

Fotocopiar fotocópias na fotocopidora.

Apropriação e ressignificação de meios, materiais e processos

Photocopy photocopies on the photocopier. Appropriation and ressignification of media, materials and processes

Bruno Ministro

É investigador júnior no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (U. Porto). É doutorado em Materialidades da Literatura (U. Coimbra). É coeditor do Arquivo Digital da PO.EX (U. Fernando Pessoa) e integra a equipa do MATLIT LAB: Laboratório de Humanidades (U. Coimbra). A sua investigação tem sido dedicada sobretudo aos estudos da intermedialidade, testando teorias e metodologias de intersecção entre os estudos literários, a teoria dos meios e os estudos culturais. Tem publicado e apresentado o seu trabalho de investigação em revistas, livros e colóquios nacionais e internacionais. O seu último livro coeditado intitula-se Poesia Programa Performance: projetos, processos e práticas em meios digitais (Publicações FFP, série Cibertextualidades, vol. 3, 2021). [hackingthetext.net]

RESUMO

Enquanto práticas de apropriação material, transferência signíca e ressignificação performativa, eletrografia e copy art questionam diretamente os conceitos de original e cópia. Este artigo procura evidenciar o modo como estas práticas artísticas assentes na cópia dialogam com a noção de colagem, determinante no século XX, de igual modo acolhendo o conceito de “détournement” como aproximação a uma descrição do gesto radical de apropriação e ressignificação presente em vários trabalhos produzidos por artistas portugueses.

PALAVRAS-CHAVE: *eletrografia; copy art; colagem; détournement.*

ABSTRACT

As practices of material appropriation, signic reframing, and performative ressignification, electrography and copy art directly call into question the concepts of original and copy. The goal of this article is to outline how these copy-based artistic practices promote a dialogue with the 20th-century widely spread notion of collage, dealing as well with the concept of “détournement” as a way of describing the radical gesture of appropriation and ressignification present in several works produced by Portuguese artists.

KEYWORDS: *electrography; copy art; collage; détournement.*

RESUMEN

Consideradas como práticas de apropriação material, transferência sígnica y de resignificación performativa, electrografía y copy art interpelan directamente los conceptos de original y copia. Este artículo visa subrayar como estas prácticas asientes en el uso de la copia dialogan con la noción de *collage*, determinante en el siglo XX, acercándose de igual modo al concepto de “*détournement*” como posibilidad de describir al gesto radical de apropiación y resignificación presente en varios trabajos producidos por artistas portugueses.

PALAVRAS CLAVE: *electrografía; copy art; collage; détournement.*

Submetido em 30 de Agosto de 2021

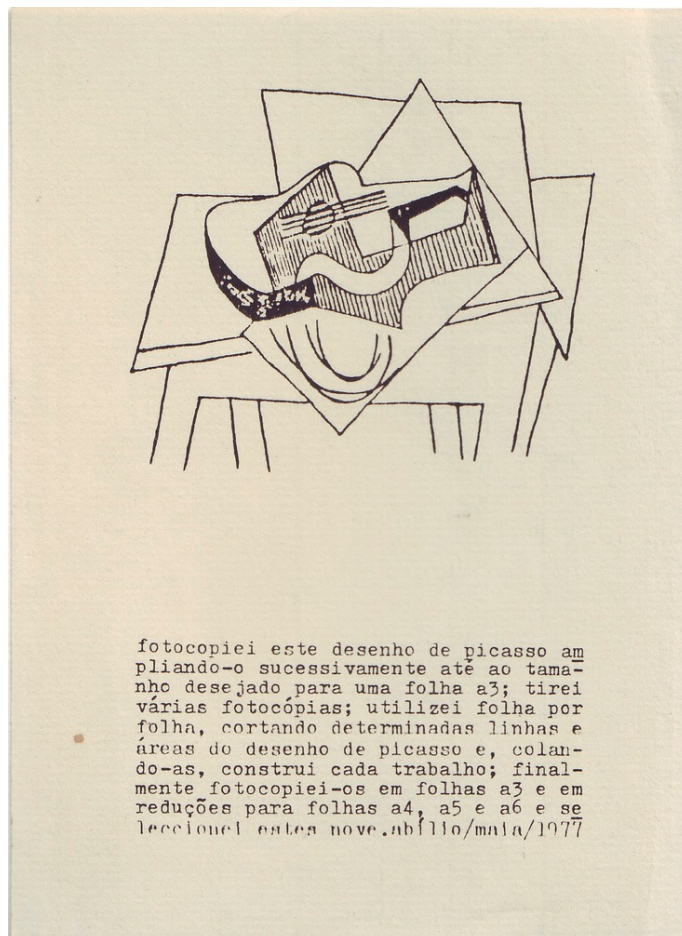
Aceito em 12 de Novembro de 2021

O artista de eletrografia e copy art raramente tem diante de si uma página em branco. Por isso, para fazer alusão a um lugar comum no imaginário coletivo, talvez não sofra do mal da falta de inspiração do pintor diante da tela vazia ou do escritor perante a folha em branco. No seu processo de trabalho, as únicas folhas em branco são as resmas de papel que este coloca no alimentador da fotocopadora e que ali permanecem a aguardar que, na superfície de vidro escondida debaixo da tampa, os materiais apropriados sejam desviados e reinventados durante o processo criativo de experimentação.

Este desvio dos materiais de partida, deslocados do seu contexto de origem e reposicionados num novo contexto discursivo, possui afinidades com o desvio característico da colagem. De resto, é interessante constatar como aquele que terá sido o primeiro trabalho deste tipo criado em Portugal foi justamente uma *homenagem a picasso*. Esta obra, criada por Abílio-José Santos em maio de 1977, é constituída por uma seleção de nove imagens que resultam da manipulação de um desenho de Pablo Picasso, sujeito a ampliação inicial, recorte, colagem e redução final, como se pode ler na descrição feita pelo autor (fig. 1).¹

¹ Veja-se também – por afinidade com o objetivo deste artigo, bem como com o tema do dossier no qual ele se insere – a reapropriação significativa que, em 1986, o artista fez deste e de outros trabalhos ao incorporá-los em objetos tridimensionais elaborados a partir de desperdícios de consumo. Obras disponíveis no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/abilio-homenagem-a-miro-homenagem-a-picasso/> e <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/tridimensionais/abilio-ar-bento/>.

Figura 1. Abílio-José Santos, uma das folhas de *homenagem a picasso* (1977).



Fonte: Coleção pessoal da família de Abílio-José Santos

Não menos curioso a este respeito será convocar um dos anúncios comerciais da Xerox usado para promover a fidedignidade da reprodução eletrográfica permitida pelo modelo 914, aquele que viria a ser o seu modelo de maior sucesso. Na edição de setembro de 1963 da revista *Fortune*, a Xerox fez publicar uma publicidade que continha um desenho de Picasso ao lado de uma reprodução desse mesmo desenho. Os leitores que adivinhassem qual era o original e qual era a cópia ganhariam... uma cópia. Como destaca Eva Hemmungs Wirtén, enquanto estratégia global, foi objetivo da Xerox passar a mensagem de que “a fotocopadora conseguia manusear originais importantes sem os destruir, que as cópias eram quase tão boas como os originais e

que todas estas possibilidades estavam ao alcance de qualquer pessoa.” (2004, p. 63, tradução minha).

Então e se, ainda que mantendo este último *ethos* democrático, nos perguntarmos o que acontece se a cópia for “melhor” que o original e, por isso, o processo de fotocopiar “destruir” esse tal original?

Fotocópia: colagem sem cola

Estabelecendo um *continuum* de afinidades e dissemelhanças com a colagem, mas também com a citação e a montagem, interessa analisar a especificidade técnico-medial da eletrografia e copy art² à luz das palavras que abrem este artigo. Tenha-se presente, de todos os modos, que uma perspectiva expandida a vários meios tecnológicos nos permite entender melhor como as práticas de apropriação acompanham a própria história dos média. Na introdução a *Cutting Across Media*, os editores Kembreu McLeod e Rudolf Kuenzli chamam a atenção para esta ligação histórica entre as operações de apropriação e os suportes mediais:

As inovações nas tecnologias de comunicação (o fonógrafo, o rádio, a fita magnética e, mais tarde, os meios digitais) ofereceram às pessoas novas formas de capturar som e imagem, o que alterou profundamente a sua relação com os meios. No início do século XX, os jornais foram os meios dominantes para a circulação de textos culturais e políticos, funcionando enquanto os guardiões ideológicos que acabaram por dar forma à cultura popular. Para os artistas armados com tesoura e cola, as mensagens nas páginas dos jornais poderiam ser literalmente cortadas, re-arranjadas e, depois, transformadas com recurso às ferramentas e tecnologias domésticas à sua disposição. Mais tarde, a fita magnética e celulóide foram submetidas às manipulações práticas de artistas que criticavam a cultura dominante. (2011, p. 1, tradução minha)

A apropriação surge – e renova-se de forma permanente – em torno dos média que utiliza. Podemos por isso falar de uma história política da apropriação dos média e

² Os termos “eletrografia” e “copy art” podem ser considerados equivalentes. Neste artigo opta-se, no entanto, pela utilização de ambos por serem os termos mais utilizados pelos artistas portugueses para designar a sua prática artística. Outros termos também usados e que podem ser relevantes para um público brasileiro são “xerografia” e “xerox art”.

de uma apropriação política dos média da história. Os artistas 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. Sublinhe-se, ainda para mais, que não se trata apenas de a apropriação dos documentos dar origem a novos documentos (e com eles a novos discursos). É, sim, 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. A fotocopadora não é um dispositivo inventado para se ter na sala de estar, sendo, antes, um dos elementos funcionais de produção e reprodução de documentos em contexto laboral e institucional.

Tal como os materiais apropriados são ressemantizados nas obras de copy art, também o dispositivo que manipula os materiais é refuncionalizado. Por outras palavras, é ele próprio manipulado, desviado da sua função original e, nesse sentido, reconcebido enquanto máquina de processamento de signos. Na maior parte das vezes isto acontece seguindo uma filosofia situacionista que pode complexificar esta breve reflexão ao fornecer uma distinção entre os processos de colagem e o *détournement*. Nas palavras de Craig Dworkin:

Enquanto a colagem pode simplesmente reportar-se a uma conjunção de elementos provenientes de diferentes registos, o *détournement* centra-se, contudo, na

deformação desses registos e na frustração daquelas que seriam as suas supostas conclusões naturais; ele redesenha objetos e eventos nos seus próprios termos, mas fá-lo contra os seus fins ostensivos, virando os códigos dos elementos apropriados contra eles mesmos. O *Détournement*, em sùmula, é uma comunicação que contém em si a sua própria crítica. (2003, p. 14, tradução minha)

Este assalto aos códigos convencionalizados dos materiais e dos meios de que os artistas se apropriam pode ser descrito como um “assalto à cultura”, para usar a conhecida expressão de Stewart Home (1991). Na eletrografia e copy art o processo de eletrocolagem assume um papel preponderante, definindo-se enquanto prática de colagem que, no entanto, já não o é: tesoura e cola dão lugar ao aparato tecnológico subvertido, o qual, por sua vez, é acompanhado pela desestabilização dos processos tradicionais de autoria.

Nesse sentido, tal como já assinalado em vários estudos (Alcalá e Escribano, 2016; Alcalá e Pastor, 1991; Brunet-Weinmann, 1987; Firpo et al., 1978), estas práticas artísticas podem ser entendidas na continuidade das reflexões convocadas pela colagem. Não obstante, deve ter-se em conta que eletrografia e copy art fornecem um campo amplo de expansão e reformulação das problematizações que ali encontramos.

Em primeiro lugar, porque se distinguem da colagem na utilização que fazem da tecnologia, considerando que, se todos os instrumentos de inscrição são sempre tecnologias da escrita, as experimentações desenvolvidas pelos artistas de copy art manifestam-se sobretudo através de uma radicalização dessa mesma noção da expressividade do meio.

Em segundo lugar, porque os desvios que são operados a partir da apropriação de documentos pré-existentes se revestem, em si mesmos, de importância significativa. Com efeito, quando observamos as predileções materiais e temáticas da eletrografia e copy art tomamos consciência de que esta dimensão conceptual metarreflexiva é de facto um ponto fundamental. Isto tem particular relevância na eletrografia desenvolvida pelos artistas portugueses, aqui objeto de estudo, posto que a

roupagem crítica, interventiva e política ressalta imediatamente nas obras de Abílio José Santos, António Aragão, António Dantas, António Nelos e César Figueiredo.³ Em sintonia com este posicionamento crítico, o desgaste e a erosão da palavra e da imagem, que encontramos em abundância na eletrografia enquanto estratégia expressiva, oferece-nos um signo do esvaziamento iconoclasta da palavra e imagem pela superabundância da comunicação. É também pela crítica do excesso que o projeto *Copy the Street* (1992-93), por exemplo, permite traçar uma distinção mais clara das formas copigráficas em relação à colagem. Se os modernistas procuraram incluir nas suas obras fragmentos de materiais de proveniências diversas, alguns deles abertamente considerados detritos, fizeram-no com o fim de produzir texturas e padrões inesperados. Por seu turno, quando César Figueiredo propõe aos participantes de *Copy the Street* que, justamente, “copiem a rua”, catando detritos e submetendo-os ao processo de fotocópia, o artista combina aquele objetivo clássico do objeto encontrado com a conservação dos vestígios discursivos da sua origem. Desta forma, estratégias que consideraríamos afins da colagem e montagem são transformadas em ferramentas que vêm tornar visíveis as práticas humanas implicadas nesses processos. A história social dos objetos, a eles acoplada, ainda que seja pela imaginação daquele que recolhe o objeto da rua e fantasia a sua vida passada, é transposta para o objeto copigráfico que os autores produzem e amplificada pelas leituras especulativas daqueles que, perante tais criações, imaginam as inúmeras histórias possíveis para os seus vestígios comunicativos. Como lemos noutra obra César Figueiredo: “só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna”.⁴

Por outro lado, há igualmente que considerar que eletrografia e copy art realizam uma expansão do meio e suporte que apropriam. Quer as práticas internacionais

³ Para uma contextualização da produção literária e artística destes autores, que são os principais cultivadores da eletrografia e copy art em Portugal, sugere-se uma consulta das respetivas notas biográficas no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/estrutura/autores/>. Nesse arquivo, está também disponível uma coleção inteiramente dedicada a trabalhos deste tipo em: <https://po-ex.net/taxonomia/transtextualidades/metatextualidades-alografias/colecao-de-eletrografia-e-copy-art/>.

⁴ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-so-a-imaginacao-transforma/>.

quer as portuguesas não se cingem ao uso da fotocopadora e papel, alargando o seu campo de ação através da materialização em instalações, livros de artista, performances, *happenings*, entre outros. Se, por um lado, alguns artistas conceberam as suas obras em formatos inventivos que vão além das normas padrão do DIN A4, A5 ou A3 (inclusive apropriando objetos tridimensionais, aplanados no processo de cópia; ou usando materiais planográficos para a constituição de instalações artísticas; ou, ainda, realizando performances com uso de fotocópias e mesmo da fotocopadora), por outro, também os formatos de comunicação *standardizados* da cultura de massas (como brochuras, panfletos, entre outros) são apropriados e, num exercício de subversiva ironia, transformam-se no contrário daquilo que à partida representariam. Nesse sentido, estamos perante uma “artistificação” dos objetos banais do quotidiano – não do *ready-made* (ou não só dele) – mas dos próprios dispositivos triviais circulação de informação (efémeros, precários, dispensáveis e, por tudo isso, despojados e inventivos).

Figura 2. César Figueiredo, vista exterior do envelope (verso) de “PUT A HORN IN EVERY SOLDIER’S ASSHOLE” (1988)



Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <https://po->

[ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-put-a-horn-in-every-soldier-s- asshole/](https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-put-a-horn-in-every-soldier-s- asshole/)

Assim acontece com o envelope realizado por César Figueiredo para “PUT A HORN IN EVERY SOLDIER’S ASSHOLE” (1988).⁵ Como se deixa prever na figura 2, ainda que apenas ilustre o verso do envelope, este envelope é construído ele próprio a partir da apropriação de uma folha de publicidade proveniente de revista. Esta folha, uma vez dobrada sobre si mesma, colada e feita envelope (próximo ao formato comercial DL), sofre uma refuncionalização que, ao modo situacionista, coloca o material a significar o contrário daquilo que significava no seu contexto de origem. Isto é: a publicidade à cadeia de lojas de roupa norte-americana (Kaufmann), escondida na

⁵ Disponível no Arquivo Digital da PO.EX em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-put-a-horn-in-every-soldier-s- asshole/>.

parte de dentro do envelope, *passa a ser* uma paródia à publicidade à cadeia de lojas de roupa norte-americana.

Entendido enquanto “integração de produções artísticas do presente ou do passado numa construção superior de um *milieu*” (Internationale Situationniste, 1958), o *détournement* situacionista caracteriza-se por um uso crítico da apropriação, simultaneamente paródico e sério:

É necessário, portanto, vislumbrar um estado paródico-sério em que a acumulação de elementos desviados, longe de visar a indignação ou o riso ao aludir a alguma obra original, expressará a nossa indiferença para com um original sem sentido e esquecido, e se preocupe em fazer capitular um certo sublime. (Debord e Wolman, 1956, parag. 7)⁶

Como já vimos a propósito da distinção que Craig Dworkin estabelece entre colagem e *détournement*, este último caracteriza-se pela “deformação” e “frustração” dos seus sentidos originais, reconceptualizando os objetos e eventos segundo os seus próprios termos e contra os seus fins originais – uma expressão da “indiferença” a respeito de um “original esquecido ou sem sentido”, nas palavras de Debord e Wolman. Por outro lado, McKenzie Wark assinala a existência de uma distinção clara entre o *détournement* e a citação. Na sua perspetiva, um é o contrário do outro:

O *détournement* é o oposto da citação. Tal como o *détournement*, a citação traz o passado para o presente, mas fá-lo integralmente num regime de uso próprio de nomes próprios. O elemento chave no *détournement* é o modo como desafia a propriedade privada. O *détournement* ataca um tipo de fetichismo segundo o qual os produtos do trabalho coletivo humano na esfera cultural pode tornar-se mera propriedade individual. (...) O *détournement* devolve ao fragmento o estatuto de ser uma parte reconhecível do processo de produção coletiva de sentido no presente através da sua recombinação num novo objeto significativo. (2011, p. 40, tradução minha)

⁶ Publicado originalmente com o título “Mode d’emploi du *détournement*” no oitavo número da revista belga *Les Lèvres Nues* em maio de 1956. Tanto este texto como aquele anteriormente citado, extraído da revista *Internationale Situationniste*, são aqui usados em tradução livre minha a partir das versões inglesas de Ken Knabb, ambas referenciadas na bibliografia final do artigo.

No caso da eletrografia e copy art, as operações de fragmentação com base no manuseio da máquina são também métodos de construção de uma unidade orgânica no papel. Num mundo fragmentado é apenas através do fragmento que se pode almejar ver o todo, ainda que com a consciência de que esse suposto retrato global será sempre e apenas um todo aparente, inatingível na sua completude. Considerando que “a desagregação é o modo que exhibe (ou se calhar o único que ainda exhibe) o que pode ter sido no seu tempo a totalidade significativa dum corpo”, Alberto Pimenta argumenta, a propósito de *Cartas comerciais tipo* (1998), de César Figueiredo, que “o fragmentário é a fixação contínua dum estertor que se estendeu a todas as coisas manifestas, ou melhor, que se instalou nos mecanismos humanos de as ver.” (Pimenta, 1998, p. 7).

Neste seguimento, vale a pena convocar as palavras de António Aragão quando afirma que, não existindo separação entre arte e sociedade, uma poética verdadeiramente ligada ao seu tempo terá obrigatoriamente que se caracterizar pelo uso dos meios tecnológicos disponíveis (Aragão, 1987). Para o autor, este uso não representa um mero recurso instrumental aos meios técnicos, mas sim uma apropriação crítica e sua conseqüente expansão pela interação entre artista e máquina. O artista distancia-se, assim, da caracterização que é comum encontrarmos nos textos teóricos sobre eletrografia, nos quais, de forma frequente, a fotocopadora é assumida enquanto ferramenta, máquina ou meio instrumental (cf. Pastor, 1991, p. 21).

Eletrografia e copy art implicam-se, em sùmula, num processo de *détournement* de larga escala, abrangendo os materiais (os textos e imagens que são apropriados, bem como os suportes e formatos adotados) e os meios de inscrição (a própria máquina de fotocopiar). Daí resulta também uma ressignificação do próprio processo de apropriação, o qual, através do caráter experimental e derogativo das práticas exploratórias destes artistas, acaba por constituir-se ele próprio enquanto uma prática radical de ressignificação.

Foi também por isso que Beatriz Escribano Belmar (2018), na esteira de Marilyn McCray (1979) e Edward A. Shanken (2009), 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. Acrescentar-lhe-íamos que, não só o meio é “encontrado” pelo artista, que trata de o apropriar nesse encontro, ele é também ressignificado no mesmo gesto.

A profusão de materiais apropriados pelos artistas, nomeadamente aquelas imagens e textos que circulam no mundo impreso de massas, são acolhidos nas suas obras segundo uma regra transversal: todos os materiais são processados e manipulados pela fotocopiadora. Mais do que replicar o real pela *mimesis*, eletrografia e copy art, ao contrário do que seria expetável, dado a fotocopiadora ser um instrumento para gerar *facsimiles*, abraçam a diferença, a variabilidade e a possibilidade de remistura contínua.

Dito de outro modo, se ao artista qualquer documento pode servir de base para o seu processo de inscrição e escrita medial, também o resultado dessa configuração que é operada pode, a qualquer momento, ser reconfigurada por subseqüentes ações de reapropriação, reescrita e transformação. Nesse sentido, é possível enquadrar a fotocópia num lugar muito particular da cultura da remistura que caracteriza as últimas décadas do século XX, pelo que, embora esse não seja o objetivo da presente investigação, há algo de produtivo em pensar a copy art a par com a *remisturologia* (*remixology*), nos termos de David J. Gunkel (2016), enquanto ciência da remistura (*remix*) ou, melhor ainda, enquanto pesquisa da cientificidade da ciência da remistura. Isto tendo sempre no horizonte, a partir do mesmo conceito de remisturologia tal como usado por Mark Amerika (2011), que a remistura é uma prática multimedial de escrita expandida e expansiva.

A esta reflexão sobre os múltiplos desvios, apropriações e refuncionalizações operacionalizados na eletrografia e copy art, acrescente-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 impreso – apenas para nomear os meios privilegiados de disseminação nas artes visuais e na literatura –, as obras eletrográficas circulam de modo frequente sob a desprestigiada forma (do ponto de vista do mercado da arte) de correio

nacional e internacional. Refiro-me, pois, à rede internacional de arte postal, apropriação ressignificativa essa que, embora histórica e socialmente interligada com a copy art, não poderá ser aqui objeto de uma análise mais detalhada além das breves referências que se farão notar.

Fotocopiar: inspiração, expiração e apertar o botão

Enquanto síntese, poderíamos definir a eletrografia enquanto prática artística que incorpora nos seus artefactos uma metalinguagem dos próprios mecanismos de criação. Logo, mais do que definir-se pelo meio em uso, esta prática define-se, de forma negociada nos seus limites, pela exploração técnica e expressiva do meio (fotocopiadora) e pelo carácter distintivo que a opõe à suposta facilidade e instantaneidade do processo de reproduzir (fotocopiar) os materiais apropriados ou, se quisermos, de produção de novos materiais a partir da cópia da cópia (fotocópia). Na eletrografia e copy art, fotocopiar é apropriar mas é também já ressignificar.

Como se pretendeu sublinhar antes, numa perspetiva ampliada, a diferença fundamental entre colagem e copy art reside no desvio simultâneo que, nesta última, é operado sobre a máquina, construída pela indústria e para a indústria, concebida que foi a fotocopiadora para auxiliar o processo de reprodução de cópias em contexto empresarial, administrativo e burocrático e não para produzir obras de arte originais. Por esse motivo, alguns autores que se dedicaram ao estudo da eletrografia e copy art caracterizaram este desvio das funções e contextos da máquina de fotocopiar ora como, em tradução livre minha, um “ato de perversão tecnológica” (Alcalá e Canales, 1986, p. 148), ora como uma “denúncia irónica do truque da reprodução” (Brunet-Weinmann, 1987, p. 105).

Opondo a *produção* à *reprodução*, a obra eletrográfica apresenta-se enquanto antítese da cópia. Nas palavras de Christian Rigal: “quando a fotocopiadora é desviada da sua função primária, os trabalhos obtidos não são cópias, mas sim criações originais. Com efeito, a eletrografia é, por definição, a antítese da cópia” (Rigal, 2005, p. 61, tradução minha). Como também refere António Nelos a propósito

da sua própria prática eletrográfica, o que tem maior interesse para o autor são as “misturas” e as “combinações”, porque “esse é um dos objetivos das vanguardas, não é? (...) criar qualquer coisa de novo. Não é continuar o marasmo do que já se sabe e do que já se conhece.” (2011, 3m09ss). Com recurso à cópia, os artistas pretendem criar, portanto, uma obra original, embora a noção de originalidade não ter exatamente o mesmo significado que aquele que usualmente lhe é atribuído. Assim o ilustram as repetições variacionais em “PRI MATA” (fig. 3).

Figura 3. António Nelos, “PRI MATA” (s.d.)



Fonte: Arquivo Digital da PO.EX

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-nelos-visuaisdispersos/>

Este é, de resto, um movimento fundamental em toda a eletrografia e copy art: a apropriação, desvio e ressemantização dos materiais de base rasura sempre o seu contexto de partida, ao mesmo tempo que, gerando um novo contexto para esse material, dá-lhe também nova vida significativa através de um jogo constante entre a presença e a ausência dos referentes originais. Pode-se por isso afirmar, junto com Rosalind Krauss, que, sob esse aspeto, a eletrografia, à semelhança da colagem, é um

“sistema inaugurado pela indeterminação do referente e pela ausência” (1985, p. 39, tradução minha). Não deixa, porém, de remeter por vezes para lugares conhecidos, como aquele que se apropria e ressignifica na obra de Nelos reproduzida acima. Acontece, ainda assim, que o original apropriado passa a existir em fantasmagoria, ora localizável, ora não rastreável, mas sempre perturbado pelo grão da máquina e pela repetição do gesto. Esta prática artística apresenta-se, assim, enquanto complexo ecossistema fágico (que canibaliza materiais previamente existentes no mundo – com ou sem autor atribuído) e autofágico (que se canibaliza a si mesmo – reinventando a autoria).

Ainda que António Aragão escreva o ensaio “Intervenção e movimento” muito antes do início da sua atividade no campo da eletrografia, aquele, como outros ensaios da mesma época, contém ideias relevantes para mostrar como o posicionamento artístico do autor estava a par das teorias então em desenvolvimento. Vale a pena assinalar o modo como os vários trabalhos que compõem a sua “Poesia encontrada”, alguns deles publicados no primeiro número da revista *Poesia Experimental* (1964), se ligam aos processos de colagem de um ponto de vista particular. Assim, a respeito da colagem no contexto da era da informação, afirma Aragão:

Cabe dizer a propósito que estas colagens nada têm a ver com aquelas praticadas pelos surrealistas, as quais eram compostas a partir duma simbólica surreal, quer facultada por outras e divergentes associações, quer as oníricas e subconscientes, e expondo sobretudo uma “moral” bastante exuberante e, por isso, demasiado alienatória. / Agora, ao contrário, as colagens e a série de objectos encontrados pretendem em especial potencializar-se, isto é, continuarem apenas como objectos, francamente objectos em relação uns aos outros. (1965, ponto 4)

Também nas obras eletrográficas do autor podemos encontrar esse gesto autoconsciente de potencialização dos elementos que são apropriados para compor as suas criações texto-visuais. Deste modo, tal como um “poema encontrado nos jornais (...) oferece uma base onde permanece a potencialidade do acontecer (movimento)” (Aragão, 1965, ponto 6), também na eletrografia o “poeta anula-se em grande parte para poder oferecer uma matriz que permita a obra em movimento

dentro dum campo aberto de possibilidades.” (1965, ponto 6). Essa matriz, como sugere, pode ser concebida a partir da apropriação de jornais, que o autor menciona numa reflexão sobre a sua própria obra, mas não se esgota nessa fonte material.

Há sinais num bocado já arruinado de cartaz, num pequeno sítio dum muro, nuns restos de sucata e lixo, numa indicação insuspeitada, num fragmento, em pedaços de jornais, no que esteve perto do homem ou saiu das suas mãos, em tudo o que se gastou e teve seu uso ou vive ainda em pleno consumo. / Exactamente porque os símbolos gastam-se como as baterias: descarregam-se. / Os sinais, pelo contrário, são as evidências que permanecem sempre apontando. (1965, ponto 3)

Ora, esta conceção da colagem, estando ainda ligada à noção modernista, revela já uma reformulação da expressividade da colagem e do objeto encontrado num contexto tecnológico e social então em intensa mutação. Entre os símbolos que se “descarregam” e os sinais que conservam o seu sentido “sempre apontando”, tudo aquilo que foi produzido pelo humano ou que com ele esteve em contacto tem a sua revelação entre o desaparecimento, o vestígio e a permanência. Num ensaio anterior àquele acima referido, Aragão referia-se já à figura do artista como um “poderoso iconoclasta [que] destrói as formas definitivas (...) e constrói, com outra morfologia, o mistério” (1956, p. 24).

A essa experimentação do “mistério” não é alheia a reinvenção dos próprios processos de autoria individuais e coletivos. Embora alguns estudiosos afirmem não existir qualquer tipo de colaboratividade na produção de obras de eletrografia (Gonzalez, 1990; Rigal, 2005), parece ser verdade que a comunicação, o diálogo e a mútua influência entre os criadores portugueses terá tido grande importância no desenvolvimento dos percursos de cada um bem como de um caminho coletivo – ainda que não linear, considerando que não podemos falar aqui de movimento ou corrente artística. Por tal, encontramos na copy art, à semelhança de outras práticas artísticas da segunda metade do século XX, uma interrogação explícita do culto do autor solitário e inspirado. Como escreve Aragão, aí já em pleno momento produtivo das suas experimentações com a fotocopiadora e em ligação com a arte postal: “a actividade artística não aparece como um caso de solitário mistério em relação às

outras actividades humanas. Não se apresenta como a solitária inspiração do indivíduo em frente da realidade. A arte e a sociedade não se distanciam ou opõem.” (Aragão, 1987, p. 150).

De um modo muito resumido, poderíamos dizer que eletrografia e copy art questionam abertamente o conceito tradicional de autoria por meio de práticas de desestabilização das noções de génio, autoridade e original como commumente concebidas no imaginário coletivo moderno. Fazem-no justamente através dos mecanismos de apropriação e ressignificação que, como identificado, encontramos em várias facetas das suas práticas e trabalhos.

Esta chamada do autor a um plano térreo, caído da sua Torre de Marfim, não implica que a prática eletrográfica consista apenas no prosaico gesto de apertar um botão. Assim, contrariamente à promessa democrática de que “agora qualquer um tem a possibilidade de ser artista ou designer à distância de um botão” (Firpo et al., 1978, p. 7, tradução minha), para artistas como António Nelos este “«novo» *medium* (...) passa pelo simples gesto de carregar num botão mas (...) não se fica apenas por aí.” (1991, s.p.). Também Isabel Santa Clara assinala a propósito das obras de António Dantas incluídas na exposição *Colectiva*:

A vantagem aqui explorada da fotocopiadora, como da câmara de vídeo, é a da imediaticidade e até prodigalidade com que são capazes de registar, poupando ao operador trâmites morosos e complexos, é, em suma, o fascínio da acessibilidade decorrente do carregar no botão. Talvez não pareça, mas as facilidades de execução acarretam maiores exigências na selectividade do olhar. (1993, s.p.)

Com as suas palavras a propósito de “Trust Art” (fig. 4) mas também de outras obras noutros suportes técnicos, Santa Clara permite colocar a tónica no facto de que, pese embora o trabalho em conjunto com a máquina, é o agente humano quem ocupa o lugar central em todo o processo de criação. São dele as “exigências na selectividade do olhar” mais do que o simples ato de “carregar no botão”.

Ainda que, como argumentam Firpo, Alexander e Katayanagi, enquanto tecnologia de reprodução instantânea, a fotocopiadora ofereça uma “gratificação imediata”

(1978, p. 10) ao possibilitar uma “criatividade instantânea” num “mundo de café instantâneo, filmes instantâneos e lotarias instantâneas” (1978, p. 10) – paráfrase e traduções minhas –, exige-se pensar esta imediatez à luz dos processos de trabalho destes autores. Abílio-José Santos, por exemplo, realizou as suas obras percorrendo várias casas de cópias no centro da cidade do Porto. Consta que sabia exatamente quais os modelos de máquina que cada estabelecimento possuía e quais as características visuais que essas fotocopiadoras iriam imprimir nos seus trabalhos. Isto, aliás, vem expresso também em *fotocirurgiando* (1987)⁷, quando sobre o modo de elaboração daquela sua obra diz a certo passo: “fotocopiei-a [a imagem matriz] (...) nas máquinas que encontrei no mercado” (Santos, 1987, p. s.p.).

Por outro lado, como já aludido de passagem antes, e agora se sublinha, precisamente em contraposição com esta suposta imediatez e facilidade, considere-se a advertência de José Ramón Alcalá sobre o que é ou não é uma reprodução fiel e imediata:

É importante ter em conta que a fotocópia do original se afasta bastante de uma reprodução fiel (...). A fotocópia costuma incorporar na sua reprodução do original toda uma série de “ruídos” visuais que são característicos do meio e que os artistas souberam usar com proveito, daí retirando enormes vantagens expressivas. (Alcalá, 1998, p. 17, tradução minha)

A suposta fidelidade da cópia instantânea revela-se, por isso, um contrassenso. Tanto mais quando os artistas se empenham em ampliar as “vantagens” expressivas dos “ruídos visuais” que opõem a cópia ao original. Se Alcalá e Escribano entendem a copy art enquanto uma “arte devedora de uma época dominada pela instantaneidade” (2016, p. 40, tradução minha), não deixam de identificar a necessidade de refletir sobre a manipulação do espaço e do tempo por ela realizada. Para eles, na eletrografia “a noção de tempo e espaço e a sua medida alteram-se radicalmente e isso é refletido na tecnologia do tempo: pela primeira vez o artista

⁷ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-fotocirurgiando/>.

aperta um botão e obtém-se um imagem em tempo real.” (2016, p. 46, tradução minha). No entanto, esse tempo real – que em rigor não é exatamente síncrono, é apenas um tempo veloz, dado o cariz automático da cópia – não implica propriamente uma coincidência total entre o original e a cópia. Mais, esse tempo, tal como a fidelidade da cópia, pode ser manipulado, posto que, embora a máquina imponha um ritmo específico ao varrimento da imagem, os artistas usam-na para procurar uma “temporalidade da matéria” (2016, p. 110).

Figuras 4 e 5. António Aragão, duas páginas de *Electrografia 3* (1990).



Fonte: Arquivo Digital da PO.EX

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/antonio-aragao-electrografia-3/>

O exemplo mais paradigmático dessa pesquisa é certamente a estratégia que alguns autores e investigadores têm vindo a denominar de *copy motion* ou *bougé*, a qual consiste na imposição de movimento ao material copiado durante o próprio processo de cópia (figs. 5 e 6). Daí resulta uma série de deformações e arrastamentos no registo gráfico que é gerado. Trata-se, nesses como noutros casos, de fazer surgir

na obra criada um rasto metarreflexivo da sua criação (a manipulação performativa pelo agente humano) a par com a inscrição da própria metalinguagem do meio (visível que fica o rasto da manipulação performativa pelo agente maquínico).

Abordado de outro ponto de vista, o artista que dialoga com a máquina de fotocopiar – controlando-a, mas não na totalidade, fazendo dela um meio criativo e não um instrumento inerte – pode ou não mostrar-se disponível para ser ele próprio surpreendido pela máquina, nos seus traços de apropriação e ressignificação que, espantosamente, ela lhe pode colocar nas mãos.

Para concluir, permito-me sublinhar que este exemplo, que considero assaz ilustração da prática de ressignificação do material apropriado e do uso experimental do meio e dos processos técnico-criativo-críticos, nos permite reler este artigo sob outro ponto de vista e, nesse movimento, ressignificar a reflexão desdobrada até aqui, apontando, desse modo, menos para um fechamento conclusivo e mais para um novo e ressignificativo reinício.

Referências bibliográficas

ALCALÁ, José Ramón (Org.). *Ars & Machina: Electrografía artística en la colección MIDE*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1998.

ALCALÁ, José Ramón & CANALES, Fernando Ñíguez. *Copy-Art: La fotocopia como soporte expresivo*. Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil-Albert / Centro Eusebio Sempere de Arte y Comunicación Visual, 1986.

ALCALÁ, José Ramón & ESCRIBANO, Beatriz. *Museo Internacional de Electrografía Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías de Cuenca*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

ALCALÁ, José Ramón & PASTOR, Jesús (Org.). *Electrografías: Colección del Museo Internacional de Electrografía*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 1991.

AMERIKA, Mark. *remixthebook*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

ARAGÃO, António. “Intervenção e movimento”. *Poesia Experimental - Suplemento especial do Jornal do Fundão*. Fundão: [s.n.], 1965.

ARAGÃO, António. “O público e as novas morfologias”. *Búzio*, n. 1, p. 24–26, 1956.

ARAGÃO, António. “Tecnologia, arte e sociedade”. In: AGUIAR, F.; ZINK, R.; MELO E CASTRO, E. M. DE (Org.). *1.º Festival Internacional de Poesia Viva*. Figueira da Foz: Museu Municipal Dr. Santos Rocha, 1987. p. 145–151.

BRUNET-WEINMANN, Monique. *Medium: Photocopy. Canadian and German copygraphy*. Montreal: Goethe Institut Montreal / Centre Saidye Bronfman / Centre Copier Art inc., 1987.

DEBORD, Guy & WOLMAN, Gil. “A User’s Guide to Détournement”. Disponível em: <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>.

DWORKIN, Craig Douglas. *Reading the Illegible*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2003.

ESCRIBANO BELMAR, Beatriz. “The unknown and forgotten role of the photocopy machine transgressed as a creative tool”. In: *CSF SUMMER SEMINAR AT MONTE VERITÀ, SWITZERLAND*. Monte Verità, Switzerland: [s.n.], August 2018. p. 79–84.

FIRPO, Patrick; LESTER, Alexander & KATAYANAGI, Claudia. *Copy Art: The First Complete Guide to the Copy Machine*. Nova Iorque: Richard Marek Publishers, 1978.

GONZALEZ, Marisa. “Motion and metamorphosis”. *Leonardo*, v. 23, n. 2/3, p. 295–300, 1990.

GUNKEL, David J. *Of Remixology: Ethics and aesthetics after remix*. Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 2016.

HEMMUNGS WIRTÉN, Eva. *No Trespassing: Authorship, intellectual property rights, and the boundaries of globalization*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2004.

HOME, Stewart. *The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrisme to class war*. 2nd edition. Edinburgh: AK Press, 1991.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. “Definitions — Internationale Situationniste #1” (June 1958). Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline//si/definitions.html>.

KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Second printing ed. Cambridge, Mass: MIT Press, 1985.

MCCRAY, Marilyn. *Electroworks*. Rochester, New York: International Museum of Photography at George Eastman House, 1979.

MCLEOD, Kembrew & KUENZLI, Rudolf E. (Org.). *Cutting Across Media: Appropriation art, interventionist collage, and copyright law*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2011.

NELOS, António. “Entrevista em vídeo a António Nelos”. Funchal: Lonarte, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bmRj1p9GMkQ>.

NELOS, António. “Introdução”. In: FIGUEIREDO, C. & NELOS, A. (Org.). *Electrografias*. Setúbal: Casa do Bocage – Galeria Municipal de Artes Visuais, 1991.

PASTOR, Jesús. “El procedimiento electrográfico en la creación artística”. In: ALCALÁ, J. R.; PASTOR, J. (Org.). *Electrografías*: Colección del Museo Internacional de Electrografía. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 1991. p. 17–25.

PIMENTA, Alberto. “Toque e Introdução”. In: FIGUEIREDO, C. cartas comerciais tipo. Porto: Edições Mortas, 1998. p. 7–8.

RIGAL, Christian. “Le point sur l’electrographie.” In: DARDAI, Z. (Org.). *Árnyékkötők*: Copy art, fax art, computer art. Budapeste: Árnyékkötők Foundation, 2005. p. 61–65.

SANTA CLARA, Isabel. *Colectiva*. Funchal: Galeria Porta 33, 1993.

SANTOS, Abílio-José. *fotocirurgiando*. S.L.: Ed. Autor, 1987. Disponível em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/abilio-fotocirurgiando/>.

SHANKEN, Edward. *Art and Electronic Media*. New York: Phaidon, 2009.

WARK, McKenzie. *The Beach Beneath the Street*: The everyday life and glorious times of the Situationist International. London; New York: Verso, 2011.