

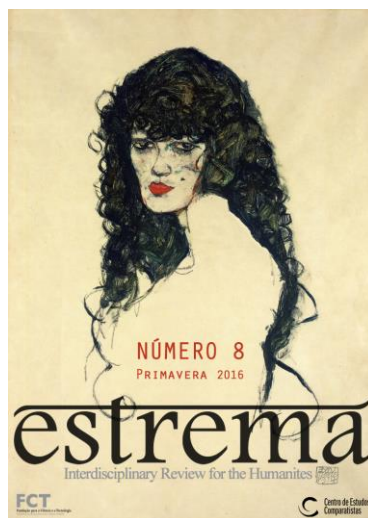
estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar esta recensão / To cite this review:

Moura, Pedro. 2016. Review of *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*, by Kate Eichhorn. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 8: 334-346.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

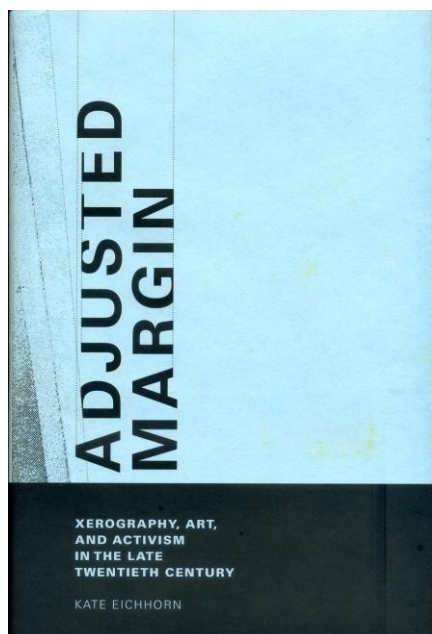
School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

Kate Eichhorn,¹ *Adjusted Margin. Xerography, Art, and Activism in the Late Twentieth Century*, Cambridge MA/London, The MIT Press, 2016, 202 pp. ISBN: 9780262033961. \$26.95 | £19.95. eBook ISBN: 9780262334327 \$18.95 Trade

Preface. Acknowledgements. Introduction: Neglect, Dust, and Xerography. 1. From Control Revolution to Age of Generative Systems. 2. Open Secrets and Imagined Terrorisms. 3. Xerography, Publics, and Counterpublics. 4 Eros, Thanatos, Xerox. 5. Requiem at the Copy Machine Museum. Notes. Works Cited. Index.

Pedro Moura²



O último livro de Kate Eichhorn é dedicado a uma tecnologia que já não existe senão como traço cultural, mas é precisamente esse traço, e sobretudo a sua perdurável imagem fantasmática, que a investigadora de estudos dos *media* reconstitui neste volume. A fotocópia (traduziremos sempre *xerography* desta maneira), sobretudo o processo que usa

tinta seca introduzido pela marca Xerox nos anos 1940 nos Estados Unidos, é o ponto de partida para Eichhorn estudar não apenas a máquina em si, não apenas esse método de reprodução, mas a sua transformação num verdadeiro meio de contornos simbólicos, políticos e éticos no seio de uma maior paisagem mediática e tecnológica que viria a

¹ Professora Associada de Culture and Media Studies na New School de Nova Iorque. É autora de *Prismatic Publics*, sobre poesia feminina canadiana contemporânea, e *The Archival Turn in Feminism: Outrage in Order* (2013).

² Universidade de Lisboa e Universidade Católica de Leuven.

alterar as nossas experiências das cidades... armar activistas sociais com uma ferramenta adaptável, poderosa e pouco dispendiosa (senão mesmo grátis) para propaganda, suporte de movimentos e criação de conhecimentos. (161)

É precisamente no momento da sua despedida, da sua transformação em “fantasma” (uma palavra que a autora usa fugazmente), que importa refazer o seu percurso e influência.

A razão do seu título deve-se não apenas à atenção processual que um utilizador de uma fotocopiadora deve ter para garantir ter margens suficientes no documento que não permita o truncamento da informação a reproduzir (a marginação tipográfica), como também à “afinidade profunda que ela estabelece com pessoas na margem”, sendo esta última palavra entendida num sentido geográfico e simbólico (xi). O livro centra-se na sua emergência, emprego e transformações nas sociedades norte-americana e canadiana, mas estamos em crer que, em grande parte, a sua reflexão terá uma imediata aplicabilidade e influência junto de quaisquer interessados na crítica tecnológica, mediológica ou em estudos que digam respeito a culturas alternativas, activismo e práticas artísticas ditas marginais.

Após uma brevíssima introdução que expõe a história dos vários métodos de reprodução tentados (um percurso de 1874 a 1923 que passa pelo Papyrograph, o Cyclostyle, o Recitgraph, etc.) até à emergência e adopção massiva pela parte do mundo empresarial da máquina da Haloid Company e Xerox Corporation, a autora quer rapidamente chegar ao âmago da sua tese: a da transformação subversiva dessa máquina, concebida para a mera reprodução de documentos de trabalho, num “instrumento de criação,

subversão e resistência” (21), que formaria “esotéricos, excêntricos e revolucionários” (26).

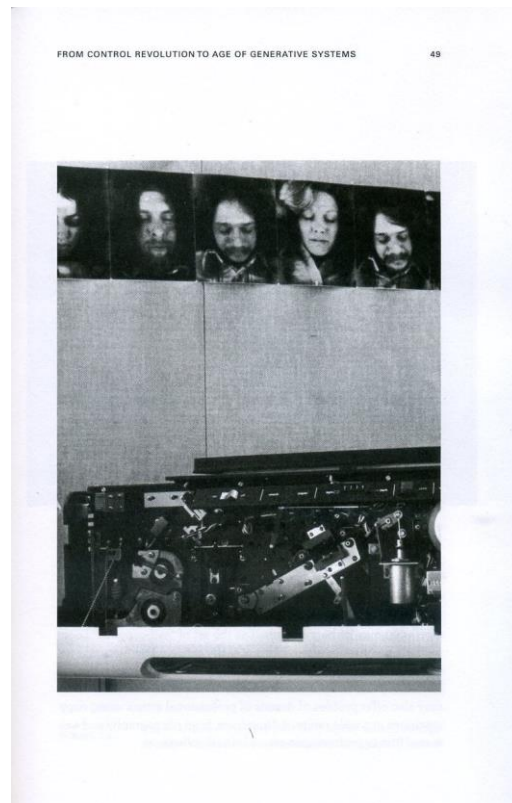
O primeiro capítulo — “From Control Revolution to Age of Generative Systems” — demonstra como este novo método ofertou aos seus utilizadores uma prática independente de cópia, o que imediatamente permitiu a criação de “novos tipos de redes textuais [ou de] comunidades textuais” (34). A palavra *comunidade* está, nitidamente, a associar-se à noção das “comunidades imaginadas” de Benedict Anderson: o escopo das comunidades permitidas pela fotocopiadora vai expandir-se exponencialmente à medida que avançamos nas décadas.

Uma primeira gigantesca consequência do surgimento e uso popularizado e não-previsto da máquina fotocopiadora é uma crise profunda a certas noções que se julgavam inatacáveis no interior da “cultura impressa”. Questões de autoria, leitura, direitos de autor e *copyright* vieram alterar-se sobremaneira com o surgimento das fotocópias, sejam estas de um panfleto de um fôlio para distribuir na rua ou de todo um livro reproduzido para ser distribuído por uma turma universitária. Marcadas por uma dimensão efêmera que não é imediatamente aquela associada à cultura livresca, as fotocópias habitam uma “área cinzenta entre o livro e o não-livro” (44).

O uso artístico das fotocópias é também contemplado neste primeiro capítulo, surgindo como seu primeiro maior exemplo o trabalho que Sonia Landy Sheridan desenvolveu na School of the Art Institute de Chicago, no início dos anos 1970, com a criação do departamento de Generative Systems (44 e ss.), e que servirá de modelo, directo ou indirecto, a todo o uso criativo

por várias subculturas ou movimentos activistas que serão alvo de maior atenção em capítulos subsequentes. Parte das estratégias mediáticas, texturais, estéticas, antecipadas neste capítulo, estão presentes nas potencialidades de algumas das ferramentas ou estilos pós-digitais em uso nos nossos dias (uma concatenação de várias materialidades num mesmo plano visual, o uso de vários estilos de fontes, por exemplo, a própria noção do *copy-paste*, etc.).

FIGURA 1: Sonia Landy Sheridan e estudantes, School of the Art Institute of Chicago (ca. início de 1970)



O segundo capítulo envolve-se com maior intensidade nas questões políticas e de identidade previstas no trabalho de Anderson, estudando-se casos particulares no período pós-11 de Setembro em que as casas de fotocópia surgem como uma espécie de ameaça quase-ilegal à unidade

nacional. Ao contrário do que foi tornado possível pela cultura impressa, a qual, segundo o seminal estudo de Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, foi um factor crucial no surgimento de sociedades e nações mais ou menos homogeneizadas (pela standardização das línguas, a emergência de uma elite, a centralização de produção de saber, etc.), a fotocópia é um meio paradoxal, precisamente por se encontrar na margem da cultura (e da teoria) impressa. Como aponta Eichhorn, estudar a fotocópia sob a luz das teorias do impresso “exporão as formas profundas como a fotocópia não funciona [se se pensar] como mera extensão do impresso” (65). A heterogeneidade de agência, produto e circulação das fotocópias asseveram essa dificuldade em inscrevê-la nas categorias ou balizas pensadas para outros meios da *print culture*. A questão crucial que a autora coloca no capítulo seguinte, mas que se estende, segundo a própria, para definir o programa de todo *Adjusted Margin*, é “Pode um público realmente existir independente do meio através do qual é imaginado?” (87).

Bebendo do conceito de Anne McClintock de “zonas abjectas”, a autora prepara o tema central do capítulo seguinte quando descreve os bairros de casas de fotocópias (onde encontraríamos personagens tais como “escritores, artistas, anarquistas, punks, pessoas com insónias, estudantes universitários, criadores de livros DIY, fanzineiros, colecionadores compulsivo-obsessivos, burlões, sem-abrigo e pessoas a viver nas margens” [3]) como “locais que fazem parte intrínseca da sociedade mas são habitadas por pessoas e práticas que a sociedade deve, em geral, rejeitar” (75). São portanto os próprios utilizadores que, estando atentos aos modos particulares de criação de novas comunidades textuais tornadas possível

pela fotocópia (panfletos para concertos em pequenos estabelecimentos, anúncios pessoais, fanzines de banda desenhada, música ou outro assunto), (re)criam as suas próprias identidades por afinidades desse mesmo meio.

O quarto capítulo expande-se espacial e geograficamente, no sentido em que passa a compreender a “semiótica da cidade”, isto é, a forma como a fotocópia irá ocupar o espaço urbano de uma forma muito especial, que vai para além da mera função comunicacional para passar a ter um valor ético e cultural. Explorando a maneira como posters, *flyers* e panfletos são colocados em postes de electricidade, marcos de correio, paredes e tapumes, chegamos a episódios muito específicos na história de localidades, tais como as “guerras de posters” em Toronto, que levou a leis específicas, casos judiciais e respostas civis.

Um dos problemas da assunção de uma “invenção” absoluta de uma prática artística ou mediática está em que se criam automaticamente categorias que podem tornar difícil um olhar histórico mais atento a especificidades de contextos diferentes. Isto é, ou passamos a desconsiderar toda e qualquer prática anterior àquela que vemos como “o primeiro gesto” nesse sentido, ou apenas procuraremos imagens débeis no passado que preparam a sua emergência. Todavia, Kate Eichhorn é cuidadosa na criação de contrastes matizados, ou pelo menos na maneira como diferencia de modo cabal práticas historicamente afastadas não tanto pelo tempo mas pelas especificidades éticas permitidas pela nova tecnologia. A ocupação dos espaços urbanos por posters e anúncios não é, como é óbvio, uma prática da modernidade tardo-capitalista, mas antes algo que surge com o dealbar da modernidade ocidental. Louis James, em *Print and the People*,

1819-1851, discute as drásticas mudanças sócio-tecnológicas em matéria de impressão em massa e de estratégias de publicidade, as quais tornariam as paredes de cidades como Londres, Paris e Nova Iorque em espaços “falantes”. O surgimento de enormes letras de ferro, por exemplo, permitia que se imprimissem maiores áreas de papel que mimavam a retóricas da naturalidade da fala (o pregão, o chamamento), levando ao surgimento do que o autor chama de “livrarias ambulantes dos pobres” e “linguagem das paredes”.

Eichhorn porém, em contraste com essas práticas anteriores, sublinha o “efeito democratizante” da fotocópia (92), tratando-se de um

meio de produção e distribuição que passava ao lado das expectativas e censura de promotores, comissários e editores (...) A fotocópia também conseguiu apagar, com efeito, a fronteira entre a criação de arte, o seu contexto e a sua publicitação. (93)

Não apenas criava novas e mais alargadas comunidades textuais, como abria a própria agência dos seus participantes e reforçava alianças e identificações. Entender-se-á assim que cada capítulo de *Adjusted Margin*, tratando de uma dimensão ou casos particulares, vai reforçando uma imagem coesa do que a fotocopadora proporcionou em termos identitários. Este ponto faz-nos recordar o trabalho de Sherry Turkle em *Evocative Objects*, e com efeito, apesar de não se envolver em questões psicológicas, cognitivas ou da teoria do afecto, o trabalho de Eichhorn contribui para uma leitura da fotocopadora enquanto um “objecto evocativo”, isto é, um objecto capaz de agregar o intelecto à emoção, à memória pessoal, e como a sua evocação se associa a uma experiência vivida (*Erfahrung*) e a uma compreensão do mundo.

É neste momento igualmente que Eichhorn emprega uma parte substancial do trabalho que já fizera há anos sobre os fanzines e a maneira como contribuem para estas “comunidades textuais”. De certa forma, portanto, a presença deste tipo de materiais num espaço urbano tornavam-se símbolos ou avisos, os quais, dependendo do observador e as suas inclinações pessoais para com as subculturas e movimentos sociais em questão, adivinhariam estar na proximidade e diversidade de “bons cafés, bares ou livrarias” ou, bem pelo contrário, estarem a penetrar uma zona de “desordem social” (83).

No entanto, apesar de parecer que estes materiais fotocopiados servem de elemento nítido de demarcação de espaços, Eichhorn vai discutindo casos particulares que fazem titubear essa mesma questão, tornando mais líquida essas passagens. Com efeito, aceitando o ponto de partida da descrição de Jürgen Habermas da esfera pública enquanto intrinsecamente relacionada com uma cultura impressa independente, a autora sublinha a forma como essa ideia pode ser considerada incompleta por não ter em conta que as “fronteiras entre o individual e o colectivo, entre o privado e o público, e até entre o íntimo e o público, são bem menos demarcadas” (85) do que parecem ser. Este é um dos aspectos cruciais que permite à investigadora ver nas comunidades textuais pós-fotocópia o cadinho de algumas práticas pós-digitais: “mantenho que, antes dos meios sociais digitais se tornarem integrais no desenvolvimento de cenas e subculturas, públicos e contra-públicos, locais e globais, existia a fotocópia” (109).

Consequentemente a esta diversidade, é difícil fazer subsumir as produções “fotocopiadas” em categorias predeterminadas, sejam elas somente comunicacionais sejam elas artísticas (se se pretender criar uma distinção total entre esses descritivos, sem desejar subsumir um no outro, ou confundir fitos). Citando o historiador de arte contemporânea Marvin Taylor, autor de *The Downtown Book*, Eichhorn enumera as muitas formas de arte que eram ora criadas através do meio da fotocópia ou que eram disseminadas através dela:

O "downtown work" ["obras urbanas"] fez explodir formas tradicionais da arte, expondo-as como sendo apenas outro tipo de construções culturais. Surgem assim trabalhos verbais-visuais, instalações, arte performativa, arte de apropriação, pintura *grafitti*, arte fotocopiada, fanzines, pequenas publicações, auto-edição, galerias *outsider*, *mail art* e toda uma série de outras coisas. (apud 90)

O último capítulo é um caso de estudo específico, abordando as acções do movimento Act Up nos anos 1980 nos Estados Unidos no seu combate contra a SIDA, a inércia política e social face a essa doença, e os preconceitos contra a homossexualidade. Repescando questões que a autora havia já tratado noutros trabalhos, nomeadamente no seu livro anterior, *The Archival Turn in Feminism*, a autora coloca a questão se, para além da possibilidade das máquinas fotocopadoras serem “queered by practice”, também seriam desde logo “queer by design” (115). É o uso da fotocopadora, não apenas enquanto instrumento de disseminação, mas de produção de conhecimentos de modo criativo, politizado e eticamente envolvido pela Act Up, mas igualmente por acções directas de movimentos feministas-lésbicos como Fierce Pussy e Queer Nation, que permite uma

espécie de contaminação (não se trata de uma metáfora inocente) dos espaços públicos *mainstream* por contra-públicos visíveis.

FIGURA 2: Parede com posters do colectivo activista Fierce Pussy (ca.1990, Nova Iorque)



A diferença radical entre os anos 1980-1990 e os nossos dias, face às comunidades homossexuais, bissexuais e transsexuais (independentemente do trabalho ainda por fazer contra discriminações e preconceitos) é parte da resposta do que se conquistou desde então. E o modo como a estética dos materiais fotocopiados se mantêm em movimentos como Occupy Wall Street, Black Lives Matter, as acções da Anonymous — sobretudo num quadro de íntima conexão com instrumentos digitais e em rede — é sinal dessa “herança”.

O último capítulo, mais curto, e a que a autora chama de *Coda*, centra-se na visita que fez ao Deutsches Technikmuseum, na Alemanha, que engloba a colecção de máquinas fotocopiadoras que Klaus Urbons construiu desde meados dos anos 1980, criando assim um quase privado Museum für

Fotokopie. Um aparte curioso, e até divertido, é feito pela autora quando encontra neste museu imenso dedicado à obsolescência tecnológica os traços mais visíveis e materiais das razões pelas quais os estudos dos media serem tão vivos naquele país.

O facto de estas máquinas não estarem expostas, mas antes armazenadas, são uma confirmação da dificuldade em serem cooptadas ou transformadas como objectos de nostalgia. Ao contrário dos aproveitamentos comerciais ou lúdicos, quase banais, que se fazem em relação ao telefone de disco, à máquina de escrever, à rádio, ou outros dispositivos (sob a forma de aplicações que imitam os seus sons ou efeitos, equipamentos digitais com um design que recorda essas versões analógicas, bijuteria, a iconografia, etc.) o olvido quase total das máquinas fotocopadoras passa pelo facto de que as fotocopadoras digitais dos nossos dias as substituíram totalmente, trazendo uma prática perfeita de dissimulação da tecnologia anterior. Porém, há também uma subversão dos princípios éticos da fotocopadora enquanto máquina de independência e até “invisibilidade” social. Afinal de contas, as versões digitais “transportam os seus arquivos com elas” (149). Eichhorn refere-se ao facto de que as fotocopadoras digitais são na verdade um *scanner* e impressora, ficando os documentos digitalizados armazenados nas suas memórias, sublinhando algumas das dimensões da sociedade de controlo (expressão que não emprega) já anteriormente esgrimidas nas atitudes sociais para com a fotocópia. Essas dimensões justificam, sublinham ou tornam explícita a maneira como a máquina Xerox era vista como demasiado aliada às

contraculturas. E esse controlo está agora indelevelmente integrado no próprio dispositivo, seja ele exercido ou não.

A artista multidisciplinar Meags Fitzgerald publicou um livro de banda desenhada dedicado aos Photomatons, instilando no próprio título a ideia de uma vida antropomórfica, na qual toda e qualquer variedade experiencial faria parte de uma unidade vivencial: *Photobooth: A Biography*. Misturando uma aprendizagem pessoal, técnica, a história dessa tecnologia e o seu impacto cultural global, Fitzgerald cria uma complexa rede de um outro “objecto evocativo”. Sendo *Adjusted Margin* um livro académico, há forçosamente uma insistência mais significativa nos enquadramentos teóricos e históricos em detrimento das dimensões pessoais. Todavia, enquanto teórica feminista, o “pessoal” está sempre envolvido nas considerações que Eichhorn faz dos seus casos de estudo, descrevendo experiências com os seus estudantes, descrevendo as sensações físicas na manipulação de arquivos, a sua visita ao museu alemão, recordando-se de experiências.

Não deixa de ser um acto de grande significado que presentemente, no momento em que se discute a materialidade do digital, no momento do eclipse destas tecnologias ainda industriais e absolutamente materiais, no momento em que a democratização dos meios de expressão leva a uma problemática atomização da sua recepção possível, surjam estudos desta natureza, descrevendo e tornando claros os traços definidores sociais e culturais que estes dispositivos deixaram enquanto herança de muitas práticas correntes.