimia mais ou menos isto: envia-me o teu material, farei a tua obra e tu a minha.” (Figueiredo, 2007: 52).



Fig. 1 – César Figueiredo e colaboradores, *the complete Xtra 69* (1995-1997).
Porto, *worm productions*.

Ainda que o projeto com o carimbo da *worm productions* parta de uma ideia lançada por Figueiredo e cumpra a este artista gerir as colaborações, os seus artefactos adquirem existência material a partir de uma enunciação que é coletiva. Assentes numa base comum de entendimento, despoletada por um desafio o mais das vezes de carácter provocatório, os protocolos de criação expandem-se, negociam-se e renegociam-se. Também os artefactos da série *suppose that* (1994-2003) se constroem, igual que os da série *69*, através do

diálogo entre artistas. Desta feita, os artistas dialogam com um dado objeto que, sendo lançado como desafio e ponto de partida, é ele próprio incorporado nos artefactos finais. Como explica Figueiredo:

encontro um objecto que me parece interessante (um rádio de bolso, uma lanterna, um *tupperware*) e pergunto às pessoas o que fariam com eles. Como os associariam a um título do tipo *homage to cage, to higgins and maciunas, the trip in supermarket* etc. Compilo as respostas recebidas e faço uma edição de 10 a 15 pequenas caixas contendo o objecto original mais as participações. É uma orgia criativa. (Figueiredo, 2007: 54)

Trata-se, portanto, de artefactos usados para construir coletiva e criativamente novos artefactos, numa experimentação que prolonga as famosas *Fluxus Boxes*⁶, ao problematizar os materiais da obra de arte e os processos de autoria que levam à sua constituição.

Dentro deste quadro de fluidez conceptual e material, assinala-se que a *worm productions* se implica numa prática da organicidade e da transformação da matéria: “a minhoca trabalha os produtos orgânicos e eu trabalho da mesma forma. Digiro as informações da *daily routine*, do *in transit*.” (Figueiredo, 2007: 54). A minhoca trabalha no subsolo, nesse espaço de invisibilidades, não rente ao chão, mas abaixo do próprio chão. Ou, melhor, dentro do chão, no seu centro de atividade situado longe do olhar, fora do foco de atenção. Nesse espaço abafado, onde constrói os seus próprios vasos de comunicação, a minhoca ajuda a transformar o material orgânico em nova terra fértil. A minhoca, ao alimentar-se dos restos, daquilo que sobra, do abjeto, decompõe o material e recria-o, dando-lhe nova vida a partir do húmus, numa síntese entre o novo e velho, o estabelecido e o subvertido, a dissidência e as alternativas.

⁶ Inventadas por George Maciunas em 1962, as *Fluxus Boxes* ou *Fluxkit* são caixas, normalmente de reduzidas dimensões e materiais baratos, que incluem no seu interior um conjunto de objetos de um ou mais artistas. Vd. Higgins, 2002: 33, ss.

Se “é sob a pressão da história e da tradição que se estabelecem as escritas possíveis” (Barthes, 2006: 19) e se escrevemos sempre uns com os outros (Deleuze; Guattari, 2011: 3-4), tornar evidente a dimensão colaborativa da autoria – entendida, aqui, numa aceção de escrita expandida – é uma atitude que se considera política. Tal tem lugar na mesma medida em que, como assinalado noutros estudos recentes, as manifestações artísticas coletivas marcam uma forma particular de dissidência (McCartney, 2018) na qual o núcleo daquelas atuações é ocupado por indivíduos contra o individualismo (Galimberti, 2017).

Ainda que não haja aqui espaço para uma extensa discussão a este respeito, é relevante sublinhar que a diluição da autoria individual numa prática mais ampla de autoria distribuída que coloca em diálogo artistas, materiais e dispositivos, interpelando as noções convencionalizadas de criação e de obra, não constitui, porém, uma proposta do fim da autoria. Em alternativa, o que daí resulta é, isso sim, uma reconceptualização da figura do autor, acompanhada por uma proposta para repensar a obra de arte no centro – ainda que descentrado – de uma ecologia da mediação técnica.

ANTI-INSTITUCIONALIDADE COMO DISSIDÊNCIA

A obra de Abílio-José Santos, António Aragão, António Dantas, António Nelos e César Figueiredo, mesmo fora do domínio estrito da eletrografia e *copy art*, implica-se ativamente na problematização de tópicos que podemos considerar eminentemente políticos, como o poder, a guerra, o controlo e, não menos relevante, uma conceção libertada da linguagem. Se a atitude política destes artistas assenta, em grande medida, nos próprios atos de apropriação e transformação performativa de documentos e meios materiais, tal não implica que nas suas obras esteja ausente uma dimensão política mais explícita. Nos seus trabalhos encontramos sobretudo uma denúncia das desigualdades sociais através da apresentação de perspetivas críticas dos poderes instituídos. Mais relevante, contudo, é o facto de, na maior parte dos casos, as suas obras nos fornecerem perspetivas globais sobre o funcionamento destes sistemas, seus motivos e consequências. Nesse gesto sobre a “superfície” temática de uma dada obra, é o sistema que

lhe está por trás que se propõem expor, tornando-o perceptível na superfície ora deslindada ora ocultada.

Se “a ARTE não é apolítica”, como sugeriu Abílio-José Santos (1982: s.p.), os artistas de eletrografia e *copy art* portugueses empenharam-se conscientemente em explorar a dimensão crítica das formas artísticas na sua relação (ou sobreposição) com a sociedade através de múltiplos exercícios de micropolítica, de intervenção social e artística. Neste contexto, o mercado da arte não poderia deixar de ser um dos visados do seu exercício de justiça poética. Esta crítica do mercado da arte, sendo uma crítica do seu funcionamento, é também uma crítica da crítica⁷ e, não menos importante, uma crítica da sociedade capitalista.

A ligação destes artistas à rede de arte postal foi caracterizada pelos próprios como uma “atitude de novo perfil mental que se ergue como alternativa à cultura artística oficial, dominante e de Estado” (Aragão, 1992: 36), sublinhando, por outro lado, que tais atividades não se fecham numa atitude crítica face ao mercado da arte e à cultura oficial, o que seria redutor dadas as possibilidades criativas dessa comunicação em rede (Figueiredo, 2000: 12). Para aqueles artistas, esta é uma real alternativa e não apenas uma resposta ao sistema.

Com efeito, neste gesto de dissidência incluem-se não só as suas obras, mas também as exposições e projetos organizados pelos próprios artistas, entre outras atividades questionadoras que, desse modo, se revelam dissidentes em relação ao instituído e às instituições. As exposições de *copy art* e arte postal organizadas por Abílio-José Santos e César Figueiredo, por exemplo, seguiram sempre as premissas basilares que encontramos nas exposições de arte postal: a emissão de um convite aberto que é colocado a circular e incentiva os des-

⁷ Entre muitos panfletos e brochuras, para criticar os críticos, Abílio-José Santos fundou a A.I.I.C.C.A. – Associação Interplanetária Independente dos Críticos de Críticos d’Arte, uma pseudo-associação que rouba o nome à A.I.C.A. (Associação Internacional de Críticos de Arte) em *Simplemente Críticos* (1973). Nesta obra, ao parodiar as fotonovelas numa apropriação desviante do título da popular publicação *Simplemente Maria*, o autor critica os poderes de legitimação artística.

tinatários a estenderem esse mesmo convite a outros artistas; a inexistência de júri ou qualquer tipo de seleção prévia dos materiais a exibir; a não devolução de obras (as quais são integradas no arquivo do organizador ou doadas a associações ou causas); o não envolvimento em trocas comerciais ou pagamentos pecuniários; e, por último, a garantia de que todos os participantes receberão a documentação produzida no âmbito da exposição (catálogo ou outro).

De resto, é de sublinhar que as funções tradicionais das instituições culturais são rasuradas, desde logo porque, em lugar de uma segmentação profissionalizante dos intervenientes, há uma diluição dos seus papéis: não há editores ou curadores profissionais, essa função é assumida pelos próprios artistas; não há seleção ou artistas convidados, todos os indivíduos que tiverem conhecimento de uma convocatória podem participar livremente.

Esta atitude apresenta-se, obviamente, como contraponto aos modelos de exposição e financiamento de obras no sistema de arte tradicional. Segundo Boris Groys, “[f]or a long time the social function of the exhibition was firmly fixed: [...] the artist was concerned with creation; the curator, with selection.” (2005: 93). A arte postal destrói esta visão ao mesmo tempo que prolonga o conflito histórico do sistema de arte entre autoria e mediação, entre individualidade e instituição (Danto, 1997; Dickie, 2007). Ainda que, como constata Groys, as funções sociais de cada interveniente se tenham diluído de maneira irreversível nas últimas décadas, no mercado da arte, ao contrário do sistema anárquico da arte postal, a validade do objeto artístico continua a ter “dono”. Nesse sistema, mais do que o seu reconhecimento (pela crítica ou academia), mais do que a sua distribuição (pelas galerias, museus e instituições) é a própria existência da obra de arte que está em jogo, posto que um punhado de agentes dita o financiamento ou não financiamento dos projetos que os artistas apresentam às instituições. Assim, de acordo com Groys, “[t]he fact that they seem unpromising, difficult to finance, or undesirable in general to one or more experts is sufficient for the whole work of formulating the project to have been in vain” (Groys, 2005: 99). Por seu turno, na rede de arte postal, a produção, baseada nos meios ao seu mais fácil alcance, como a fotocopiadora, é colocada à frente de tudo. Do mesmo modo, também a distribuição, recorrendo aos correios enquanto sistema já

estabelecido, não apresenta quaisquer barreiras à sua disseminação ampla, não especulativa e desinteressada em matéria de mercadologia. Na perspectiva de Abílio-José Santos:

a arte postal não se destina à venda. Nunca é mercadoria à nascença. Por isso é a única arte livre e independente do poder político/económico & poderes subsidiários da crítica, júris de selecção/premiação, academias, editoras, galerias & museus que – interesseiramente – se protegem propagando-se, promovendo-se... (Santos, 1985a: 48)

Ao apoiar-se de forma deliberada e consciente em canais alternativos de disseminação e comunicação, estas experiências posicionam-se, nas palavras de Nelos, fora dos “altares da consagração de artistas” (2011: 5m40ss). Para Aragão, a rutura é radical, tanto em termos artísticos, como sociais e políticos. Por isso, é “superiormente evidente o aspecto que assumem estas experiências marginais em relação aos consuetudinários canais de promoção e distribuição”, afastando-se, na perspectiva do autor, “da arte organizada, histórico-capitalista ou estatizada, onde as galerias, museus e academias assumem foros de oficial padronamento” (Aragão, 1992: 36).

Em sùmula, nas suas obras a crítica da subjugação dos artistas e das instituições aos interesses económicos é também a crítica do imperialismo financeiro sobre a esfera política e, com ela, sobre a sociedade e a vida humana. Esta já não é, portanto, apenas uma avaliação do mundo da arte, mas sim do mundo globalizado – da violência, da repressão e de todas as formas de dominação. A ligação entre arte e vida que vem do início do século XX e perpassa vários movimentos subversivos até chegar a formas como o *artivismo* no século XXI, encontra um eco particular na eletrografia e *copy art*. Aqui, não se trata de a arte imitar a vida ou de a vida imitar a arte. Ambas coincidem, interligam-se, expandem-se num diálogo permanente. Uma não vem antes da outra, esta não é a origem daquela. Uma não é consequência da outra, esta não tem origem naquela. Sob esse ponto de vista, na arte como na vida, não há cisão entre cópia e original. Assim, a dissidência não é apenas uma forma de crítica, ela é já uma posta em marcha de alternativas que vão além da dissidência.

DESPROGRAMAÇÃO COMO ALTERNATIVA

Os trabalhos de eletrografia e *copy art* inscrevem na imagem que é criada – ou nos seus objetos, como em *69 ANALgesic books* e *suppose that* – a própria ação performativa, medial e colaborativa que os criou. Ali se codifica na imagem técnica o gesto que a gerou, a mediação técnica que se envolveu na sua materialização, o corpo coletivo de artistas que contribuíram para a sua criação. A autorreflexividade destas obras, longe de se circunscrever apenas ao sentido literal do gesto, é acompanhada também pela metáfora do gesto enquanto intervenção no mundo. Ao manipular os materiais apropriados e ao manipular os instrumentos de manipulação dos materiais (fotocopiadora), o artista intervém na ordem ou desordem discursiva do mundo. Dito de outra forma, o gesto de transformação material que se opera a partir da apropriação de imagens já existentes, depois reconfiguradas num vasto conjunto de imagens variacionais, é acompanhado pelo gesto poético de transformação do mundo: porque o sujeito age sobre imagens desse mesmo mundo, alterando-as e atribuindo-lhes novos sentidos. Os artistas de eletrografia e *copy art* criam ao recriar e recriam ao criar, sempre por meio de uma recodificação poética do mundo realizada a partir da intervenção na cadeia de imagens que codificam o próprio mundo.

Sob este aspeto, revela-se produtivo recorrer à filosofia da fotografia proposta por Vilém Flusser, vincando a ideia de que as suas proposições não se aplicam apenas às imagens fotográficas mas a todo o universo dos aparelhos (Flusser, 1998: 90). Em primeiro lugar, é necessário realçar que, contrariamente à imagem tradicional, a “nova magia” das imagens técnicas, segundo Flusser, “não visa modificar o mundo lá fora [...] mas os nossos conceitos em relação ao mundo” (Flusser, 1998: 36). Do mesmo modo, “as condições culturais não transparecem, directamente, na imagem fotográfica, mas através da triagem das categorias do aparelho” (Flusser, 1998: 50). Nesse sentido, questiona Flusser, que liberdade tem o operador diante do aparelho se “nenhum homem pode controlar o jogo” (Flusser, 1998: 88) e escapar à “robotização dos gestos humanos” (1998: 86) perante a inferível “automaticidade dos aparelhos” (1998: 88)?

Na perspectiva de Flusser, a única possibilidade para uma crítica do totalitarismo da *caixa negra* é “mostrar a cretinice infra-humana dos aparelhos” (Flusser, 1998: 89). Para tal, não basta “inserir-lhe intenções humanas”, visto que, no próprio programa codificador dos aparelhos, estes estão pré-definidos para recuperar “*automaticamente* tais esforços em proveito do seu funcionamento” (Flusser, 1998: 90). Contra a “automação estúpida” dos aparelhos, o “*dever de uma filosofia da fotografia*”, afirma Flusser, “*seria o de desmascarar esse jogo*” (Flusser, 1998: 90). Por isso, na prática, ao fotógrafo (ao artista, ao sujeito) cabe a tarefa de “conscientemente, obrigar o aparelho a produzir uma imagem informativa que não está no seu programa” (Flusser, 1998: 96), de modo que, conclui Flusser, “*a liberdade é jogar contra o aparelho*” (1998: 95; sublinhado no original).

Com efeito, se há algo em que os artistas de eletrografia e *copy art* se empenharam foi num jogo de libertação contra o aparelho. Ainda que, para tal, usem o aparelho. Com o aparelho e contra o aparelho, em dissidência, lutam contra a imagem através da imagem. Como Flusser veio a formular no prolongamento da sua filosofia da *caixa negra*:

O novo engajamento político, entretanto, não se dirige contra as imagens. Ele procura inverter a função das imagens, mas admite que elas continuarão a formar o centro da sociedade por todo o futuro previsível. Ele procura fazer com que as imagens sirvam a diálogos mais que a discursos, mas não pretende aboli-las. (Flusser, 2012: 95)

Sob essas novas condições, diz-nos Flusser – e comprovamos através das práticas colaborativas da *copy art* e das suas ligações à arte postal –, as imagens deixam de ser imperativas e passam a ser dialógicas (Flusser, 2012: 95-96). Com tal transformação também se altera o circuito de difusão da imagem: “não seria mais a circulação entre imagem e homem, mas sim a troca de informação entre homens por intermédio de imagens” (Flusser, 2012: 96).

Ainda que não caiba aqui problematizar a famosa tese de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, por motivo de espaço e de escopo temático,

será relevante assinalar como, no argumento que se esboçou, tem relevância a possibilidade política, nos termos de Benjamin, aberta pela perda da aura da obra de arte. Com efeito, é ela que dita que os meios tecnológicos de mediação podem “pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original.” (Benjamin, 2006: 11).

Através de estratégias de questionamento do meio em uso e da própria definição de meio (enquanto sinónimo de instrumento), os artistas abraçam um uso experimental e performativo que, contra o programa reprodutivo, produz originais imprevisíveis no programa determinista da máquina de fotocopiar. No *output* que resulta dessa recodificação das funções do aparelho, ostensivamente contra os propósitos para o qual foi criado (pela indústria) e os contextos funcionais (e funcionários) em que tem o seu uso (no trabalho e na burocracia), é a autorreflexividade da linguagem da máquina e da dissidência ativada pela intervenção do operador que se revela e rebela. Nesse momento, o que também emerge é a dimensão social e política da arte, em dissidência, mas já, também, como alternativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No cenário da eletrografia e *copy art* desenvolvidas em Portugal não são só as obras dos artistas e os seus discursos que se revelam críticos dos contextos artísticos, políticos e sociais. São as suas ações que tomam a linha da frente dessa crítica pela *praxis*. Por isso, como argumentado, para considerar a dimensão de dissidência desta prática artística, é preciso ter em conta, não só os próprios mecanismos interventivos que desviam o meio de reprodução e os materiais de que se apropriam, como também as vias alternativas que os artistas encontram para disseminar as suas obras e, na volta do correio, produzir novos trabalhos em diálogo e colaboração com uma rede de consensos no dissenso. Nesse sentido, a política não está na comunicação (*Filigrama*), ela é a comunicação. A política não está na cooperação (*69 ANALgesic books*), ela é a cooperação. A política não está nas denúncias do poder (Abílio-José Santos), ela é a denúncia e é já também uma dissidência crítica na sua utopia contra-hegemónica.

BIBLIOGRAFIA

- Aragão, António (1981). Intervenção e movimento. In Ana Hatherly; E. M. de Melo e Castro (Ed.), *PO.EX. Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (51-56). Lisboa: Moraes.
- (1992). Arte do possível e religião do impossível. *Colóquio. Artes*, 94, 34-39.
- Arquivo Digital da PO.EX.* <https://po-ex.net>
- Barthes, Roland (2006). *O grau zero da escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.
- Benjamin, Walter (2006). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In *A Modernidade* (207-241). Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Brunet-Weinmann, Monique (1987). *Medium. Photocopy. Canadian and German copygraphy*. Montreal: Goethe Institut Montreal, Centre Saidye Bronfman, Centre Copier Art inc.
- Danto, Arthur C. (1997). *After the end of art*. Princeton: Princeton University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (2011). *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. London: Continuum.
- Dickie, George (2007). O que é arte? A perspectiva analítica. In Dickie, *O que é arte?* (106-107). Trad. Carmo D'Orey. Lisboa: Dinalivro.
- Escribano Belmar, Beatriz (2018). The unknown and forgotten role of the photocopy machine transgressed as a creative tool. In François Vallotton; et al. (Ed.), *Media History from the Margins. SF Summer Seminar* (79–84). Monte Verità: Univ. de Lausanne, Univ. della Svizzera Italiana, University of Luxembourg. https://wp.unil.ch/tvelargie/files/2021/04/Program_Summer_Seminar_at_Monte_Verita_S.pdf
- Figueiredo, César (2000). A confraria das minhocas e outros assuntos. Entrevista por Manuel Almeida e Sousa. *Bicicleta*, 5, 11-14.
- (2007). Entrevista por Maria João Lopes Fernandes. *Big Ode*, 1, 50-59.
- (2018). Testemunho sobre Abílio e Arquivo de César Figueiredo. Entrevista por Rui Torres. Colab. Bruno Ministro; Sandra Guerreiro Dias. Vídeo. Porto, Setembro de 2018.
- Flusser, Vilém (1998). *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- (2012). *O universo das imagens técnicas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Galimberti, Jacopo (2017). *Individuals against individualism. Art collectives in Western Europe (1956-1969)*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Groys, Boris (2005). Multiple Authorship. In Barbara Vanderlinden; Elena Filipovic (Ed.), *The Manifesta Decade. Debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe* (93-102). Cambridge, MA: MIT Press.

- Higgins, Hannah (2002). *Fluxus experience*. Berkeley: University of California Press.
- Leduc, Marie (2018). *Dissidence. The rise of Chinese contemporary art in the West*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McCartney, Nicola (2018). *Death of the artist. Art world dissidents and their alternative identities*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- McLeod, Kembrew; Kuenzli, Rudolf E. (Ed.) (2011). *Cutting across media. Appropriation art, interventionist collage, and copyright law*. Durham, NC: Duke University Press.
- Nelos, António (2011). Entrevista em vídeo por Luís Tranquada. Funchal: Lonarte. <https://www.youtube.com/watch?v=bmRj1p9GMkQ>
- (2015). Breve depoimento sobre António Aragão. *Cibertextualidades*, 7, 147-152.
- Price, Seth (2016). *Dispersion*. New York: 38th Street Publishers.
- Rigal, Christian (2005). Le point sur l'électrographie. In Zsuzsa Dardai (Ed.), *Árnyékkötők. Copy art, fax art, computer art* (61-65). Budapest: Árnyékkötők Foundation.
- Santos, Abílio-José (1982). *Reza ao dólar*. Maia: Ed. de autor.
- (1985a). Da arte postal. In *E... Viva a limpeza! O testemunho do Porto ao longo dos tempos*. Porto: Câmara Municipal do Porto.
- (1985b). *Poéticas visuais*. Lisboa: Atelier 15.
- Stockhammer, Philipp; Forberg, Corinna (2017). Introduction. In Forberg; Stockhammer (Ed.), *The transformative power of the copy. A transcultural and interdisciplinary approach* (1-17). Heidelberg: Heidelberg UP.