

UM CINEMA CONCRETO: OS FILMES DO FLUXUS

HERMANO CALLOU

CONCRETE CINEMA
FLUXUS'S FILMS

UN CINE CONCRETO
LAS PELICULAS DEL
FLUXUS

RESUMO

Este artigo pretende discutir o conjunto de filmes realizados nos anos 1960 pelos artistas do Fluxus, sob a orientação de George Maciunas. O texto defende a hipótese de que os filmes do grupo representam uma entrada privilegiada para compreender a ruptura histórica com o paradigma compositivo do cinema de vanguarda. O artigo propõe uma interpretação do cinema do Fluxus a partir da história da arte, segundo uma análise que aprecia os filmes do coletivo em relação ao seu contexto histórico de produção e exibição.

PALAVRAS-CHAVE Fluxus; Cinema experimental; Não composição

ABSTRACT

This paper aims to discuss the films made in the 1960s by Fluxus artists under the guidance of George Maciunas. We defend the hypothesis that they represent a significant break with the compositional paradigm of Avant-Garde cinema, proposing an interpretation of Fluxus' cinema from the point of view of Art History and developing an analysis that appreciates the collective's films in relation to their historical context of production and exhibition.

KEYWORDS Fluxus; Experimental Film; Noncomposition

RESUMEN

Este artículo pretende discutir el conjunto de películas realizadas en los años 1960 por los artistas del Fluxus, bajo la orientación de George Maciunas. El texto defiende la hipótesis de que las películas del grupo representan una entrada privilegiada para comprender la ruptura histórica con el paradigma compositivo del cine de vanguardia. El texto propone una interpretación del cine del Fluxus desde la historia del arte, según un análisis que aprecia las películas del colectivo en relación a su contexto histórico de producción y exhibición.

PALABRAS CLAVE Bill Viola; Martin Heidegger; Keiji Nishitani; finitud; nada

Artigo Inédito
Hermano Callou*

<https://orcid.org/0000-0002-3085-4838>

*Universidade Federal
do Rio de Janeiro (UFRJ),
Brasil.

DOI: 10.11606/issn.2178-
0447.ars.2021.178707



“A história do cinema de vanguarda” é a história “do esforço consciente de superar a reprodução” do mundo permitida pelo cinematógrafo e “atingir o uso livre dos meios de expressão cinematográficos” (RICHTER, 2002, p. 18). Esta frase estampava o artigo *Film as an original Art Form*, publicado pelo artista Hans Richter em 1955, nos Estados Unidos. Escrito para a primeira edição da revista *Film Culture*, que se tornaria nas mãos de seu editor Jonas Mekas a publicação porta-voz do cinema independente americano, o artigo de Hans Richter pretendia assumir um papel significativo de mediação histórica: o texto representava uma tentativa de situar o jovem cinema experimental americano em continuidade com a tradição do cinema de vanguarda europeu. O esforço de mediação era articulado pelas próprias mãos de uma das figuras fundadoras da vanguarda no cinema. “O problema com que estamos lidando aqui”, escreve, “é o do cinema como uma forma de arte original” (Ibidem, p. 16). O cinema poderia apenas se constituir enquanto arte, afirmava, quando descobrisse as regras fundamentais de seu meio, que não deveriam ser confundidas com sua capacidade representacional. O principal problema do cinema era a superação do seu destino de reprodução automática do mundo pela ação formadora do artista. “O que é uma obra de arte antes de ir para frente da câmera, como a

atuação, a encenação e o romance, não é uma obra de arte na tela”, afirmava o artista (Ibidem, p. 15), citando diretamente a obra pioneira de poética do cinema de V. I. Pudovkin. A tese de Pudovkin, subtendida pelo artigo em questão, era a de que “um filme não é filmado”, “mas construído” (PUDOVKIN, 1960, p. 2). “A criação final, o filme” emergiria “passo a passo” pela “composição artística consciente” (Ibidem). “Antes dessa questão fundamental [...] ser esclarecida”, seria “impossível falar do cinema como uma arte independente” (RICHTER, 2002, p. 15).

A identidade da tradição do cinema de vanguarda, que Hans Richter pretendia assegurar com seu texto, estava, na verdade, prestes a se quebrar historicamente. A história do cinema experimental americano da segunda metade do século XX é, em grande medida, a história da ruptura com o paradigma compositivo do cinema de vanguarda, que o texto de Hans Richter tomava como princípio constitutivo da própria ideia do cinema enquanto arte. A crença modernista de que a forma de compor do cinema deveria explorar as propriedades específicas do meio hoje nos parece menos relevante que a crença mais profunda, subtendida no artigo, de que o caráter distintivo do fazer artístico podia ser subsumido pela atividade de composição. O presente artigo pretende contribuir para a compreensão da formação histórica do campo ampliado da imagem em movimento,

que se inicia nos anos 1960 e 1970. A centralidade do cinema dentro do campo da arte contemporânea se tornou uma constatação crítica comum, que não impede que a tradição do cinema experimental continue ocupando no discurso crítico um lugar curiosamente marginal no entendimento da formação da arte contemporânea. O artigo pretende discutir um conjunto de filmes em geral posto de lado tanto na história da arte quanto nas historiografias canônicas do cinema de vanguarda¹: o cinema do Fluxus. O grupo Fluxus, montado em 1962 por George Maciunas em Nova York, consistiu em uma rede transdisciplinar de artistas que, na esteira de Marcel Duchamp e de John Cage, pretendiam propor o que acreditavam se tratar de um novo vínculo entre arte e vida. A nossa hipótese é a de que obra fílmica do Fluxus pode se revelar uma entrada privilegiada para a compreensão das transformações históricas que ajudariam a romper o modelo compositivo do cinema de vanguarda, que, poucos anos antes, Hans Richter podia cultivar como se ainda se tratasse uma grande promessa de futuro.

UM CINEMA CONCRETO

O cinema de Fluxus pode ser concebido como um empreendimento centrado no próprio George Maciunas, que atuou como realizador, produtor, divulgador e programador dos filmes do grupo. A existência dos filmes do Fluxus enquanto uma obra articulada é em grande medida resultado de sua atuação. A obra representa um dos *corpus* de filmes mais diversos da história do cinema, que pode ser compreendida em conjunto a partir da noção abrangente de concretismo. A ideia de arte concreta é uma noção popular dentro da tradição da arte moderna, que encontra, contudo, um sentido específico dentro do discurso do Fluxus. A nova arte americana de perfil neodadaísta poderia ser descrita, escrevia George Maciunas, segundo dois eixos de coordenadas: a abscissa agenciando a transição das artes do tempo em direção às artes do espaço, a ordenada definindo a transição da artificialidade em direção ao concretismo (MACIUNAS, 2006, pp. 78-79). A arte do Fluxus pretendia suturar meios artísticos distintos, propondo trabalhos de arte que imbricavam as tradições das artes temporais e das artes espaciais. O presente artigo, no entanto, pretende deixar de lado o eixo da abscissa, concentrando-se unicamente no eixo da ordenada, estruturado pela polaridade da artificialidade e da concretude.

O artista concreto, afirma Maciunas no mesmo texto, prefere “a unidade da forma e de conteúdo à sua separação [...] um concretista percebe e exprime um tomate podre, mas não transforma sua realidade, nem sua forma” (Ibidem, p. 79). A ideia de arte concreta de Maciunas retomava o célebre ensaio escrito na *Art News* em 1958 pelo artista do Fluxus Allan Kaprow, sobre o legado de Jackson Pollock. A “dança do *dripping*” de Pollock teria aberto o caminho para a geração seguinte de artistas na medida em que foi capaz de se desfazer das “considerações a respeito da ‘composição’” (KAPROW, 2006, p. 40). As pinturas dadaístas e surrealistas que inspiravam o pintor americano pareciam demasiadamente “artificiais’, ‘arranjadas’ cheias de refinamento” (Ibidem), excessivamente preocupadas com as “relações parte-a-todo e parte-a-parte” (Ibidem), diante da nova visualidade que ele estava experimentando. O golpear da tinta uniformemente por toda a superfície da tela, disposta agora sobre o chão, não se configurava como uma síntese de relações formais, que poderia ser apreciado pela sua estrutura interna. “O que temos, então, é uma arte que tende a se perder para fora dos seus limites” (Ibidem, p. 43), para a qual os quatro lados do quadro seriam apenas uma “interrupção abrupta da atividade”, que por princípio poderia se seguir indefinidamente, “como se recusasse a aceitar a artificialidade de um final” (Ibidem, p. 41).

A arte de Jackson Pollock, no texto do futuro membro do Fluxus, representava o esgotamento do gênero da pintura, apontando a vastidão do mundo concreto fora da moldura como o novo campo de preocupações da arte. “Um odor de morangos amassados”, “três batidas na porta da frente”, “um chapéu de jogador de boliche”, “tudo”, se tornaria material para a “nova arte concreta” (KAPROW, 2006, pp. 44-45). A noção de arte concreta, retomada por Maciunas poucos anos depois, assumia, em seu texto, a forma de um espectro contínuo, que representava a transição gradativa de uma arte menos concreta em direção a uma mais concreta. A progressão em concretude pode ser compreendida como proporcional ao modo como o artista se desvencilha da artificialidade da atividade da composição.

Uma característica marcante da maioria dos filmes do Fluxus é o que Maciunas gostava de chamar de monomorfismo. Um filme monomórfico possui “uma forma simples, única” (MACIUNAS, 2015, p. 41), consistindo em um todo sem partes distintas, que se apresenta diante do espectador com a concretude de uma coisa. A concretude é em grande medida resultado da ausência de síntese de relações formais, que poderia exprimir, pela composição, os valores formais e expressivos do artista, introduzindo, portanto, uma dimensão abstrata na obra. O gênero mais comum do filme monomórfico no Fluxus é composto por filmes breves que mostram

um único acontecimento, que se apresenta diante da câmera com desconcertante literalidade: um piscar de olhos (*Eye Blink*, 1966, Yoko Ono), a dispersão da fumaça de um cigarro (*Smoking*, 1966, Joe Jones), um chiclete sendo mascado (*Invocation of Canyons and Boulder*, 1966, Dick Higgins) uma sirene de carro de polícia (*Police Car*, 1966, John Cale), o porto de Nice atravessado a nado (*Le Traversée du port de Nice à la nage*, Ben Vautier, 1963).

Os filmes monomórficos do Fluxus exprimiam uma nova sensibilidade diante do acontecimento único, simples, que tinha surgido no contexto da música experimental estadunidense, sobretudo a partir do desenvolvimento de uma prática performática que se tornaria conhecida como partitura de acontecimento. As partituras de acontecimento foram elaboradas por George Brecht no final dos anos 1950, por ocasião de sua participação no curso de Composição Experimental, ministrado por John Cage na New School for Social Research entre 1956 e 1961, em Nova York, tornando-se uma forma amplamente experimentada por grande parte dos alunos e ouvintes do curso, que incluía vários artistas que, no começo dos anos 1960, se reuniram em torno de Maciunas e formariam o Fluxus, como o próprio Brecht, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Al Hansen, Allan Kaprow, Toshi Ichiyanagi e La Monte Young. Como define Hannah Higgins, o procedimento foi “a mais durável inovação que

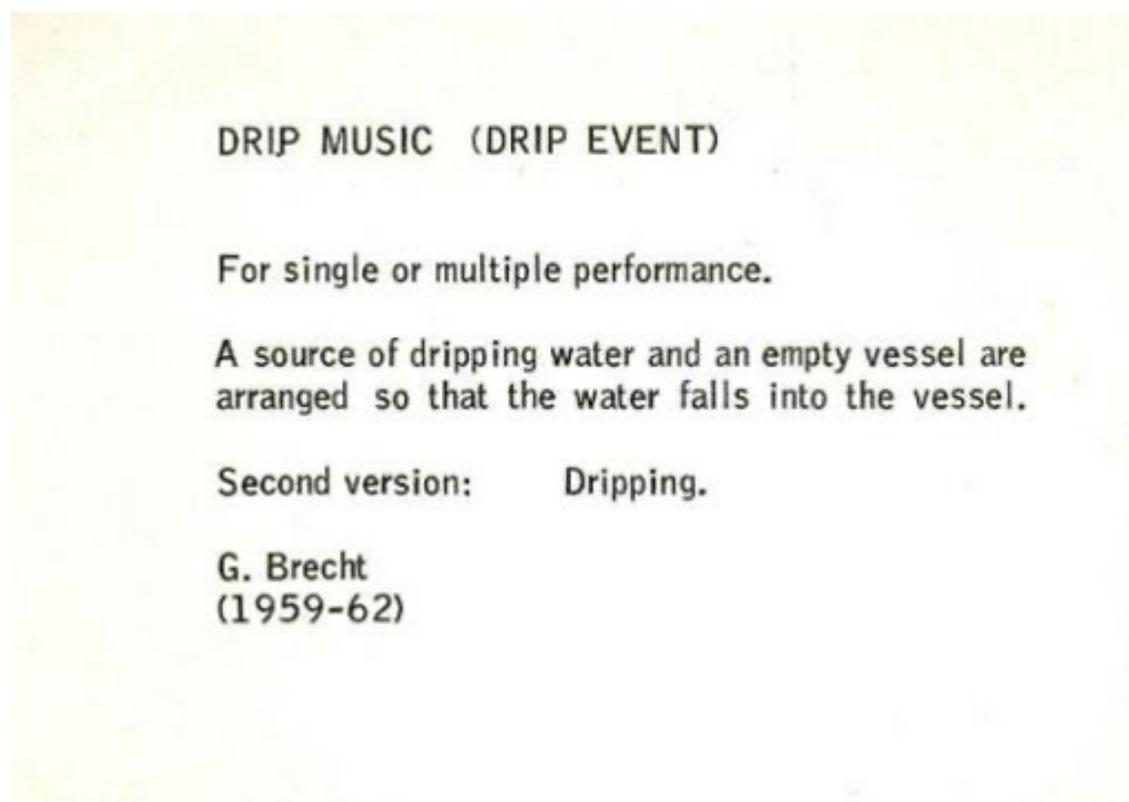
emergiu [da aula de Cage] [...], uma técnica de performance que tem sido usada extensivamente por virtualmente todos os artistas do Fluxus” (HIGGINS, 2002, p. 21). As partituras de acontecimento eram instruções verbais para performance, feitas sob a inspiração da partitura musical. As instruções tomadas em conjunto constituem um *corpus* bastante singular, marcados por desconcertante simplicidade e concisão poética. Os textos pretendem instruir a realização de performances em geral bastante simples, feitas com gestos e objetos cotidianos, como acender e apagar uma lâmpada, acelerar e parar um carro, sentar e se levantar da cadeira, mas poderiam ser também ações disparatadas, impossíveis e imaginárias. Inspirada pelo modo como a partitura musical estrutura a experiência do som para o ouvinte, as partituras de acontecimento pretendiam aplicar o mesmo procedimento para o campo expandido da experiência, que integra e transcende o fenômeno sonoro.

A partitura de acontecimento se desenvolveu como resposta às transformações em curso no contexto da música experimental, que se exprimiam de maneira paradigmática na obra de John Cage. No início de sua trajetória, a atividade musical era concebida por Cage como uma atividade de “organização do som” (CAGE, 1973, p. 3). A grande contribuição que acreditava trazer para a música

ocidental era justamente a introdução de uma nova noção da estrutura musical, fundada na duração, antes que na harmonia². A introdução de operações do acaso e de indeterminação em suas composições a partir dos anos 1950 esvaziaram a figura do compositor como instância garantidora do sentido da experiência sonora, preparando o terreno para uma ruptura radical da sua compreensão da música, que teve lugar na década seguinte, quando abandonou progressivamente “a estrutura como parte dos meios de composição” (Ibidem, p. 22). O trabalho do compositor é reformulado como o de um instrutor de “processos” parcialmente indeterminados, a serem instaurados em situações performáticas concretas, mais que o de um compositor de “objetos” temporais (Ibidem, p. 22), dotados de coerência estrutural interna, cuja identidade transcenderia suas instanciações performáticas. As partituras de Cage progressivamente deixam de descrever os sons a serem produzidos e passam cada vez mais a especificar as ações que os podem produzir. Em *0’00”* (1962), por exemplo, a partitura consiste unicamente de uma instrução para uma atividade indeterminada, escrita em linguagem verbal: “em uma situação provida de máxima amplificação [...], performe uma ação disciplinada”³. As partituras de acontecimento se desenvolvem, portanto, como resultado de uma mudança de ênfase da composição para o processo, da mesma forma que a ênfase na simplicidade do acontecimento exprime a crise da

ideia de que a música deveria ser caracterizada, antes de tudo, pela sintaxe interna do material sonoro.

FIGURA 1.
George Brecht, *Drip Music (Drip Event)*, 1959.
28 x 21,5 cm. Fondazione
Bonotto, Colceresa, Itália.



As primeiras partituras de acontecimento de George Brecht foram proposições polimórficas, que instruíam a performance de várias atividades distintas simultaneamente, tomando como modelo os *happenings*, que eram uma forma de experimentação popular entre os artistas do círculo de Cage. No final dos anos 1950 e início dos 1960, as partituras de Brecht se tornam mais concisas, ao mesmo tempo que as instruções passaram a demandar a realização de uma única ação simples, frequentemente inexpressiva e insignificante. A primeira performance de *Drip Music* (fig.1) ocorreu no *Festum Fluxorum*, em Düsseldorf, em 1963. Do alto de uma escadaria, Maciunas derramou delicadamente a água contida em um jarro que segurava com uma das mãos, de modo que ela escorresse lentamente na vasilha depositada logo abaixo no chão. Um microfone havia sido colocado na vasilha, de modo que o som era amplificado e espacializado por toda a sala, envolvendo a todos no tintilar da água. A simplicidade do acontecimento exprime uma unidade bem marcada, mas o gotejar da água apresenta, na verdade, um espectro de variabilidade sonora perceptível. A experiência de *Drip Music* é a da duração de um único acontecimento, a sua permanência no tempo. A duração exprime, nas palavras de Brecht, uma “mudança estática” (BRECHT, 2002, p. 96). O sentido do termo no discurso do artista deve ser procurado

na tradição musical. A música torna-se estática quando ela rompe com a noção de movimento, entendido como a organização do tempo musical na forma de uma progressão em direção a um fim. A música de Cage e dos compositores da Escola da Nova York havia rompido com a temporalidade teleológica e progressiva que tradicionalmente estruturou a escuta no Ocidente, seguindo os passos abertos pela música de Anton Webern e Erik Satie. A mudança em *Drip Music* é estática uma vez que se trata de um único acontecimento que não imprime um sentido de direção; ele não vai a lugar nenhum, “nenhum ir, nenhum vir” (Ibidem). Trata-se de uma variabilidade imóvel: “nenhum progresso, nenhum regresso, mudança estática, pontualidade completa” (Ibidem). O esvaziamento de direção e finalidade liberta a escuta das lembranças e expectativas, das predisposições e antecipações do ouvinte: o tintilar da água será apenas o tintilar da água concreto, que se desvela lentamente em suas variações inexpressivas. A interpretação dada por Maciunas ao texto valoriza os seus aspectos visuais, criando uma situação cênica de certo ar circense para uma obra que, originalmente, parece prezar por certa quietude e discrição. As partituras de acontecimento de Brecht serão marcadas, em seguida, pelo abandono do quadro referencial da música, que o título da performance parece ainda conservar,

reivindicando a noção de acontecimento como termo propriamente multissensorial, capaz de ser realizado em outras mídias.

Um dos grandes filmes de acontecimento do Fluxus foi concebido originalmente na forma de uma partitura. *Disappearing Music for Face* (figs. 2 e 3) é um filme creditado à compositora japonesa Mieko Shiomi, realizado a partir de uma partitura verbal de sua autoria por George Maciunas. Com o trabalho de câmera de Peter Moore, que havia adquirido recentemente uma câmera de alta velocidade, Maciunas filmou o desaparecer do sorriso de Yoko Ono em dois mil quadros por segundo. Projetado em 24 quadros por segundo, o filme atinge a duração de cerca de dez minutos. O sorriso de Ono, filmado em primeiro plano, parece a princípio imóvel, exceto pela instabilidade da película, que revela pela flicagem a passagem do tempo. O apagar do sorriso escapa da nossa percepção: o movimento se realiza durante um intervalo de tempo grande demais para ser percebido em ato, sendo recuperado pelo espectador apenas pelo jogo entre rememoração e expectativa. O esvanecimento do sorriso não se deixa ser capturado pelos sentidos, como um líquido que nos escapa pelos dedos. A experiência no presente é, sempre, a de um sorriso imóvel. Como notou Scott Mac Donald, “os espectadores nunca realmente veem a boca de Ono mover-se; eles apenas veem que ela

se moveu” (1993, p. 23). A partitura instrui a passagem gradual de dois polos opostos, o “sorriso” e o “não-sorriso”. O que vemos, contudo, não é a passagem entre dois estados discretos, mas uma transição contínua, cuja fronteira parece se esmaecer gradualmente durante o filme, apagando em última instância a distinção entre os dois termos. A mudança é a comunicação entre o sorriso e o não-sorriso, o seu lento processo de interpenetração.

FIGURA 2.
Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, 1964

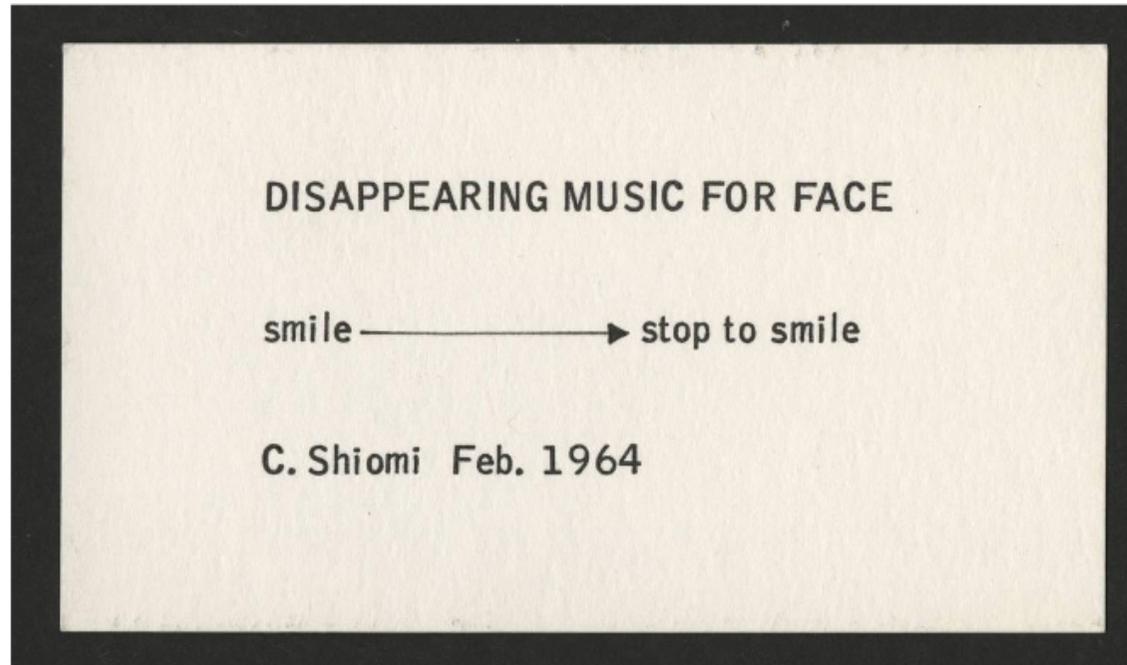




FIGURA 3.
(PÁG. ANTERIOR)

George Maciunas, Mieko
Shiomi, Still de *Disappearing
Music for Face*, 1964. MoMA,
Nova York.<

O filme baseado na partitura de Shiomi conserva certa forma temporal originária da música: o filme é uma espécie de *diminuendo*, um enfraquecimento gradual. A desapareição de um sorriso revelaria, assim, uma discreta musicalidade. O fascínio de Shiomi pelo *diminuendo* se originou de seu treinamento como instrumentista (KAWAMURA, 2009). O exercício de sustentar a escuta até o decaimento do som foi parte importante de seu treino musical. A jovem Shiomi teria percebido ainda como estudante que o *diminuendo* era um processo pervasivo na natureza, que se manifestava em fenômenos naturais visíveis como o desfazimento das nuvens e a dispersão da fumaça. A percepção do *diminuendo* guarda um pouco da liturgia de uma disciplina, uma vez que se trata de tensionar os limites da sua capacidade de percepção, ir mais longe e mais fundo do que seu corpo consegue ouvir e ver, em direção ao limiar do imperceptível. O *diminuendo* é uma forma temporal que podemos encontrar em outros trabalhos de Shiomi. *Endless box* (1963) consiste em 34 caixas de papel, feitas manualmente pela artista, que, como uma *matrioska* russa, se encontram uma dentro das outras. A experiência de abrir a *Endless box* é a de descobrir uma nova caixa, sempre no interior da primeira, e assim, sucessivamente, da maior para menor. Como sugere o título, a atividade poderia,

ao menos virtualmente, se desdobrar interminavelmente. *Endless box* manifesta, assim, um dos segredos guardados pelo *diminuendo*: o convite a deixar a percepção progredir, calma e regularmente, ao infinitamente pequeno. A experiência de se assistir *Disappearing Music for Face* se aproxima do treino auditivo que teria levado a artista japonesa a encontrar nos processos de desaparecimento certa promessa do infinito: uma atenção redobrada em tentar recuperar pela memória, a diferença extraída da percepção.

A noção de arte concreta de Maciunas consiste em um amplo espectro de variação, como dito anteriormente. O monomorfismo pode ser concebido como uma característica fundamental da arte concreta, que não exprime, contudo, todas as suas possibilidades. Uma maneira de intensificar o concretismo consistiria na ruptura com a própria atividade formadora da arte enquanto tal. “Como a artificialidade implica a predeterminação humana [...], um concretista mais autêntico rejeitará a predeterminação da forma final, para perceber a realidade da natureza, cujo curso [...] é altamente indeterminado” (MACIUNAS, 2006, p. 80). O artista lituano parece ter em mente criações musicais como as composições aleatórias e os processos indeterminados de compositores de vanguarda como John Cage, Earle Borwn, Christian Wolff e Karlheinz Stockhausen. Os

artistas “autenticamente” concretos não encontrariam na forma a causa final de sua atividade. A sua ação consistiria antes em elaborar uma “máquina automática’ no interior da qual, ou por meio da qual, a natureza [...], possa consumir o gênero artístico, independentemente do artista-compositor” (Ibidem). O artista concreto, nessas condições, não compõe, nem forma, mas planifica os protocolos de uma ação experimental: a sua contribuição fundamental “consiste em criar – mais do que a forma ou a estrutura – um *conceito* ou um *método* pelo qual a forma será realizável independentemente dele”. Um pequeno conjunto de filmes do Fluxus atua a partir dessa abordagem conceitualista. *Sears Catalogue 1-3* é um filme composto fotograma a fotograma com imagens do catálogo de vendas da famosa loja de departamento Sears. Quando projetado a 24 fotogramas por segundo, o filme mostra a transmutação intoxicante de uma multiplicidade de imagens do comércio, da moda e da publicidade, comprimidas no tempo de menos de um minuto.

A abordagem conceitualista também preside certos filmes do Fluxus em que a literalidade da película é uma questão central: *Entrance to Exit* (George Brecht, 1965), *1000 Frames* (George Maciunas, 1966), *10 feet* (George Maciunas 1966), *End after 9* (George Maciunas, 1966), *9 Minutes* (James Riddle, 1966). Os filmes acima promovem a atualização intrigante de um conceito tautológico, indicado nos títulos

abertamente autoexplicativos. O filme *1000 Frames*, por exemplo, consiste apenas em uma fita de filme com cada fotograma numerado com os algarismos de 1 a 100, dez vezes seguidas. A realização literal do título na projeção funciona como uma *gag*. O fotograma havia sido transformado anos antes por cineastas como Peter Kubelka na unidade elementar do cinema, a partir de uma retórica essencialista que inflava a posição de controle do artista sobre o seu material: “sei que o filme é feito de 24 imagens fixas” – dizia ele, “então não deve haver nenhum fotograma no filme que seja absolutamente desnecessário à obra inteira” (KUBELKA *apud* ADRIANO; VOROBOW, 2002, p. 15). O papel do cineasta em filmes como *Arnulf Rainer* (1960) era estruturar a disposição das “unidades elementares no tempo” (Ibidem, p. 22), formando unidades cada vez maiores, por um método de composição derivado da música serial de Anton Webern. Em *1000 Frames*, o fotograma deixa de ser concebido como o elemento manipulável com precisão da linguagem do cinema para se tornar uma certa figura do desperdício, um puro gasto de película. A diferença entre a redução do cinema ao fotograma praticada pelos dois artistas é ilustrativa de duas maneiras muito distintas de designar a própria materialidade do filme. A autorreferência modernista de Kubelka

reconhece os limites materiais do cinema de modo a estabelecer suas condições essenciais: o desfile de imagens estáticas sob um pulso uniforme. A sua ambição, contudo, é de transcendência: a produção de uma experiência “extática” (Ibidem, p. 26), realizada pelo trabalho de composição. O gesto de Maciunas, por sua vez, não é de autorreferência, mas de identificação⁴, no qual o recurso à redução promove a assimilação do filme à sua própria concretude a partir de um método de organização vazio.

O *fluxfilm* N° 1, *Zen For Film*, de Nam June Paik, teve a sua *première* no FluxHall em maio de 1964, como parte de uma série de doze concertos do Fluxus. O filme de Paik pode ser tomado enquanto certo manifesto do cinema do Fluxus como um todo: um filme radicalmente concreto, que deve ser situado no ponto de máxima concretude no sistema de coordenadas de Maciunas: a antiarte. O filme de Paik consiste em um líder de filme transparente que, quando projetado em uma tela, resulta em uma imagem monocromática contínua: um quadrilátero branco luminoso. Nossa interpretação da transição entre o artificial e o concreto focou na atividade de composição. Os filmes se tornariam cada vez mais concretos quanto mais sua morfologia não pudesse ser reduzida à manifestação do sistema de valores compositivos do artista: o monomorfismo permitia

que a obra não fosse expressão de um trabalho de síntese, de ordenação intencional das partes em um todo; a abordagem conceitualista tornava a forma o resultado indeterminado da aplicação de um método sem valor expressivo; a postura antiarte rompia com o próprio ato da fabricação. “As formas ‘antiarte’ atacam em primeiro lugar a arte enquanto profissão, a separação do artista e do público, ou o criador e do espectador, ou da vida e da arte” (MACIUNAS, 2006, p. 80-81). O gesto de apropriação de um líder de filme, a projeção de uma fita virgem de película, é paradigmático da postura antiartística: um filme sem cineasta.

No entanto, a proposta de antiarte contida em *Zen For Film* exprime antes um gesto de afirmação que de negação. A projeção de uma fita transparente de Nam June Paik retoma certas questões da obra de John Cage, especialmente sua peça silenciosa mais conhecida, 4'33", concebida em 1952. A peça de Cage rompia com a noção normativa de obra musical⁵, refuncionalizando o papel da partitura, que ganha no novo contexto o estatuto de uma instrução para a ação, em vez de uma representação notacional de uma obra de arte autônoma, que existiria independentemente de suas instanciações performáticas⁶. A proposta artística de 4'33" consistia na instituição de uma situação social de concerto em que os músicos permaneceriam em silêncio, segundo

a notação determinada pela partitura, que continha a definição da duração do todo e das partes vazias da composição. A performance da peça operava como um ato de fala implícito, que declarava como música o som ambiente da sala de concerto, convidando os ouvintes a uma escuta atenta durante o período estipulado. A peça tornou-se um modelo para muitos artistas contemporâneos na medida em que foi capaz de exprimir uma compreensão completamente positiva do silêncio. O silêncio não era tratado como um conceito negativo, isto é, definido em oposição ao som, como simples ausência. A noção negativa do silêncio teria sido descartada por Cage depois de uma tentativa frustrada de ouvi-lo em uma câmara anecóica e, possivelmente, depois de ter se familiarizado com a crítica de Henri Bergson ao conceito de nada⁷, em nome de uma compreensão desconcertantemente positiva: o silêncio era, ele mesmo, sonoro, constituído por uma massa positiva de sons que eram socialmente marcados como não merecedores de nossa atenção – os sons propriamente insignificantes e inexpressivos do ambiente, que não poderiam ser tratados como uma instância de produção intencional do compositor. As distinções normativas entre música, silêncio e ruído deixam de operar em 4'33" como as categoriais estéticas capazes de repartir e administrar o *continuum* sonoro em regiões ontologicamente diferenciadas e valorativamente

qualificadas. O *continuum* da experiência sonora era afirmado por Cage em sua totalidade, sem o estabelecimento de uma instância de juízo transcendente representada pelo compositor, responsável por sua divisão.

A figura do recuo do artista enquanto compositor é retomada de maneira deliberada por Nam June Paik. Em seu filme, o recuo resulta também em uma espécie de redução afirmativa, pela qual a distinção entre informação e ruído na experiência do cinema torna-se inoperante. A redução deixa de ser aqui novamente uma instância da negatividade para se tornar uma prática de produção de multiplicidade: uma subtração disseminante, de maneira remanescente ao tratamento dado por Cage ao silêncio. A duração prolongada da projeção do filme transparente possibilita para o espectador um lento processo de inversão de figura e fundo, no qual o que antes era ruído vem, progressivamente, a ocupar o primeiro plano, uma vez que não teria sobrado nada mais para ver. O que vemos é o ruído imanente à experiência do cinema: a poeira no projetor, os arranhões da película, a flicagem da projeção. O quadrilátero branco projetado sobre a tela revela-se, portanto, animado por uma série de marcas que tremulam diante de nós turbulentamente, sem centro nem direção, flutuando sobre a claridade sem fundo do branco que abre a tela em direção

ao infinito. O filme de Paik advoga em nome de uma miríade de acontecimentos singulares, que escapam aos regimes de expressão e significação, mas que insistem em sua presença sensível diante do espectador, solicitando nossa participação perceptiva e afetiva na intensidade de suas existências transitórias. O filme transparente de Paik é um desfazer e refazer contínuo de uma multidão desalinhada de acontecimentos, sem ordem nem foco: uma imagem da pletora, antes que da falta.

UM CINEMA DE ATRAÇÕES

A ideia de que os filmes do Fluxus consistiriam em um conjunto de obras autônomas, cuja identidade seria independente de sua projeção em contextos performáticos concretos, parece se sustentar com dificuldade quando observamos o modo como os filmes foram exibidos historicamente. A noção de que um filme consiste em uma obra autônoma é uma ideia regulativa do campo do cinema, que se desenvolveu justamente com a institucionalização das salas de cinema e de seus protocolos de espectralidade, assim como com a constituição do modo de composição cinematográfica

baseado na narrativa dramática e na montagem, que favoreceria a concepção do filme como um todo autônomo, resultado de um trabalho consciente de síntese. A história da formação do cinema enquanto uma linguagem é a história dos modos pelos quais tornou-se possível dividir o contínuo do filme e recriar sua unidade em uma ordem superior. A origem mítica do cinema pode ser atribuída a D. W. Griffith porque ele sistematizou um conjunto de estratégias de análise e síntese que estavam sendo experimentadas pelo cinema na primeira década do século XX (GUNNING, 1981, p. 24). A história do cinema de vanguarda conservou historicamente a compreensão do cinema sob o modelo composicional, mesmo quando pretendeu romper com as formas de composição específicas desenvolvidas pelo cinema a partir de Griffith. A ambição de construir uma arte concreta do Fluxus permitiu o desenvolvimento de um cinema cujas estratégias centrais são não-compositivas, iniciando a exploração de todo um novo território da arte, que conduziria ao enfraquecimento da noção de filme enquanto obra autônoma.

A projeção de uma película virgem em *Zen for film* traz para o centro da experiência do cinema o que jamais poderia ter sido decidido compositivamente porque resulta de cada projeção singular: o desgaste infinitamente variável da película, que apresenta, a cada vez, uma distribuição de ruído distinta. A proposição de Paik produz,

assim, uma consciência acentuada da experiência da sala de cinema como uma situação performática. A proposição de Paik convida a uma experiência cuja unidade não se encontra assegurada pela composição, revelando-se permeável às sensações contingentes da situação concreta em que se encontra o espectador, delimitada por um espaço e tempo físicos, em uma situação social variável. A proposta é definida, portanto, pela postura que o artista do Fluxus Dick Higgins chamava de “ambientalismo” (1968, p. 3), na qual a ideia de autonomia da obra se enfraquecia pela afirmação de uma espécie de permeabilidade constitutiva do trabalho ao mundo concreto ao redor. O ambientalismo dispensaria a distinção entre dentro e fora que garantiria os limites da obra em nome de uma espécie de penetrabilidade generalizada da experiência. *Zen for Film* constitui uma situação de cinema em que a noção de filme enquanto obra autônoma perde seu caráter regulador, de que modo que ele pode ser tomado como um caso exemplar e precursor do que se tornaria conhecido como cinema expandido⁸.

A pretensão do Fluxus era retomar a promessa de “reconciliação entre arte e povo”⁹ da obra de Marcel Duchamp, conduzindo uma crítica sistemática das instituições artísticas, em particular do caráter distintivo da obra de arte, do estatuto profissional do artista e da dependência que dele tinha o público. O projeto de recriação

institucional do campo levou o movimento a transgredir a distinção entre arte e entretenimento. O modelo dos concertos e festivais do Fluxus era em grande medida inspirado por formas de entretenimento populares, como o teatro de variedades, o *music hall* e o circo. A adoção do cinema como um meio era, portanto, um passo bastante natural para o projeto. O grande entusiasta do cinema dentro do Fluxus era o próprio Maciunas, que cultivava a cinefilia desde a Lituânia. Ele sentia-se à vontade inclusive em colocar as figuras de Charles Chaplin, Buster Keaton e Spike Jones como antecedentes e figuras de inspiração do Fluxus, ao lado de Marcel Duchamp e John Cage¹⁰. O cinema era reivindicado em seu discurso principalmente pelas características que ainda conservava de sua história como entretenimento de feira, como as modalidades do *slapstick*, da piada e, sobretudo, da *gag*. A vinculação do cinema ao projeto de Maciunas não se dava, portanto, pelo cinema narrativo institucionalizado pelas salas de exibição, tampouco pelo desejo de dar continuidade aos grandes nomes do cinema de vanguarda da época, que eram exibidos e lentamente canonizados na Film-Makers' Cinematheque, mas pela construção de uma outra relação com o cinema das origens. Os filmes do Fluxus se colocavam aberta e deliberadamente sob a lógica do cinema de atrações¹¹ (BOVIER, 2012, p. 17), recuperando o espírito de práticas

da imagem em movimento de uma época anterior à consolidação tanto do cinema narrativo quanto do cinema de vanguarda.

A concepção de cinema de Maciunas era revelada sobretudo pelas escolhas de formas de exibição e circulação dos filmes do Fluxus. A organização da primeira antologia do grupo aconteceu por ocasião da mostra competitiva do Arbor Film Festival em 1966, na Film-Makers' Cinematheque. A projeção sucessiva dos filmes compunha um programa que reforçava não apenas a identidade do conjunto, mas permitia tratar cada trabalho como um ato de *vaudeville* singular. A forma do *vaudeville* sugeria que os filmes deveriam ser considerados como um único espetáculo, cuja organização em um todo era contingente e disparatada. O regime de autoria dos *fluxfilms* é, em certa medida, remanescente do primeiro cinema: *o exibidor como autor*¹². A projeção contínua dos filmes consiste, certamente, em uma forma bastante particular de teatro de variedades, que nos instala em um modo perceptivo remanescente ao mesmo tempo das formas modernas de distração e dos exercícios de concentração Zen que, naquele momento, T. D. Suzuki havia tornado popular entre os artistas de Nova York.

O monomorfismo dos filmes do Fluxus era uma característica partilhada com o cinema de atrações, que frequentemente mostravam

apenas um “único acontecimento, que é em si mesmo interessante” (GUNNING, 1990), como nos primeiros filmes produzidos por Thomas Edison e pelos irmãos Lumière. O cinema de atrações era definido por certa maneira de solicitar a atenção do espectador, por certa “confrontação exibicionista” do público (Ibidem). O espectador do final do século XIX e início do século XX ainda desconhecia a “absorção diegética” (Ibidem) que se tornaria o traço dominante da experiência do cinema narrativo e na qual ele se deixaria assimilar à posição de um observador invisível descorporificado de um mundo que parece existir independente dele. O voyeurismo do espectador do cinema de narração, que olha o mundo sem que este demonstre a consciência de ser observado, se contrasta com o exibicionismo inicial do cinema de atrações, que colocava no próprio centro da experiência o “ato de mostrar e exhibir” (Ibidem). O cinema do Fluxus partilhava o desejo de “solicitar diretamente a atenção do espectador” (Ibidem) que caracteriza o primeiro cinema.

A maioria dos primeiros filmes realizados pela Edison Company mostrava uma única performance de *vaudeville*, filmada em estúdio com a câmera posicionada frontalmente para o espetáculo. A frontalidade é um signo da postura exibicionista do cinema de atrações. Os atos mostravam, um a um, uma profusão de corpos em

movimento: bailarinas (*Butterfly Dance*, 1894; *Serpentine Dance*, 1895), dançarinas (*Carmencita*, 1885), boxeadores (*Men Boxing*, 1891), fisiculturistas (*Sandow*, 1894) e acrobatas (*Newak Athlete*, 1891; *Athlete with Wand*, 1891). Uma parte dos filmes do Fluxus recupera a estratégia da frontalidade, do exotismo e do exibicionismo do corpo reminiscentes do teatro de variedades de Thomas Edison. *Faire un Effort* (1969), de Ben Vautier, consiste em um único plano fixo, que mostra o artista de frente para a câmera, sustentando com os braços uma cômoda de roupas que se encontra suspensa alguns centímetros acima do chão. A proposição de Vautier recupera certos procedimentos de exibição próprios do primeiro cinema, reinscrevendo-os agora em um outro regime de performance, reminiscente das artes performáticas dos anos 1960: a execução de uma “tarefa” tão ordinária quanto desprovida de sentido, em que se confundem o esforço físico concreto e a gratuidade do gesto.

Um dos filmes do Fluxus, *Invocations of Canyons and Boulders*, de Dick Higgins, retoma o motivo central de uma das esquetes cômicas mais célebres do primeiro cinema. O filme nos mostra apenas a boca do artista em primeiro plano, mastigando diante de nós de maneira insolente. A imagem remete a *The Big Swallow* (1901), de James Williamson. No filme de 1901, vemos um homem de paletó, chapéu

e bengala notadamente irritado, que parece esbravejar para o vento até o momento em que percebemos que ele se encontra incomodado pela presença do fotógrafo, que identificamos como ocupando o próprio ponto de vista da câmera. Ele se dirige em direção a nós, se aproximando progressivamente até sua boca preencher todo o quadro. O homem termina por engolir o fotógrafo, que salta para dentro da escuridão de sua garganta, a qual abarca todo o campo. Em seguida, o homem se afasta e aparece novamente diante de nós, mastigando o que supomos tratar-se do fotógrafo. Os dois filmes partilham não apenas a fixação na boca, mas certo modo comum de interpelar o espectador a partir do uso do primeiro plano: o papel do primeiro plano, em ambos os casos, não pode ser reduzido ao signo da proximidade do ponto de vista, que cumpriria apenas a funções expressivas e narrativas que normalmente esperamos do *close-up*. O que vemos é uma espécie de engrandecimento extravagante e desmedido da boca que ameaça engolir tudo em volta, trazendo ao primeiro plano da percepção do espectador a própria mudança de escala. O valor de exibição da imagem encontra-se no próprio procedimento de ampliação, que ressalta as conotações de vulgaridade, baixeza e deboche cultivadas por ambos os filmes¹³.

O *trick film* também foi um gênero do primeiro cinema retomado pelos artistas do Fluxus. Os filmes de truque podem ter se tornado mais conhecidos pelo conteúdo feérico de suas histórias, mas eles se caracterizam antes pela disposição sucessiva de atrações que pela construção de uma continuidade narrativa (GUNNING, 1990). O *trick film* foi uma modalidade espetacular do primeiro cinema em que o próprio meio se exibia enquanto tal, em sua desconcertante novidade técnica. Os truques de prestidigitadores como George Méliès ou de George Albert Smith apresentavam menos um mundo fantástico do que revelavam a magia do próprio aparato. Os filmes do Fluxus redescobrem a objetividade do filme, exibindo-a em sua concretude. O *trick film* de John Cavanaugh, *Blink* (1966), por exemplo, atira o espectador com o efeito *flicker*, projetando uma película composta apenas pela sucessão de fotogramas pretos e brancos, com exceção dos créditos. O título remete diretamente ao corpo do espectador, que pisca os olhos sob a ação intermitente da luz, sugerindo que o acontecimento verdadeiramente importante da sessão ocorre no seu corpo, mais que na tela. O filme, portanto, solicita o corpo irritável do espectador, se apropriando dos seus movimentos involuntários, minando “a autoridade do olhar desencarnado” (HIGGINS, 2002, pp. 22-23) pressuposta no cinema narrativo.

A projeção em salas de cinema tradicionais não era necessariamente o meio de circulação privilegiado por Maciunas. O articulador do grupo planejou inicialmente distribuir os filmes dentro das *Fluxus Year Boxes*, conjuntos de trabalhos de artistas do grupo vendidos a baixo custo no formato de caixotes colecionáveis, reminiscentes da caixa-valise de Duchamp e das caixas-assemblagens de Joseph Cornell. Os filmes eram acompanhados de visores manuais, que traziam à memória toda uma série de dispositivos e brinquedos óticos históricos que, como o cinema, serviam como atração de feira. O *fluxfilm* de Mieko Shiomi, *Disappearing Music for Face*, seria, inclusive, comercializado para o público na forma de um pequeno *flip book*, em que cada página conteria um fotograma impresso do filme, que poderia ser animado com o dedilhar do polegar. Os filmes do Fluxus também foram projetados em espaços de arte, em modalidades diversas, entre as quais se destaca, em particular, a projeção em *loop*. A projeção em *loop*, que, em poucos anos, seria institucionalizada como forma de exibição da imagem em movimento dominante em espaços de arte, revelava-se como uma forma de atualizar no tempo aquele *continuum* interminável, ilimitado, que a pintura de Pollock impelia Allan Kaprow a imaginar. Os filmes do grupo também participaram dos primeiros festivais e eventos de cinema expandido, como o famoso

Expanded Film Festival, de 1965. A variedade de modos de circulação e distribuição dos *fluxfilms* não apenas remetia a práticas de imagem em movimento anteriores à institucionalização das salas de cinema, recuperando certo espírito de cinema de variedades, como antecipava práticas instalativas que se tornariam comuns durante as décadas seguintes. O cinema do Fluxus era, portanto, um cinema expandido *avant la lettre*. O espírito que o movia não estava baseado, contudo, em uma retórica de expansão, mas em um retorno a uma vocação originária do cinema como forma de distração popular.

A noção de distração era cultivada por Maciunas como uma senha para uma arte do futuro. A “arte-diversão” se opunha no seu discurso à própria ideia de “arte” (MACIUNAS, 2002, p. 109). A “arte-diversão” do Fluxus não tinha a pretensão de comercialização e legitimação da “arte”, resultando de uma maneira muito particular de recuperar as formas populares de entretenimento, cuja experiência não se dava em um regime de contemplação, mas de distração. Maciunas propunha uma “fusão de Spike Jones, do *music-hall*, da *gag*, dos jogos infantis e de Duchamp” (Ibidem). A obra de arte do Fluxus era um produto barato por excelência, realizável por qualquer um e, sobretudo, reproduzível, recuperando na forma de uma arte de vanguarda a promessa democratizante do entretenimento

industrial de massa. A ideia de “arte-diversão” convocava a modalidade perceptiva, moderna por excelência, da distração. Walter Benjamin identificava a “recepção através da distração” (1985, p. 194), constitutiva da experiência do cinema, como um regime de atenção distinto das práticas de contemplação que investiam a obra de arte de valor de culto pertencente a uma esfera separada. A fruição distraída era definida ao mesmo tempo pela descontinuidade do choque e pela continuidade do hábito. A distração retornava de forma prescritiva no discurso de Maciunas, que parecia encontrar nas formas perceptivas do entretenimento um modelo de uma experiência emancipada das categorias hierárquicas e valorativas da arte: a “arte-diversão deve ser simples, divertida, sem pretensão, tratando de coisas insignificantes, não demandando nenhuma habilidade ou treinamento sem fim, nem nenhum valor comercial ou institucional” (MACIUNAS, 2002, p. 109).

A distração é uma categoria especialmente importante para Maciunas no projeto do *fluxusfilms*. A realização máxima do modo de recepção distraído no Fluxus se deu por ocasião das projeções dos filmes como pano de fundo, quando eram denominados entusiasticamente de *film-wallpapers*. A ideia de filme-papel-de-parede sugere não apenas que se trata de situações de cinema em que as projeções são apenas elementos decorativos secundários, virtualmente ignoráveis, mas

insinua que as imagens, antes de assumir a função de espetáculo, assumem a naturalidade de uma presença doméstica e cotidiana. A noção é remanescente do conceito de Erik Satie de música de mobiliário (*musique d'ameublement*), que havia sido divulgada entre os artistas estadunidenses por Cage. A música de mobiliário seria uma peça musical para ser ouvida mas não escutada, ocupando o espaço com a discrição e a indiferença de uma móvel na sala de estar. Satie imaginava uma música que não se destacasse do som ao redor, como uma figura se destaca de um fundo, mas que fosse uma “parte dos ruídos do ambiente” (SATIE *apud* CAGE, 1973, p. 76). A peça, escreve Satie em tom sardônico, “preencheria esses silêncios pesados que às vezes surgem entre amigos jantando juntos”, confundindo-se com o barulho das facas e dos garfos (Ibidem). As primeiras performances de música de mobiliário foram em entreatos teatrais no começo do século XX, em que o público pareceu resistente à proposição conceitual de Satie (o compositor supostamente precisou sair de trás das coxias, gritando para a plateia parar de prestar atenção na música e começar a conversar entre si). As peças de música de mobiliário de Satie, como diz Brian Eno a respeito da música ambiente, são “tão ignoráveis quanto são interessantes” (ENO, 1978), reivindicando uma forma

de escuta em estado extremo de distração, em um espírito bastante próximo do cinema do Fluxus.

O percurso dos filmes do Fluxus atesta uma compreensão da imagem em movimento como uma prática performática, que explora as condições ambientais concretas da projeção, enfraquecendo a noção de obra autônoma como princípio da experiência cinematográfica. A história da imagem em movimento nos anos seguintes demonstra a ampla ressonância das suas proposições, que reverberaram em diferentes direções na arte, mesmo que raramente de maneira declarada. As propostas do cinema do Fluxus encontram-se disseminadas nas grandes tendências da imagem em movimento no campo da arte das décadas de 1960 e 1970, que retomaram de diferentes maneiras o monomorfismo, o conceitualismo e o ambientalismo que definem os filmes do grupo: o gosto de fundar o gesto fílmico no registro de um único acontecimento, que definiu grande parte de suas propostas, torna-se patente nos filmes realizados paralelamente por Andy Warhol, Richard Serra, Bruce Nauman e John Baldessari na época; a construção de filmes a partir da aplicação automática de um procedimento seria ainda retomada em certos trabalhos de Michael Snow, Ernie Gehr, Hollis Frampton e Morgan Fisher; as propostas de cinema expandido de Claes Oldenburg e Anthony McCall são também

proposições ambientais reminiscentes das preocupações do Fluxus. A reverberação dos filmes do coletivo representa, contudo, menos a presença de uma influência generalizada e mais a expressão de uma partilha de um conjunto de problemas em comum, que manifesta, por sua vez, a crise da ideia de arte como composição, pela qual se desenharam grande parte das práticas artísticas dos anos 1960 e 1970.

NOTAS

- 1** O Fluxus não é citado, por exemplo, nas historiografias de RENAN (1967), TYLER (1995), SITNEY (2002a), HANHARDT (1976) e VERRONE (2012).
- 2** Os princípios composicionais do primeiro momento da obra de Cage estão expostos sobretudo no texto "Defense of Satie" (CAGE, 1968).
- 3** A partitura de "0'00'" pode ser encontrada em PRITCHETT (1993, pp. 138- 40), assim como uma apreciação de sua importância na trajetória de Cage.
- 4** A distinção entre autorreferência e literalidade é comentada por Michael Fried a respeito do modo como diferentes artistas lidam com a noção de formato (*shape*) no ensaio "Shape as Form". No texto, o crítico afirma que, enquanto as pinturas de Stella, Noland e Olitski constroem um jogo de autorreferência entre o formato literal do suporte e o formato retratado, os trabalhos de Judd "são simplesmente *literais*" (FRIED, 1998, p. 88).
- 5** Para uma discussão sobre a noção de obra como conceito regulativo da prática musical, ver GOEHR (1992).
- 6** Uma discussão sobre a compreensão da partitura no contexto da música experimental americana, centrada no deslocamento de ênfase da representação para operação, encontra-se em KOTZ (2010).
- 7** Sobre a possível influência de Bergson no pensamento de Cage, ver JOSEPH (2016, pp. 146-148).
- 8** Para uma interpretação de Zen for Film como Cinema Expandido, ver UROSKIE (2014).
- 9** A frase é uma referência célebre de Apollinaire a Duchamp. Ver a análise de PAZ (2019, p. 61).
- 10** Ver os diagramas de MACIUNAS (2016).

11 Sobre o cinema das origens e a noção de atração, ver o texto clássico de GUNNING (1990).

12 Sobre a importância do exibidor na delimitação da unidade e sentido dos filmes, ver, por exemplo, BORDWELL; THOMPSON (2003, p. 25).

13 Sobre o valor da ampliação no primeiro cinema, ver, novamente, GUNNING (1990).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo. **Peter Kubelka**: a essência do cinema. São Paulo: Editora Babushka, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Volume 1: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BORDWELL, David; THOMSON, Kristin. **Film History**: An Introduction. Nova York: McGraw-Hill, 2003.

BOVIER, François. Du cinéma à l'intermedia: autour de Fluxus. **Décadrag-es**. n. 21-22, 2012.

BRECHT, George. Dez Regras (Não Há Regras). In SALLES, Evandro (coord.). **O que é Fluxus? O que não é! O Porquê**. Brasília: CCBB, 2002.

CAGE, John. **Silence**: Lectures and Writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.

CAGE, John. **Defense of Satie**. In KOSTELANETZ, Richard (ed.). John Cage. Nova York, NY: Praeger, 1968.

ENO, Brian. Music for Airports Linear Notes. 1978. Disponível em: <http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html>. Acesso em: 9 out. 2018.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**: Essays and Reviews. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works**: An Essay in the Philosophy of Music. Nova York: Oxford University Press, 1992.

GUNNING, Tom. Weaving a Narrative: Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films. **Quartely Review of Film Studies**, inverno, 1981.

GUNNING, Tom. The Cinema of Attractions. Early Film, the Spectator and the Avant-Garde. In ELSAESSER, Thomas (ed). **Early Cinema**: Space Frame Narrative. Londres: BFI, 1990.

HANHARDT, John G. (org). **A History of the American Avant-Garde Cinema**. Nova York: American Federation of Arts, 1976.

HIGGINS, Dick. **A Dialectic of Centuries**: Notes towards a Theory of New Arts. Nova York: Printed Editions, 1978.

HIGGINS, Hannah. **Fluxus Experience**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2002.

JOSEPH, Branden W. **Experimentations**: John Cage in Music, Art and Architecture. Nova York: Bloomsbury Academic, 2016.

KAPROW, Allan. O Legado de Jackson Pollock. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KAWAMURA, Sally. Appreciating the Incidental: Mieko Shiomi's "Events". **Women & Performance**: a Journal of Feminist Theory, vol. 19, n. 3, novembro 2009.

KOTZ, Liz. **Words to Be Looked At:** Language in 1960's Art. Cambridge: The MIT Press, 2010.

MACDONALD, Scott. **Avant-Garde Film:** Motions Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

MACIUNAS, George. Alguns comentários sobre O Cinema Estrutural, de P. Adams Sitney, (Film Culture, n. 47, 1969). In DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia. **Cinema Estrutural.** Rio de Janeiro: Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2015.

MACIUNAS, George. **George Maciunas:** Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial, and Tactile Art Forms. Nova York: Primary Information, 2016.

MACIUNAS, George. L'art-distraktion Fluxus. In FEULLIE, Nicolas (ed). **Fluxus Dixit:** une Anthologie, vol.1. Paris: Les Presses du Réel, 2002.

MACIUNAS, George. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Escritos de Artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

PRITCHETT, James. **The Music of John Cage.** Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

PUDOVKIN, V. I. **Film Technique and Film Acting.** Nova York: Grove Press, 1960.

RENAN, Shelson. **Introduction to the American Underground Film**. Nova York: Dutton, 1967.

RICHTER, Hans. Film as an Original Art Form. In SITNEY, P. Adams (org.). **Film Culture Reader**. Nova York: Cooper Square Press, 2000.

TYLER, Parker. **Underground Film**. Nova York: Da Capo Press, 1995.

UROSKIE, Andrew. **Expanded Cinema and Postwar Art**. London/Chicago: University of Chicago Press, 2014.

VERRONE, William E. B. **The Avant-Garde Feature Film: A Critical History**. Jefferson: McFarland, 2012.

SOBRE O AUTOR

Hermano Callou é doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Artigo recebido em 30 de novembro de 2020 e aceito em 26 de setembro de 2021.