

Publicações performativas: códigos materiais e mediais na obra de César Figueiredo

Bruno Ministro*

Universidade do Porto - ILCML

César Figueiredo nunca participou numa performance. Ainda assim, todas as suas obras são performativas. Talvez, em rigor, *Copy Porto* (1992) e *this time is not money* (2011) se ofereçam a ser pensadas em linha com os estudos de performance, ainda que estes trabalhos não possam de modo nenhum ser reduzidos ao *aqui e agora* do acontecimento performativo. O meu ensaio parte destas duas obras para refletir sobre as “publicações performativas” concebidas por César Figueiredo, procurando demonstrar como a performatividade material atravessa, nos seus trabalhos, os momentos de produção, reprodução e circulação. Além disso, nestas como noutras obras de *copy art* do autor, a reflexão empírica sobre a “reprodução do quotidiano”, para usar os termos de Fredy Perlman (1969), constitui também uma interventiva “produção do quotidiano”. Nesse sentido, interessa situá-la na linha daquilo que Owen Smith caracterizou, a partir das práticas Fluxus, como uma exploração da “densidade não hierárquica da experiência” (1998: ii). Aqui, como argumentarei, esta “experiência” tem menos a ver com uma subjetividade do que com uma comunidade. As publicações performativas de César Figueiredo resultam de uma ação autoral performativa mas não se reduzem a ela. Como se procurará demonstrar, estas publicações exigem também um empenho performativo por parte do leitor (ou “performer da leitura”?). O meu argumento será o de que isto acontece porque são os próprios materiais que são performativos e, portanto, são eles mesmos agentes de uma codificação e descodificação medial do performativo.

Materialidade performativa na obra de César Figueiredo et al & tal

Na *copy art*, o recurso à máquina de fotocopiar como meio de criação artística opera um desvio do contexto e função originais da própria máquina. Esta foi inicialmente criada como instrumento facilitador da reprodução de documentos e, como sabemos, destinou-se sobretudo ao uso em contextos empresarial e administrativo, ou burocrático, se quisermos. Este uso desviante é particularmente expressivo nos trabalhos de César Figueiredo, revestindo-se de um carácter diferenciador entre os artistas de *copy art* portugueses mas também estrangeiros. Por outro lado, há ainda que considerar que uma parte significativa da produção do autor – por vezes sob o nome Art & Tal e mais tarde tendo por albergue as *worm productions* ou sendo assinada *Me and Martha Express* – assenta na criação colaborativa de artefactos seriais produzidos com recurso à máquina de fotocopiar. Artefactos esses que contribuem para a desestabilização das linguagens convencionais das artes e seus protocolos. Em sintonia com as mais disruptivas práticas de *copy art* do seu tempo, que não se deixaram prender nos limites do papel e extrapolam os seus suportes e modelos de base, César Figueiredo produziu – e continua a produzir – algumas obras que se inscrevem no que podemos descrever como uma materialidade performativa, mas que refletiram, ainda, sobre a cópia e os seus dispositivos. São disso exemplo *Copy Porto* (1992) e *this time is not money* (2011).

Sob o mote da reinvenção do espaço, em 2011, César Figueiredo apresentou *this time is not money*¹ enquanto ocupação de uma casa na Rua dos Caldeireiros, no Porto. Este trabalho foi desenvolvido no âmbito da iniciativa *Uma Certa Falta de Coerência / A Certain Lack of Coherence*, organizada desde 2008 por André Sousa e Mauro Cerqueira. A propósito do espaço onde o projeto *Uma Certa Falta de Coerência* se instalou, disse André Sousa que se tratava de uma “caverna na cidade”, um entre os muitos espaços do Porto “com gente a viver nas mesmas condições em que nós estamos a fazer arte”.²

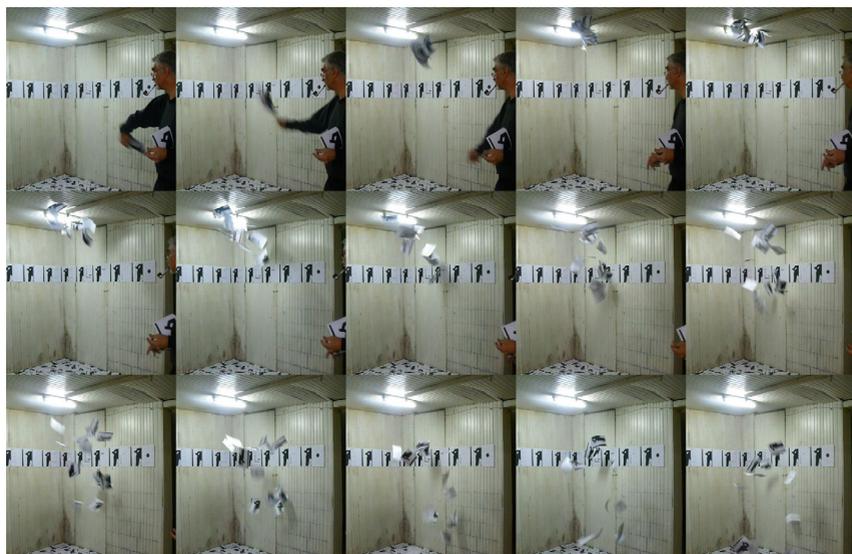


Fig. 1. Registos fotográficos de *this time is not money* (2011), César Figueiredo aka Me and Martha Express.

Timestamps: 10-09-2011, 16h00-16h30.

Na intervenção de César Figueiredo, instalação e *happening* surgem de forma interligada, dado que é a ação performativa do artista no vazio do espaço expositivo (ou vivencial) que vai fazer e refazer a instalação ao longo do tempo que o autor passou naquela casa. Fotocópias coladas nas paredes das várias divisões e amontoadas em lugares específicos do piso fazem companhia a um saco-cama, estendido no chão à entrada daquele espaço inabitável. Além do *happening*-instalação propriamente dito, foram ainda produzidos um panfleto com o mesmo título³ e uma série de nove brochuras intituladas *Büro variation*.⁴ Como demonstrarei mais adiante, estas obras, embora se constituam como objetos independentes, são visual e conceptualmente comunicantes com o trabalho desenvolvido no *happening*-instalação. Assim, estabelecem uma teia de relações com aquela performance, prolongando-a materialmente no espaço e no tempo.

Por seu turno, *Copy Porto*, realizada com o artista alemão Jürgen O. Olbrich, oferece-nos um exemplo diferente para um semelhante cruzamento performativo-expositivo. Descrita como “interação copigráfica” no convite do evento,⁵ *Copy Porto* consistiu na produção ao vivo, na Casa de Serralves, de um conjunto de trabalhos depois expostos na

Galeria do Goethe-Institut. Tratou-se, de modo relativamente semelhante ao que cerca de vinte anos mais tarde viria a acontecer em *this time is not money*, de uma proposta à “descoberta, aberta a todos, de um itinerário composto pelo lugar, pelas pessoas e pela acção em si.” (Figueiredo/Olbrich 1992: s.p.).



Fig. 2. Registo fotográfico de *Copy Porto* (1992), César Figueiredo e Jürgen O. Olbrich.

Cumpra assinalar que tanto *Copy Porto* como *this time is not money* não deixam de se inscrever numa certa dimensão aurática da obra de arte. A performance e instalação *this time is not money* mostra-o de forma particular. Durante 24 horas, em linha com as performances duracionais de Chris Burden e Tehching Hsieh, entre outros, Figueiredo ocupou o espaço devoluto no qual produziu e habitou a sua própria instalação artística. Desvinculada da máquina de fotocopiar e, portanto, da *copy art*, embora apontando ainda para elas, nesta obra os gestos, as ações e posicionamento espaço-temporal do artista enquadram o evento artístico numa dimensão ritualística.

Vem por isso a propósito lembrar como, para Walter Benjamin, “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem o seu fundamento no ritual” (2006: 214). No caso de *this time is not money*, não lhe falta “o aqui e agora da obra de arte”, estando aliás muito

marcada a “sua existência única no lugar onde se encontra.” (2006: 210). O que também acontece é que nem esta obra nem *Copy Porto* se restringem a esse aqui e agora da ação ao vivo. Pelo contrário, os artistas prolongam o momento performativo através de publicações, elas mesmas, performativas.

A cisão entre produção e reprodução tem uma longa e complexa história na filosofia dos média como na história da arte. Não é diferente no caso dos estudos da performance. Por exemplo, Peggy Phelan (1993) vê na arte da performance o último reduto da aura da obra de arte num contexto de acelerada mediatização do mundo. Contrariamente, no caso de *this time is not money*, a dimensão aurática prolonga-se também nos registos fotográficos que são realizados da performance–instalação pelo próprio artista.⁶ Sublinhando as críticas que Philip Auslander (2008) lançou ao discurso antimediático de autores como Phelan, poderíamos caracterizar estas fotografias como artefactos que incorporam em si mesmos uma “performatividade da documentação” (Auslander 2006).

Mais relevante, contudo, é o facto de Figueiredo, no prolongamento daquela iniciativa e nela enquadrado, ter produzido *Büro variation* (2011), um conjunto de publicações que, embora não consista propriamente no que poderíamos chamar um registo tradicional de *this time is not money*, é ainda um registo da atividade – por integração, expansão e transformação. Ao artista parece não bastar a autenticidade do momento performativo e o carácter único das ações e dos objetos que integram a instalação. É preciso produzir algo de múltiplo que possa, à sua maneira, comunicar com os outros.

Com efeito, um dos pontos centrais de “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” é o de que a reprodução técnica do objeto artístico lhe fornece, pela primeira vez na história, a possibilidade de difusão em massa. Para Benjamin, “a técnica de reprodução liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Na medida em que multiplica a reprodução, substitui a sua existência única pela sua existência em massa” (2006: 211).

No caso das obras de *copy art*, exemplificado aqui por *Büro variation*, não se trata definitivamente de uma difusão da obra de arte em larga escala. Trata-se, pelo contrário, de um grupo relativamente reduzido de pessoas, uma rede quase íntima, a quem é oferecido o material, re–formulado e re–trabalhado, de *this time is not money*. De qualquer dos modos, é de transcender o *aqui* e *agora* que falamos. Assim, embora algumas das pessoas que receberam *Büro variation* eventualmente não tenham estado

presentes na ocasião em que ocorreu a performance e, por isso, não tenham deambulado pelo espaço da instalação, a reprodução permite à obra “vir em qualquer situação ao encontro do receptor” e, nesse sentido, “actualiza o objecto produzido.” (*ibidem*). Este objeto é já outro, de diferente tipo, independente em si, embora ainda conserve, de modo não explícito mas implícito, uma ligação significativa com aquele momento que lhe é anterior.

Como nota Benjamin ao traçar uma distinção fundamental entre o valor de culto (ritual, tradição) e o valor de exposição (reproduzibilidade): “Com a emancipação das várias práticas artísticas do seio dos rituais aumentam as oportunidades de exposição dos seus produtos. A possibilidade de expor um busto, que pode ser enviado para vários locais, é maior que em relação à estátua de um deus, que tem o seu lugar fixo no interior de um templo.” (*idem*: 217). Mais dedicado às possibilidades de exposição do que ao culto, seja ele de que tipo for, Figueiredo produz publicações e artefactos que, ainda que por vezes tenham tiragens reduzidas, assinadas e numeradas, sublinham, justamente através dessa numeração e assinatura, a existência múltipla de cada um dos objetos mais do que o carácter restrito e quase-único da tiragem. Nesse sentido, estas publicações aproximam-se e afastam-se, simultaneamente, do livro de artista.

Ainda que o conceito de livro de artista não nomeie apenas exemplares únicos, como Johanna Drucker mostrou em *The Century of Artists' Books* (2004) ao atribuir um lugar histórico aos múltiplos produzidos da década de 1960 em diante, é interessante constatar que em diversos momentos do século XX os artistas se empenharam em desviar um suporte de natureza múltipla (o livro), com o seu valor de exposição, para o transformar em elemento singular, reinserindo-o na tradição do valor de culto. Do ponto de vista conceptual, o livro de artista apresenta-se, assim, como uma obra única e singular ainda que explore as características materiais, intelectuais e culturais que estão na raiz do formato códice.

O que este tipo de artefactos coloca em evidência de modo muito particular é a dimensão experiencial da “leitura” ou fruição dos objetos artísticos, acentuando o lugar central da interação que com ele se estabelece a par da performatividade dos seus próprios códigos materiais. Não obstante, como acontecia antes da possibilidade de reprodução técnica, esta só pode ser experienciada no lugar aurático onde se encontra a obra.

É certo que também na produção de César Figueiredo encontramos objetos com uma certa dimensão aurática. Porém, ali, ela extravasa o momento da produção para atingir a distribuição, uma vez que muitos dos objetos que o artista produz são concebidos

em rede, na rede e para a rede. E com isto estou a referir-me às práticas colaborativas de produção, ao jogo autorreflexivo com os meios de produção e distribuição, e aos próprios canais de disseminação, incluindo a rede internacional de arte postal (ou *mail art*). Assim, estas obras incorporam na sua própria matriz produtiva as potencialidades expressivas da distribuição que supostamente lhe seriam posteriores.

Por outro lado, tal como em Fluxus e ao contrário de muitas das práticas de *copy art* internacionais, a maior parte das publicações de Figueiredo — como aliás de outros autores portugueses — têm uma tiragem múltipla. Dir-se-ia, portanto, que querem ser distribuídas e não prender-se à singularidade de um só exemplar. Sobretudo por esse motivo, não poderiam estar mais afastadas de objetos como os livros de artista. Dito de outro modo, estas obras reproduzidas e reproduzíveis configuram um caso explícito das potencialidades previstas por Benjamin de “pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original” (2006: 211). Isto acrescido do facto de que essas situações, como nos disse Benjamin, são o que configura as possibilidades políticas da reprodução.

Performatividade material a partir da obra de César Figueiredo (em trânsito nómada)

Tenho apelidado de “publicações experimentais” as publicações realizadas no âmbito da *copy art* por César Figueiredo e outros artistas portugueses, pensando-as como “cópias originais” (Ministro 2020). Isto porque são objetos diferenciados em relação ao livro comum que podemos estabelecer por referente num contexto literário-editorial e, também, porque geram tensões e conflitos em relação à noção de original no mundo da arte e seus protocolos de comércio. Por isso, poderíamos de igual modo observar estas publicações experimentais sob um prisma anti-artístico ou, em particular, conceber cada uma delas enquanto “antilivro”.⁷ Mais importante que a questão terminológica e sectorial, como dizia, estas publicações caracterizam-se pelo seu posicionamento em relação tanto às convenções de produção quanto aos circuitos de distribuição: existem fora da esfera da influência do livro, mas dentro da exploração da expressividade do código ou da página impressa isolada; fora do sistema editorial e de distribuição comercial, mas dentro de um amplo e complexo sistema de comunicação e distribuição alternativa.

Entre algumas aproximações teóricas recentes que, de algum modo, expandem as premissas sobre os *bookworks* que já encontrávamos, por exemplo, no ensaio seminal de Ulises Carrión “A nova arte de fazer livros” (1980) e que, em grande medida, são

possibilitadas pelos contributos teóricos de investigadoras como Johanna Drucker, julgo ter a maior relevância destacar o conceito de publicações performativas (Adema 2018) e a conceção da edição enquanto prática artística (Gilbert 2016).

Janneke Adema, em particular, concebe não só o livro mas todos os formatos escritos (literários, artísticos, académicos ou outros) enquanto práticas mediais performativas. Por isso, para a autora, “performative publications move beyond a ‘bringing into view’ or a ‘reflecting on’ their own mediality, where they are actively involved in performing (or performatively disrupting or intervening in) it.” (2018: 76). A perspetiva de Adema sublinha a importância de pensarmos a materialidade e a mediação pelo prisma da sua performatividade na mesma medida em que, para Drucker, “the performance constructs meaning as a result of engagement, the text is performed, rather than received.” (2013: par. 9).

Como Johanna Drucker defende no artigo “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, a noção de “materialidade performativa” sugere que “what something is has to be understood in terms of what it does, how it works within machinic, systemic, and cultural domains.” (*idem*: par. 4). Ao sublinhar que “a work is produced as an event” (*idem*: par. 8), a autora argumenta que “[p]erformative approaches are modeled on a probabilistic premise that suggests an object is produced as an effect of a dynamic relation between provocation of the object’s characteristics and an interpretative process.” (*idem*: par. 16). Esta ênfase na dimensão performativa da materialidade contribui para reestruturar a ideia de performance enquanto objeto ao sublinhar as características mediais e materiais de uma determinada obra e ajuda a compreender de forma mais complexa a possibilidade de concebermos a leitura enquanto performance.

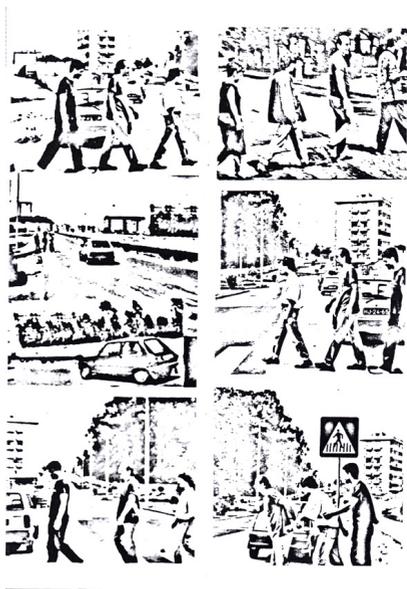
Mesmo nos casos em que, na *copy art*, esta performatividade é literalizada, como naquelas performances desenvolvidas ao vivo por um ou mais artistas em conjugação com a fotocopidora (e relembro *Copy Porto*), a integração da máquina nesse contexto não se restringe a um uso meramente vocacionado para “registro” ou “memória” das ações, ao contrário do que sugeriram alguns investigadores (cf. por exemplo Alcalá/Escribano 2016: 102). Relembrando Phelan e Auslander, citados atrás, dir-se-ia, portanto, que o que está aqui implicado não é apenas uma dimensão documental de registro. Trata-se, sim, de uma reflexão sobre os processos performativos de experimentação medial e de uma problematização dos próprios mecanismos de cooperação entre máquina e agente humano. Ou seja, o artista ou artistas empenham-se, sobretudo nos casos mais radicais,

em tornar visível a metalinguagem da máquina a par da sua própria metalinguagem artística, humana.

Para voltar a César Figueiredo, diríamos que a “provocação material” ativada pelos seus trabalhos estabelece um paralelo com algumas obras Fluxus. Como defendeu Owen Smith, os trabalhos Fluxus devem ser vistos não tanto como obras de arte ou sequer como múltiplos, mas antes como publicações, ainda que não no sentido convencional: “Fluxus works produced in the mid-1960s, even the most object-based examples [...] should all be seen not as art works or even multiples, but in their intended context: as publications, albeit quite different from what is traditionally thought of as a publication.” (1998a: 19).

Além das obras já antes analisadas, um último exemplo permite ilustrar isto mesmo de forma muito clara. Em *suppose that... nr. 11 – “netwalk congress”* (2002),⁸ Figueiredo interpela o mundo e a “reprodução do quotidiano”, para usar os termos do anarquista Fredy Perlman (1969), através da própria apropriação e reprodução de objetos quotidianos do mundo. Na sua série *suppose that*, à qual pertence o trabalho em causa, um conjunto de artistas convidados por Figueiredo dialoga com um dado objeto quotidiano. É a partir dele que produzem as suas publicações, as quais assumem os mais variados formatos. O objeto, por sua vez, é também incluído na caixa, junto com as publicações. Os exemplos são diversificados: uma lâmpada (*suppose that... nr. 1*), um rádio portátil (2), caixas de plástico (3 e 4), embalagens de medicamentos vazias (6), uma ratoeira de madeira (7), uma cassete (12), entre outros artefactos que, na série, são usados para construir novos artefactos numa experimentação que prolonga as famosas *Fluxus Boxes*. Como perguntava Dick Higgins num dos seus textos sobre o tema: “Why does everything I see that’s beautiful like cups and kisses and sloshing feet have to be made into just a part of something fancier and bigger? Why can’t I just use it for its own sake?” (1979: 26).

Se, por um lado, o par de sandálias que é incluído na caixa de *suppose that... nr. 11* exemplifica a mencionada apropriação de objetos comuns, por outro, ele aponta diretamente para uma prática mais do que para o próprio objeto. Acontece que este trabalho se centra num *happening* e “congresso”⁹ realizado em 1990 (e publicado “twelve years later”, lê-se na lateral da caixa de 2002). Nessa ocasião, César Figueiredo, José Oliveira e Gerard Barbot deambularam pelas ruas de Gaia e, já dentro de portas, criaram obras em rolos de papel ao caminhar sobre eles com as sandálias embebidas em tinta de várias cores. Isabel Camarinha fotografou.¹⁰



Figs. 3, 4 e 5. Registro fotográfico e excertos de *suppose that nr... 11* (2002), César Figueiredo (aka Art & Tal), José Oliveira (aka Nomad Museum) e Gerard Barbot (aka Bobart). Worm productions - worm studio in transit.

Nas brochuras que daí resultaram, as fotografias são reproduzidas em fotocópia e, nesse processo, são sobejamente modificadas no seu aspeto visual. Por isso, poderemos dizer que documentam aquela ação performativa num registo também ele performativo. Se é através do registo fotográfico (ou dos traços que dele sobram após a diminuição de contraste e do desgaste introduzidos pela fotocopiadora) que a deambulação e a criação conjunta transcendem o espaço e o tempo em que aconteceram, esta última aparece sob uma forma dupla: não só se reproduzem as fotos do momento de criação coletiva, como se distribuem fragmentos dos próprios materiais criados nessa ocasião.

Neste sentido, o ato de documentar, tal como o de publicar, é um ato performativo. Isto assinalou-o Julia Robinson (2008: 71) a respeito de Fluxus e, em particular, a propósito do papel desempenhado por George Maciunas nesse contexto. Também nas palavras de Jessica Santone, aquele movimento teve em Maciunas o “supreme documentalist of the group” (2016: 268), atendendo a que “[b]eyond his work collecting materials for publication and/or distribution and his diligent archiving of group activities, he was responsible for crafting various histories of the group, maintaining rosters, orchestrating events, creating manifestos, and so on.” (*ibidem*). Porém, como assinalado tanto por Robinson como por Santone, a performatividade do ato de documentação vai além da mera acumulação e organização de informação, considerando esta última que “[w]hat was documented was not just an event, gesture, etc., but the networked social relationships of a group.” (*idem*: 272).

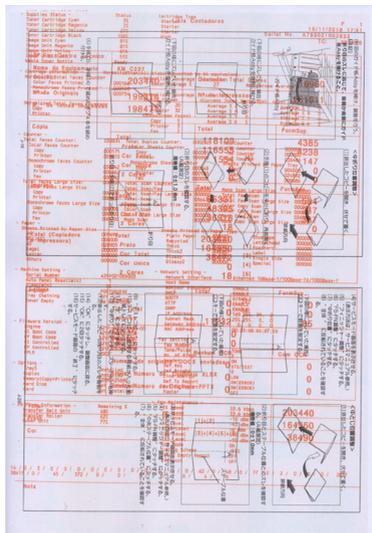
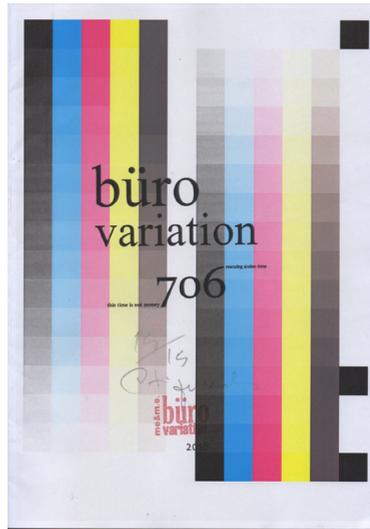
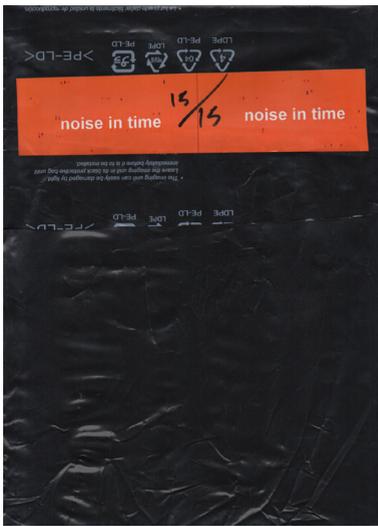
O trabalho *suppose that... nr. 11* documenta a relação entre o grupo de artistas através da sua experiência situada no tempo e no espaço, mas não deixa de produzir objetos que transpõem essas limitações e a sua efemeridade. Portanto, estes objetos podem ser encarados como formas de registo ou documentação das práticas que lhe estão na base, sem com isto provocar uma cisão entre momentos – o da prática situada e o da produção do objeto – mas antes reforçando-os como elementos de simultaneidade e interligação. Aqui, a *experiência* é a matriz da ação performativa como o é da performance de produção dos objetos, sem que uma anteceda a outra ou esta resulte daquela. Do mesmo modo, arte e vida interligam-se tanto nas ações como nos objetos. Por isso, de modo similar ao que acontece nas performances e artefactos Fluxus, *suppose that... nr. 11* pode enquadrar-se naquilo que Owen Smith definiu como “densidade não-hierárquica da experiência” [“non-hierarchical density of experience”] (1998b: ii). De facto, nos trabalhos de César Figueiredo, performatividade, apropriação e cooperação são termos-

chave para entender a arte como experiência e o questionamento das hierarquias rumo a outras possibilidades. Essas dimensões, como vimos, marcam a sua obra em força e em toda a linha.

Considerações não finais

Para finalizar e corroborar esta última ideia acima, em lugar de uma conclusão definitiva, parece-me preferível abrir a reflexão a outros exemplos, breves, sincopados, mas ilustrativos, fundamentais. A respeito da interseção entre performatividade, apropriação e cooperação, veja-se também outras obras ou séries como *bureaucrazy* (2015),¹¹ realizada com Jürgen O. Olbrich através do desvio de toda a espécie de formulários administrativos, comerciais e burocráticos. Além disso, nos trabalhos de Figueiredo não são só os materiais e discursos burocráticos que se subvertem, mas também os do consumo, num gesto que, poderíamos dizer, configura um “assalto à cultura de massas”, para lembrar a conhecida expressão de Stewart Home (1991). Refira-se, a título de exemplo, a brochura *ROTE BETE (Trip in Supermarket)* (1993), também desenvolvida com Olbrich, na qual embalagens, invólucros de produtos, senhas de atendimento, entre outros, atribuem uma superfície excessiva às páginas pela acumulação material.¹²

Mais recentemente, temos exemplo de uma apropriação cruzada do burocrático com o comercial em *Noise in Time* (2020). A sobrecapa desta publicação é uma “caixa negra” e esta “caixa negra” não é uma caixa, mas um saco opaco. Opaco porque é completamente negra a sua cor e, portanto, resiste a qualquer ruído visual (*Noise*). Opaco também porque este é o invólucro protetor de uma unidade fotorreceptora, normalmente usado para proteger essa componente da fotocopiadora da luz solar antes de instalá-la ou reinstalá-la na máquina. Assim, embora se trate de um saco descartável, ele é extremamente necessário durante o tempo que a peça está fora da máquina (*Time*).



Figs. 6, 7 e 8. Sobrecapa, folha de rosto e uma página de *Noise in Time* (2020), César Figueredo aka Me and Martha Express.

No interior da sobrecapa, encontramos uma outra, menos negra. Em verdade, multicolor: uma capa cujo fundo são os padrões CMYK de testes de impressão e calibração da máquina. Imposto sobre estes padrões, lemos um outro “padrão”: *büro variation* repete-se como título, revitalizando uma ideia contínua na obra de Figueiredo, como vimos antes e aqui revemos. Acrescenta-se-lhe uma espécie de subtítulo em duas partes: “rescuing stolen time” e “this time is not money”, também este de novo revisitado. E, a meio do subtítulo, o número “706”, que vai aparecer também sob a forma de foto de porta de um prédio logo na primeira página da publicação. Seguem-se, depois, páginas e páginas soltas onde vemos, entre outros elementos, muitas grelhas de testes de consumíveis.

Lembram-nos estas páginas que, para o trabalho e suas relações de apropriação/expropriação, todos somos os consumíveis descartáveis prontos a reciclar para uma nova e melhor “performance” – testada, controlada, descartada. Embora o invólucro completamente negro inicialmente não deixasse ver o seu conteúdo, cada página solta lembra-nos que somos a página presa, cada grelha lembra-nos que somos a letra agrilhoadada na linha, na coluna, na quadrícula. Há em *Noise in Time* uma re-performance do já realizado enquanto performance e do que ainda está por vir enquanto des-performance.

Em todas estas publicações performativas de César Figueiredo reinventa-se o espaço da página como se se reinventassem os mecanismos de funcionamento do mundo. As vitórias podem ser apenas semióticas, mas são vitórias.

NOTAS

* Bruno Ministro é investigador contratado no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (U. Porto). É doutorado em Materialidades da Literatura (U. Coimbra). A sua investigação tem sido dedicada às interseções entre os estudos literários, a teoria dos meios e os estudos culturais, com ênfase na intermedialidade e nos estudos comparados dos média. Neste contexto, tem estudado sobretudo obras e autores da poesia experimental, *copy art* e literatura eletrónica. Uma segunda linha da sua investigação tem sido dedicada a metodologias digitais para a produção e disseminação de conhecimento, particularmente através das humanidades digitais. É atualmente Investigador Responsável do projeto exploratório FCT “Ver a Árvore e a Floresta. Ler a Poesia de António Ramos Rosa a distância” (ILCML-FLUP, 2023-2024). O seu último livro coorganizado intitula-se *Poesia Programa Performance: projetos, processos e práticas em meios digitais* (com Sandra Guerreiro Dias, Publicações Fundação Fernando Pessoa, série *Cibertextualidades*, vol. 3, 2021).

Este ensaio foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 - <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

- ¹ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money/>. Alguns registos fotográficos podem ser também consultados no sítio web do projeto: <https://acloc-46-cesarfigueiredo.blogspot.com/>.
- ² Entrevista com o coorganizador disponível no *Youtube* em: https://www.youtube.com/watch?v=jCAVm_TOU1o (consultado 29-1-2023); os trechos citados surgem aos 3m40s.
- ³ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money-panfleto/>.
- ⁴ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-buro-variation/>.
- ⁵ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-jurgen-olbrich-copy-porto/>.
- ⁶ Disponíveis no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money/>.
- ⁷ Para uma definição do termo “anti-livro”, nomeadamente através de um mapeamento do seu uso por autores como Richard Kostelanetz e Guy Debord, entre outros, consulte-se Thoburn 2016.
- ⁸ Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-suppose-that-nr-11/>.
- ⁹ Por “congresso” entenda-se, no contexto da *mail art*, a ideia de que “[w]here two or more artists-networkers meet in the course of 1992, there a congress will take place”. Esta proposta, provocatória e estimulante, foi apresentada pelo artista suíço H. R. Fricker em 1986 e teve amplo acolhimento por parte de artistas de todo o mundo que, de facto, se empenharam em realizar todo o tipo de “congressos”. A narrativa de como esta ideia surgiu, com os seus principais motivos e variados detalhes, pode ser encontrada na entrevista-postal que Fricker concedeu a Ruud Jansen e de onde foi retirada a citação acima (Fricker 1994).
- ¹⁰ Há em tudo isto um piscar de olho a eventos *Fluxus* como “Taking a Shoe for a Walk” (1989), de Allan Kaprow, à revista *Fluxshoe* publicada por Philippe Ehrenberg (Beau Geste Press) ou à exposição itinerante com o mesmo nome realizada no Reino Unido entre 1972-73 sob a coordenação de David Mayor. Não deixa, tudo isto também, de lembrar uma filosofia do caminhar ou mesmo uma *walking art*: https://en.wikipedia.org/wiki/Walking_art (último acesso 14-02-2023).
- ¹¹ Este último encontra-se disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-bureaucrazy/>.
- ¹² Disponível no *Arquivo Digital da PO.EX* em: <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jurgen-o-olbrich-cesar-figueiredo-rote-bete/>.

Bibliografia

- Adema, Janneke (2018), “Performative Publications”, *Media Practice and Education*, no. 19 (1), 68-81. DOI: <https://doi.org/10.1080/14682753.2017.1362174> (último acesso em 29-01-2023).
- Alcalá, José Ramón / Beatriz Escribano (2016), *Museo Internacional de Electrografía Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías de Cuenca = International Museum of Electrography Cuenca Center for Innovation in Art and New Technologies*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

- Auslander, Philip (2006), “The Performativity of Performance Documentation”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, no. 84: 1-10.
- (2008), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed., London/New York, Routledge.
- Benjamin, Walter (2006), “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, in *A Modernidade*, traduzido por João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 207-241.
- Carrión, Ulises (1980), “The New Art of Making Books”, in *Second Thoughts*, Amsterdam, VOID distributors: 6-22.
- Drucker, Johanna (2004), *The Century of Artists’ Books*, 2nd ed., New York City, Granary Books.
- (2013), “Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface”, *Digital Humanities Quarterly*, no. 7 (1), unpaginated. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000143/000143.html> (último acesso 29-01-2023).
- Figueiredo, César / Jürgen O. Olbrich (1992), *Copy Porto*, Porto, Casa de Serralves (ação) e Galeria do Goethe-Institut (exposição) – dezembro de 1992 a janeiro de 1993. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-jurgen-olbrich-copy-porto/>
- Figueiredo, César / Jürgen O. Olbrich (1993), *ROTE BETE (Trip in Supermarket)*, S.L., edição dos autores. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/jurgen-o-olbrich-cesar-figueiredo-rote-bete/>
- Figueiredo, César / José Oliveira / Gerard Barbot / Isabel Camarinha (2002), *suppose that... nr. 11 – “netwalk congress”*, S.L., worm productions. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-suppose-that-nr-11/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2011), *this time is not money* [registos fotográficos], Porto, *Uma Certa Falta de Coerência* (ação e exposição) – 9 de setembro a 2 de outubro de 2011. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/performativas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2011), *this time is not money* [panfleto], S.L., edição do autor. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-this-time-is-not-money-panfleto/>
- Figueiredo, César (*aka Me and Martha Express*) (2011), *Büro variation*, S.L., edição do autor. <https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-buro-variation/>

- Figueiredo, César / Jürgen O. Olbrich (2015), *bureaucrazy*, S.L., edição dos autores.
<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/cesar-figueiredo-bureaucrazy/>
- Figueiredo, César (*aka* Me and Martha Express) (2020), *Noise in Time*, S.L., edição do autor.
- Fricker, H.R. (1994), “Mail-interview with H.R. Fricker (1994–2001) by Ruud Janssen”, *IUOMA*, <http://www.iuoma.org/fricker.html> (último acesso 29-01-2023).
- Gilbert, Annette (ed.) (2016), *Publishing as Artistic Practice*, Berlin, Sternberg Press.
- Higgins, Dick (1979), “A Child’s History of Fluxus”, *Lightworks*, no. 11–12: 26–27.
- Home, Stewart (1991), *The Assault on Culture: Utopian Currents from Lettrisme to Class War*, 2nd ed., Edinburgh, AK Press.
- Ministro, Bruno (2020), *Todas as Cópias são Originais: Eletrografia e Copy Art em Portugal*, Tese de Doutoramento em Materialidades da Literatura, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/91050> (último acesso 29-01-2023).
- Perlman, Fredy (1969), *The Reproduction of Daily Life*, S.L., Black & Red.
- Phelan, Peggy (1993), *Unmarked: The Politics of Performance*, London/New York, Routledge.
- Robinson, Julia (2008), “Maciunas as Producer: Performative Design in the Art of the 1960s”, *Grey Room*, no. 33: 56–83. DOI: <https://doi.org/10.1162/grey.2008.1.33.56>. (último acesso 29-01-2023).
- Santone, Jessica (2016), “Documentation as Group Activity: Performing the Fluxus Network”, *Visual Resources*, no. 32 (3–4): 263–281. DOI: <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1239040> (último acesso 29-01-2023).
- Smith, Owen (1998a), “Developing a Fluxable Forum: Early Performance and Publishing”, in Ken Friedman (ed.), *The Fluxus Reader*, West Sussex, England, Academy Editions: 3–21. <http://hdl.handle.net/1959.3/42234> (último acesso 29-01-2023).
- (1998b), *Fluxus: The History of an Attitude*, San Diego, San Diego State University Press.
- Thoburn, Nicholas (2016), *Anti-book: On the Art and Politics of Radical Publishing*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

As hiperligações acima fornecem documentação das obras no Arquivo Digital da PO.EX, coord. Rui Torres, Universidade Fernando Pessoa. <https://po-ex.net>