







GOVERNO DE MINAS E OI APRESENTAM

FLUXUS  
**WHITELIFE**

21 | NOVEMBRO A 16 | DEZEMBRO DE 2012

**OI FUTURO** | GALERIA | AV. AFONSO PENA, 4001 - BH/MG

---

FACEBOOK.COM/FLUXUSFESTIVAL | TWITTER: @FLUXUS\_FESTIVAL

FLUX  
WHITE



## FLUXUS | BLACK & WHITE

Com a satisfação de oferecer ao público de Belo Horizonte um evento singular e totalmente afinado com sua linha curatorial, o Oi Futuro acolheu em seu espaço, pelo segundo ano consecutivo, o projeto **Fluxus | Black&White**. A mostra exibiu, de 21 de novembro a 16 de dezembro de 2012, uma seleção de trabalhos em preto e branco de pioneiros da videoarte, produzidos no Brasil e Estados Unidos em meio à efervescência cultural das décadas de 1960 e 70.

A mostra proporcionou também ao visitante a oportunidade de interagir com as criações do primeiro capítulo da história da videoarte: a apropriação, por artistas emergentes, de novos e acessíveis meios e suportes, entre eles, o super-8, o 16 mm e o *portapak* (*Electronic Video Tape Recorder*), que marcou para sempre a arte mundial. Começou assim o movimento em busca de novas linguagens, na interseção entre cinema, teatro, performances e TV.

Ao percorrer **Fluxus | Black&White**, o visitante pôde testemunhar referências do momento – histórico – em que filme e vídeo, explorados em campos experimentais, abriram caminho à admirável convergência de arte e tecnologia deste novo século.

Registros da mostra em nossa galeria e textos assinados pelos curadores Francesa Azzi e Roberto Moreira e pelo crítico Peter Frank, estão aqui nesse livro-catálogo, desde já, leitura obrigatória.

**MARIA ARLETE GONÇALVES**

Diretoria de Cultura | Oi Futuro

## FLUXUS | BLACK & WHITE

*Oi Futuro was pleased to open its space for the second consecutive year in order to offer to the public of Belo Horizonte a singular event that is totally in tune with its curatorial line: the project Fluxus | Black & White. From November 21 to December 16, 2012, it exhibited a selection of works in black and white produced by the pioneers of the video art in Brazil and in the United States during the cultural effervescence of the 1960s and 1970s.*

*The exhibition gave visitors the opportunity to interact with the works that constitute the first chapter of the history of the video art, while observing the appropriation of the new tools that had become accessible to the artists of that period, such as the super 8, 16 mm and portapak (Video Tape Recorder). In fact, this is the beginning of a movement towards the new languages that would create an interaction among cinema, theater, television, and performances and, eventually, change the art world forever.*

*While visiting Fluxus | Black & White, one could visualize some references of the historical moment in which the manipulation of film and video in experimental fields paved the way for the remarkable convergence of art and technology that has become a reality in the 21st century.*

*This catalog presents some records of the exhibition that took place in our gallery, as well as texts signed by the curators Francesca Azzi and Roberto Moreira and the critic Peter Frank which are required readings for those who would like to keep abreast of such historical developments.*

**MARIA ARLETE GONÇALVES**

Directors of Culture | Oi Futuro



O Fluxus – Festival Internacional de Cinema na Internet promoveu no Oi Futuro, em Belo Horizonte, durante o período de 21 de novembro a 16 de dezembro de 2012, a exposição Fluxus | Black & White. Com curadoria de Francesca Azzi e Roberto Moreira dos S. Cruz, a exposição apresentou 45 trabalhos pioneiros da videoarte que remontam o passado recente da história do audiovisual no contexto das artes dos anos 1960 e 1970.

A exposição Fluxus | Black&White propositalmente sugere uma dicotomia entre as imagens preto & branco e posturas de gênero feminino & masculino. De um lado estão as artistas mulheres, com sua força contestadora, expondo sua expressividade; e de outro, os homens que reafirmam seus domínios no amplo e eclético espaço das artes.

Apresentou obras dos artistas americanos Joan Jonas (*Vertical Roll*, 1972), Dennis Oppenheim (*2 Stage Transfer Drawing- Retreating to a Past State*, 1972), Jud Yalkut e Martha Rosler (*Semiotics of the Kitchen*, 1975), do checo Woody Vasulka (*Reminiscence*, 1974), do coreano Nam June Paik (co-dirigido com Jud Yalkut, *Cinéma Metaphysique: Nos. 2, 3 and 4, 1967-72*), da japonesa Mako Idemitsu (*What a Woman Made*, 1973), e dos brasileiros Letícia Parente (*Preparação 1*, 1975) e Ivens Machado (*Versus*, 1974).

Fluxus | Black&White também dedicou três telas à exibição do Fluxfilm Anthology. Comemorando 50 anos da criação do movimento Fluxus, a Antologia é composta por filmes realizados no período de 1962 a 1970, compilados pelo fundador do Fluxus, George Maciunas (1931-1978). Fluxfilm Anthology traz filmes que foram realizados como parte de happenings e performances realizadas no contexto da arte experimental produzida em Nova Iorque. É composta por vários artistas que celebram o humor efêmero do movimento Fluxus tais como Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono, Ben Vautier, Paul Sharits.

O catálogo, além de fotos da exposição e informações sobre as obras, traz textos dos curadores e do crítico americano Peter Frank sobre a importância do cinema e do vídeo no movimento Fluxus.

**DANIELLA AZZI, EDUARDO CERQUEIRA E FRANCESCA AZZI**

Zeta Filmes

*Fluxus – International Film Festival on the Internet – presented the exhibition Fluxus | Black & White at Oi Future, in Belo Horizonte, from November 21 to December 16, 2012. The exhibition, which had Francesca Azzi and Roberto Moreira dos S. Cruz as curators, brought forward 45 pioneer works dating back from a recent moment in the history of the visual arts, specifically the years from 1960 to 1970.*

*Fluxus | Black & White exhibition intentionally suggests a dichotomy between black and white images, as well as male and female gender roles. On one hand, there are the women artists using their disruptive force to expose their rhetoric and, on the other, there are the men artists reaffirming their domains in the broad and eclectic space of the arts.*

*Among the artists presented, there were: the Americans Joan Jonas (*Vertical Roll*, 1972), Dennis Oppenheim (*2 Stage Transfer Drawing - Retreating to a Past State*, 1972), Jud Yalkut and Martha Rosler (*Semiotics of the Kitchen*, 1975); the Czech Woody Vasulka (*Reminiscence*, 1974); the Korean Nam June Paik (*Cinéma Metaphysique: Nos. 2, 3 and 4, co-directed with Jud Yalkut, 1967-72*); the Japanese Mako Idemitsu (*What a Woman Made*, 1973), and the Brazilians Letícia Parente (*Preparação 1*, 1975) and Ivens Machado (*Versus*, 1974).*

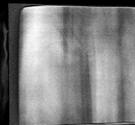
*In order to celebrate the 50 years of the creation of the Fluxus movement, the exhibition also reserved three of its screens to the display of the Fluxfilm Anthology. Dating from 1962 to 1970 and compiled by the founder of Fluxus, George Maciunas (1931-1978), the Anthology is a document consisting of short films, some of which were part of the happenings and performances created in the context of experimental art produced in New York. It is composed of several artists who celebrate the ephemeral mood of Fluxus, such as Nam June Paik, Wolf Vostell, Yoko Ono, Ben Vautier and Paul Sharits.*

*Besides presenting some pictures and information about the works exhibited, the catalog also provides texts about the importance of film and video in the Fluxus movement, which were written by the curators Francesca Azzi and Roberto Moreira dos S. Cruz and by the American critic Peter Frank.*

**DANIELLA AZZI, EDUARDO CERQUEIRA AND FRANCESCA AZZI**

Zeta Filmes

LF VOSTELL



Informational text or list on a wall panel.

Informational text or list on a wall panel.



## ARTE COMO FILME, **VÍDEO COMO ARTE**

Toda uma geração de artistas explorou, no decorrer dos anos 1960-70, estratégias diversas para transformar a experiência estética e suas formas de expressão em algo que se efetivasse no discurso e na prática social. Arte minimalista, conceitual, *happenings*, performances e instalações são algumas das muitas tendências estilísticas que invariavelmente questionavam a noção de que a obra de arte deveria ser avaliada exclusivamente pela sua durabilidade e unicidade, próprias das formas de expressão tradicionais como a pintura e a escultura. Nestas propostas, com frequência, utilizava-se a linguagem audiovisual como recursos de integração dos aspectos visuais da imagem em movimento com a representação do próprio artista e de seus questionamentos culturais e filosóficos. Não é possível, portanto, compreender o desenvolvimento do audiovisual como uma forma de arte, sem levar em conta este contexto das artes visuais.

Naquela época, os formatos alternativos como o super-8, 16 mm e o *portapak* (*Electronic Video Tape Recorder*) se tornaram ferramentas efetivas para se poder produzir uma linguagem original. Os artistas começaram a utilizar o audiovisual, incorporando elementos multimídia, como o ambiente em que a intervenção era realizada, a temporalidade e o próprio espectador, que passava a ser evocado também como um agente do processo de criação e reflexão. Para Jon Burris:

*Havia uma atmosfera de apoio mútuo e uma sensação de participação e destino privilegiado, que investia o audiovisual de aspirações poderosas e que o fazia ser o que nenhum outro meio havia sido, nem havia concebido. O de ser, ao mesmo tempo, um meio através do qual poderia se ver o mundo, testar os limites do mundo, ser uma ferramenta política, uma ferramenta de comunicação, e também uma arte de reação<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> BURRIS, Jon. Did the portapak cause the video art? , publicado em Millenium Film Journal, Issue No. 29, Fall 1996.

<http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ29/JBurrisPortapak53196.html>

## ART AS FILM, **VIDEO AS ART**

*Over the years of 1960-1970, a whole generation of artists explored several strategies to transform the aesthetic experience and its forms of expression in order to create something that could evolve into discourse and social practice. Minimalist and conceptual art, happenings, performances and installations are some of the many stylistic tendencies that questioned continually the notion according to which a work of art should be judged solely by its durability and uniqueness, usually related to traditional forms of expression such as painting and sculpture. In these proposals, the audiovisual language was often used as a device to integrate the visual aspects of the moving image with the representation of the artist himself and his cultural and philosophical questions. Therefore, it is not possible to understand the development of the audiovisual as an art form without taking into account such context of the visual arts.*

*At that time, the alternative formats, such as Super 8, 16 mm and portapak (videotape recorder), became effective tools for the production of an original language. The artists began to use the audiovisual to incorporate temporality and multimedia elements, such as the environment in which the intervention was performed, as well as the spectator himself, who also happened to be evoked as an agent of the whole process of development and creation. According to Jon Burris:*

*There was an atmosphere of mutual support and a sense of a shared and privileged destiny investing video with powerful aspirations to be what no other medium had been, nor had been asked to be: at one and the same time a medium through which to view the world, a means to test the limits of the world, a political tool, a communications tool, and a responsive art medium.<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> BURRIS, Jon. Did the portapak cause the video art? , Millennium Film Journal, Issue No. 29, Fall 1996.

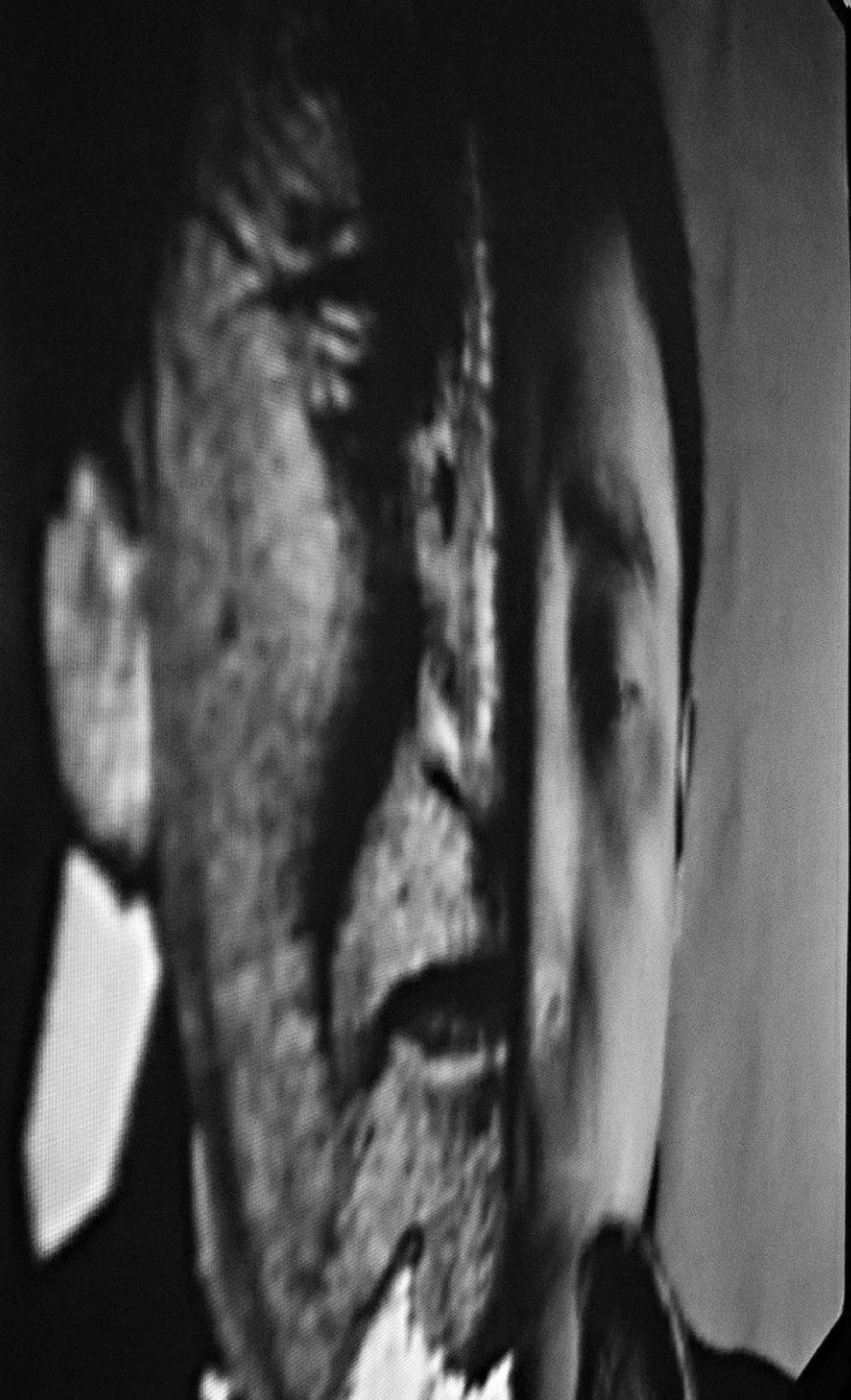
<http://www.mfj-online.org/journalPages/MFJ29/JBurrisPortapak53196.html>

Fluxus foi a proposta estética que mais claramente caracterizou esta multiplicidade da arte daqueles tempos. No início dos anos 1960, sob a coordenação de George Maciunas, foram organizados vários eventos nos Estados Unidos, Alemanha, França e Dinamarca, reunindo artistas de nacionalidades diversas. Fluxus significou também uma tentativa de estabelecer uma nova convicção estética capaz de reduzir a distância entre os artistas e o público, solicitando participação e empenho recíproco. Reunindo poetas, músicos, dançarinos, artistas plásticos e *performers* – vale citar nomes como Emmet Williams, Ben Vautier, Yoko Ono, Nam June Paik, John Cage, Joseph Beuys, entre outros –, Fluxus foi a síntese dos entrecruzamentos estéticos, definidos por Dick Higgins como eventos *intermídia*.

A *Fluxfilm Anthology* organizada por George Maciunas, reunia obras dos artistas que também se interessaram pelo cinema experimental e sua relação com as artes visuais. Wolf Vostell, Yoko Ono, Chieko Shiomi, Robert Watts, o próprio Maciunas, Paul Sharits, Dick Higgins são alguns dos realizadores presentes nessa seleção. Aqui não se trata de trabalhos com narrativas convencionais, mas sim filmes sem áudio, não-lineares e conceituais. Estas experiências diversas exploravam recursos do processo cinematográfico como o *slow motion* (câmera de alta velocidade, filmando dois mil quadros por segundo), a filmagem quadro a quadro, o *reverse* e a manipulação direta, aplicando *Letraset* ou pingando tinta sobre a película. Alguns destes filmes apresentam uma única imagem ou um mesmo tipo de imagem do princípio ao fim. Outros duram alguns segundos e são uma colagem fragmentada de imagens aleatórias. São filmes metalinguísticos, que exploram a materialidade e o suporte cinematográfico como linguagem, sendo muitos deles criados deliberadamente para provocar a atenção ou a repulsa do espectador. Estes filmes circulavam de forma restrita, a partir de solicitações que eram feitas a Maciunas, responsável pela compilação, cópia e distribuição das antologias. A lista numerada da série, difundida periodicamente até meados dos anos de 1970 e denominada especificamente de *FluxFilms*, apresentava um total de 41 e é exibida na exposição *Fluxus Black & White* com 37 trabalhos que resistiram ao tempo – 4 deles foram irremediavelmente perdidos.

*Fluxus was the aesthetic proposal which most clearly characterized the multiplicity of art at those times. In the early 1960s, under the leadership of George Maciunas, various events were organized in the United States, Germany, France and Denmark, assembling artists of various nationalities. Fluxus was also an attempt to establish a new aesthetic conviction able to bridge the gap between the artists and the public by means of requesting participation and mutual commitment. By bringing together poets, musicians, dancers, visual artists and performers, such as Emmett Williams, Ben Vautier, Yoko Ono, Nam June Paik, John Cage and Joseph Beuys, among others, Fluxus became the synthesis of aesthetic crossovers, defined by Dick Higgins as intermedia events.*

*The Fluxfilm Anthology, organized by George Maciunas, gathered works of artists who also became interested in experimental cinema and in its relation to the visual arts. Wolf Vostell, Yoko Ono, Chieko Shiomi, Robert Watts, Paul Sharits, Dick Higgins and Maciunas himself are some of the directors that take part in this selection. What we have here is not a group of works that presents conventional narratives, but rather nonlinear and conceptual films without audio. These various experiments scrutinized the conventional features of the filmmaking process, such as the footage frame by frame, the slow motion (high speed camera that films two thousand frames per second), the reverse and the direct manipulation, by either applying Letraset or dripping paint onto the film. Some of these works show a single image or the same image from beginning to end. Others last a few seconds and present nothing more than a fragmented collage of random images. They are all metalinguistic works that explore the cinematic device and its materiality as a language. Besides that, many of them were deliberately created to call the attention of the viewer or to provoke their revulsion. These films circulated narrowly following the requests made to Maciunas, who was responsible for compiling, copying and distributing the anthologies. The numbered list of the series — called specifically FluxFilms and broadcasted periodically until the mid-1970s — presented a total of forty one works. Four of them have been irretrievably lost and the thirty seven ones that have withstood time are exhibited at Fluxus Black & White.*



Em 1965, a Sony lançou o *portapak* (*Electronic Video Tape Recorder*), primeiro equipamento de vídeo portátil para uso doméstico, que permitia gravar e reproduzir imagens eletrônicas. Artistas como Nam June Paik, Woody Vasulka, Dennis Oppenheim, entre outros, souberam combinar de maneira inventiva muitos destes recursos às suas performances e instalações. Utilizaram o vídeo como uma ferramenta integrada ao ambiente em que a intervenção artística era realizada e introduziram o próprio espectador no contexto em que a imagem era elaborada. A maioria destes artistas desenvolveu projetos que utilizavam sistemas de circuito interno (*closed-circuit*), operando com a imagem em tempo real. Nestes casos os equipamentos utilizados – câmeras, monitores, *eletronic video recorders* (o aparelho de gravação e reprodução do *portapak*) e projetores de vídeo – eram instalados nas galerias e museus onde a intervenção era realizada. Gene Youngblood<sup>2</sup> utiliza a expressão *teledynamic environments*, para definir estes trabalhos em que os artistas operam com a imagem em tempo real, interferindo diretamente sobre o ambiente físico, através do dispositivo eletrônico.

Martha Rosler<sup>3</sup> considera que o *portapack* provocou uma mudança de lugar da produção da arte na sociedade, nas formas e canais de transferência e na passividade da recepção das mensagens videográficas. Estas características eram claramente observadas nas intervenções dos artistas performáticos que passaram paulatinamente a utilizar o vídeo em suas realizações. Estas mesmas análises podem ser observadas na produção dos artistas do vídeo no Brasil, em sua fase pioneira. A maioria dos trabalhos produzidos por essa primeira geração consistia fundamentalmente no registro do gesto performático do artista. Mesmo não apresentando uma proposta narrativa mais definida, que se apoiasse nas possibilidades discursivas da imagem e do som, estas obras já evidenciavam uma intertextualidade entre a ação performática e estes aparatos eletrônicos. É o que se nota, por exemplo, em *Versus* (1974) de Ivens Machado, no qual o movimento de panorâmica da câmera, provoca uma imagem vertiginosa, alternando-se da esquerda para a direita, entre os dois personagens em cena. O vídeo de Ivens utiliza as restrições do equipamento como um recurso de improvisação, criando através deste movimento um princípio formal da montagem, associando os dois campos da imagem.

---

<sup>2</sup> YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, Dutton, New York, 1970.

<sup>3</sup> ROSLER, Martha. *Video: Shedding the Utopian Moment* em HALL Doug e FIFER Sally Jo, *Illuminating Video*, BAVC/Aperture, New York, 1990, p.31.

*In 1965, Sony launched the portapak (a videotape recorder), which is the first portable video equipment for home use that allows the recording and reproduction of electronic images. Artists such as Nam June Paik, Woody Vasulka and Dennis Oppenheim, among others, were able to combine many of these inventive features in their performances and installations. Besides using the video as a tool integrated to the environment in which the artistic intervention was being performed, they introduced the viewers themselves into the context in which the image was being produced. Most of these artists developed projects that used closed circuit television systems (CCTV), while working in real-time. In these cases, the equipments, such as cameras, monitors, video recorders (portapaks) and video projectors, were installed in the galleries and museums where the intervention was conducted. Gene Youngblood<sup>2</sup> uses the expression teledynamic environments to define these works in which the artists operate with real-time image and manipulate the electronic device in order to interfere directly in the physical environment.*

---

<sup>2</sup> YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*, Dutton, New York, 1970.

<sup>3</sup> ROSLER, Martha. *Video: Shedding the Utopian Moment*. In: HALL Doug e FIFER Sally Jo, *Illuminating Video*, BAVC/Aperture, New York, 1990, p.31.

*For Martha Rosler<sup>3</sup>, the portapack caused changes in the locus of the production of art in society, in the modes and channels of transference and in the passive reception of videographic messages. These characteristics were clearly observed in the interventions of performative artists who have gradually started using video in their works. The same considerations can be made about the production of video artists in Brazil during its pioneering phase. Most of the works produced by this first generation consisted primarily of recording the performative gesture of the artist. Even though there was not a well defined narrative proposal, supported by the discursive possibilities of image and sound, these works already evidenced the presence of intertextuality in the employment of both the performative action and the electronic devices. It can be seen, for example, in Ivens Machado's *Versus* (1974), in which the panoramic movement of the camera alternates itself from left to right between the two characters and, by doing so, produces a vertiginous scene. In other words, Ivens's film uses the restrictions of the equipment as a resource for an improvisation that combines the two field images and creates a formal principle of editing.*

Os artistas masculinos que participam da exposição *Fluxus Black & White*, em consonância com seus pares femininos (conferir texto de Francesca Azzi neste catálogo), representam significativamente o ideário estético daquela geração. Experimentando com a imagem eletrônica, convergindo questões sociais e artísticas através dos recursos tecnológicos provenientes do meio audiovisual. Em *Reminiscence* (1974), Woody Vasulka orienta suas pesquisas estéticas com a imagem eletrônica para as propriedades sígnicas do sinal e do ruído eletrônico. Utilizando os efeitos de distorção do sintetizador de vídeo Rutt/Etra, o artista subverte os aspectos figurativos, criando uma paisagem ruidosa e sintética, transformando os aspectos tridimensionais da imagem em uma trama de linhas em contínuo

movimento. Interessado na relação corpo-imagem, Dennis Oppenheim em *Two Stage Transfer Drawing* (1973) realiza uma delicada performance em parceria com seu filho, na qual os dois personagens interagem entre si através do simples ato de desenhar em suas próprias costas, criando uma interessante metáfora sobre o conhecimento e a herança cultural. Nesta compilação não poderia faltar o mais importante artista do vídeo experimental, que através de sua inventividade transgressora, criou os parâmetros de desenvolvimento da videoarte em seus primórdios. De Nam June Paik e Jud Yalkut foi selecionado o filme *Cinema Methaphisque # 2, 3 e 4* (1967), no qual os artistas realizam uma de suas primeiras experiências com a imagem em movimento, ainda nos anos 1960.

**ROBERTO MOREIRA DOS S. CRUZ**

Curador – Fluxus | Black&White

*The male artists that take part at Fluxus Black & White, along with their female peers (cf. Francesca Azzi's text in this catalog), are significantly representative of the aesthetic ideals of that generation, which used the artistic and technological resources of the audiovisual medium to make experimentations with the electronic image, while questioning social and artistic issues. In Reminiscence (1974), Woody Vasulka orients his aesthetic research with the electronic image towards the signifying properties of the signal and the electronic noise. By using the distorting effects created by the video synthesizer known as Rutt/Etra, the artist subverts the figurative aspects and creates a noisy and synthetic landscape that transforms the three-dimensional aspects of the image into a web of lines in continuous motion. Interested in the relationship between the body and its*

*image, Dennis Oppenheim presents, in Two Stage Transfer Drawing (1973), a delicate performance, produced in partnership with his son. In this work, the two characters interact with each other through the simple act of drawing on one's back in order to create an interesting metaphor about knowledge and cultural heritage. Our compilation could not miss the most important experimental video artist of that time, Nam June Paik, who used his transgressive creativity to set the parameters for the development of the video art in its beginnings. From Nam June Paik and Jud Yalkut we selected the film entitled Methaphisque Cinema movie # 2, 3 and 4 (1967), in which, still in the 1960s, the artists perform one of their first experiences with the moving image.*

**ROBERTO MOREIRA DOS S. CRUZ**

Curador – Fluxus | Black&White





## O PORTAPAK É COR DE ROSA NO MUNDINHO **BLACK&WHITE**

Onde estariam as mulheres na origem da história das imagens em movimento? A atuação da mulher no âmbito da criação de imagens técnicas foi bem tímida nas artes vanguardistas - poucas mulheres portavam uma câmera na mão ou direcionavam a atenção para seus assuntos pessoais ou estéticos. A mulher e seu papel nas artes do filme merece uma atenção singular. Não tanto por sua infrequência como minoria sem acesso aos equipamentos e tecnologia e, portanto, sem o poder que esta tecnologia evocava; mas, principalmente pela relevância de suas atitudes, temas e conceitos. Poucas Germaine Dulac, poucas Maya Deren, poucas Marie Menken fizeram história nos anos 1920 aos 1940. E quase todas eram impedidas, por motivos diversos, de produzir livremente dentro de uma sociedade predominantemente masculina e competitiva. Mas se os formatos do filme em 8 e 16 mm já permitiriam algumas aparições femininas no processo de experimentação, o vídeo portátil será adorado por elas.

## IN THE LITTLE WORLD OF **BLACK&WHITE** THE PORTAPAK IS PINK

*Where were the women at the beginning of the history of the moving images? The role of women in the creation of the imaging techniques in the context of the avant-garde art was pretty shy — few women carried a camera with them or directed attention to their personal or aesthetic issues. Women and their role in the arts of film deserve a special attention. Not so much for their absence or their position as a minority that does not have access to equipments and technology and, therefore, lacks the power offered by such technological apparatus; but mainly because of the relevance of their attitudes, themes and concepts. There were few Germaine Dulac, few Maya Deren and few Marie Menken making history from 1920 to 1940. And almost all of them were prevented, for various reasons, from producing freely within a society predominantly male and competitive. But, if the film formats, such as 8 and 16 mm, had already allowed some female appearances in the processes of experimentation, they were, then, ready to worship the portable video system.*

O vídeo-portátil - o *portapak* será o primeiro modelo, desenvolvido pela Sony, de uma série de equipamentos da era analógica, pré-digital; era um meio flexível, fácil de operacionalizar e relativamente barato se comparado às outras formas de produção de imagens. Os vídeo-artistas se tornam, relativamente, auto-suficientes nas suas pequenas pesquisas e produções. O que definirá linhas diferentes no trabalho com o novo meio. Nessas primeiras experiências, alguns buscaram o encontro do vídeo com as artes. Alguns, trabalhando dentro do próprio atelier, voltaram a câmera para si mesmos; outros se empenharam nos trabalhos performáticos em circuitos fechados em galerias ou similares; e muitos criaram mensagens videográficas de alto teor estético.

Essas possibilidades se ampliam ainda mais devido ao caráter instantâneo do vídeo; o tempo real se encaixa nas performances e *happenings*. As imagens de cinema, caras e quase sempre restritas aos modelos narrativos cinematográficos, passam a ser metaforicamente demolidas numa reconstrução de novos e infinitos sentidos. O filme/vídeo se vê integrado ao universo cósmico das artes, e ocupa museus e galerias. O pensamento vanguardista estava correto; à arte não caberia restrições linguísticas, nem técnicas, nem espaciais.

Neste amplo mundo que se abre às mulheres, neste contexto marcadamente revolucionário dos anos 1960 e 1970, elas começam a se posicionar diante da

câmera e para além dela na construção de uma possível arte. Elas representam uma pequena revolução. Com câmeras em punho, deslocam-se do papel usual da mulher, no seu cotidiano, ou até mesmo se deslocam das artes mais comuns ao universo feminino como a literatura, a música, a dramaturgia, a dança clássica. Diante das novas questões, interromperam o silêncio: 'filme, logo existo'. Seja como performer de suas próprias ideias, seja experimentando com os recursos da nova linguagem que surgia com a televisão e o vídeo, seja expondo um corpo erótico e velado, seja questionando as imposições sociais. Do Movimento Fluxus algumas mulheres marcantes: Yoko Ono, Carolee Schneemann, Shigeo Kubota e Alison Knowles.

Joan Jonas, Martha Rosler, Mako Idemitsu, e Letícia Parente são as quatro artistas selecionadas para esta exposição. São apenas quatro mulheres para representar metonimicamente dezenas de outras que, naquele momento, pesquisaram esta tecnologia, e de certa forma, saíram de sua zona de conforto para se hiper-expor: corpo e atitude em imagens e ideias. A exposição **Fluxus I Black&White** remontou um recorte do passado recente da história do audiovisual no contexto das artes dos anos 1960 e 70. De um lado homens, de outro ELAS. Inspirados pelo contexto das vanguardas históricas, retomam o conceito de que a imagem é, em si, um meio para a expressão de sua arte, incorporando-a a tudo que está a seu redor.

*The portable video, called portapak and developed by Sony, was the first model of a series of various equipments of the analogic and pre-digital era: it was a flexible instrument, easy to operate and relatively inexpensive compared to other forms of creation of images. The video artists started to become relatively self-sufficient in their small productions. Such feature would, then, define the different lines of the works based on the new medium. In these first experiments, some sought to create an encounter between the video and the arts; others, working within their own studios, turned the camera to themselves; some engaged in performative works produced in galleries, closed spaces or similar places; while many others created videographic messages of high aesthetic content.*

*These possibilities are extended even further due to the instantaneous nature of the video: real time fits itself into performances and happenings. The images of the cinema, expensive and almost always restricted to cinematic narrative models, need to be metaphorically demolished through a reconstruction of new and infinite meanings. The film/video can be seen embedded in the cosmic universe of arts, occupying museums and galleries. The avant-garde thinking was correct: in relation to the arts there would be no linguistic restrictions and neither technical nor spatial ones.*

*In the markedly revolutionary context of the 1960s and 1970s of this wide world that opens its door to women, they begin to position themselves in front of and beyond the*

*cameras in an attempt to create a possible art. They represent a small revolution: with the cameras in their hands they move away from the usual female role played in their daily lives and also move away from the more traditional forms of art related to the female universe, such as literature, music, drama and classical dance. While facing the new issues — whether as performers of their own ideas, as someone who is experiencing the features of the new language that had become available through the advent of television and video, as an erotic and veiled body or as someone who is questioning the social impositions —, they break the silence: "I shoot, therefore I am." Among some outstanding women of the Fluxus Movement, there are: Yoko Ono, Carolee Scheneemann, Shigeo Kubota and Alison Knowles.*

*Joan Jonas, Martha Rosler, Mako Idemitsu and Letícia Parente are the four artists selected for this exhibition. Only four women to metonymically represent dozens of others that, at that time, made experimental researches with the new media technology and, somehow, got out of their comfort zone to overexpose themselves: body and attitude in images and ideas. Fluxus I black & white exhibition reassembled a period of the recent past history of the visual arts, specifically the context of the 1960s and 1970s. Men on one side and on the other: WOMEN. Inspired by the context of the historical vanguards, the female artists reclaim the concept according to which the image is in itself a medium for the expression of their art and begin to associate it to everything that was around them.*

De um modo geral, os artistas neste momento se voltam para o corpo para usá-lo como um possível instrumento de sua arte. Ambas, performance e *body art*, se mantêm ligadas na relação do discurso construído a partir do corpo do artista, o corpo é, em si, o material significativo. Na *body art*, o artista é sujeito e objeto de sua arte, e ela se diluiu nesse gênero maior que é a performance. Esta, por sua vez, pode ser desenvolvida apenas na materialidade corporal do artista, ou, ainda, acrescentando-se inúmeras outras formas de espetáculo. Segundo Renato Cohen, a performance se coloca no limite das artes plásticas e das artes cênicas, "sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade". A performance é, uma expressão cênica, é uma *live art*, ou seja, uma arte ao vivo, no tempo e no espaço, mas também uma arte viva que busca uma aproximação direta com a vida. A *live art* seria uma manifestação de dessacralização da arte.

O artista Joseph Kosuth (apud SMITH,1991:185) enfatizaria que "a condição artística da arte é um estado conceitual". Para os conceitualistas, a linguagem e as ideias eram a verdadeira essência da arte e a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não-essenciais, quando não irracionais e imorais (SMITH, 1991). Assim, a forma física, a aparência, os significantes não eram, para esses artistas, tão essenciais como era o conceito. Por isso, os artistas conceitualistas não se sentiam obrigados a produzir objetos e, muito menos, a produzir arte pelos meios tradicionais. Esse vislumbre conceitual, como nos mostra Smith, será estendido, de maneira menos radical, às artes do corpo, à *land art*, à vídeo-arte, às performances e às instalações.

Assim não é de se espantar que o absorvente íntimo escorrendo num vaso sanitário, gravado em portapak, p&b, surpreenda até hoje os visitantes da exposição. Uma locução suave em "tom clínico" diz:

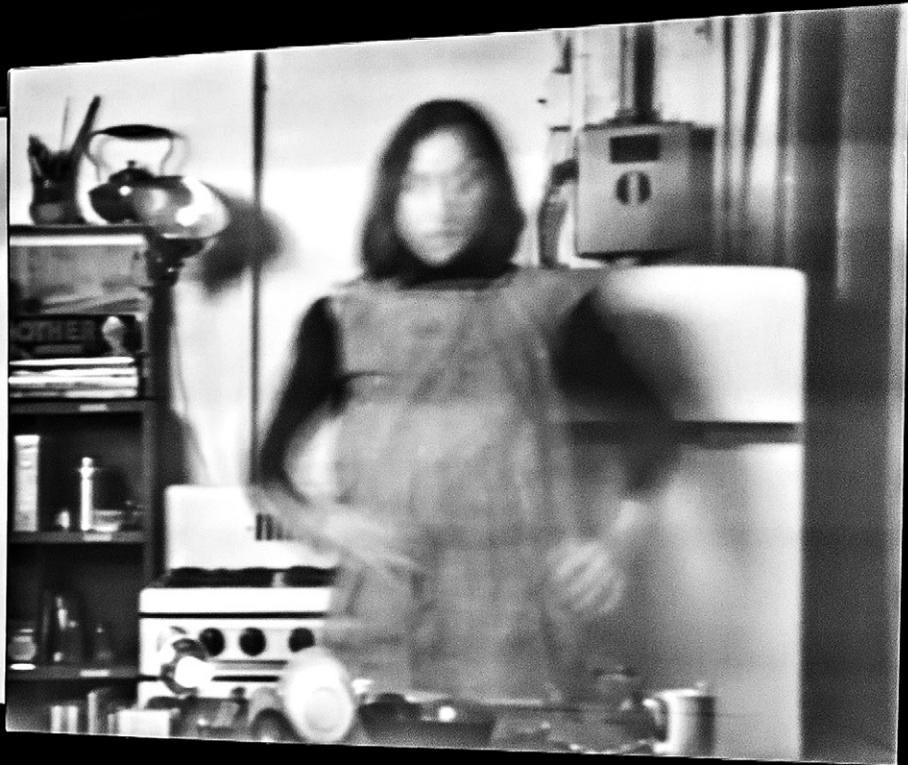
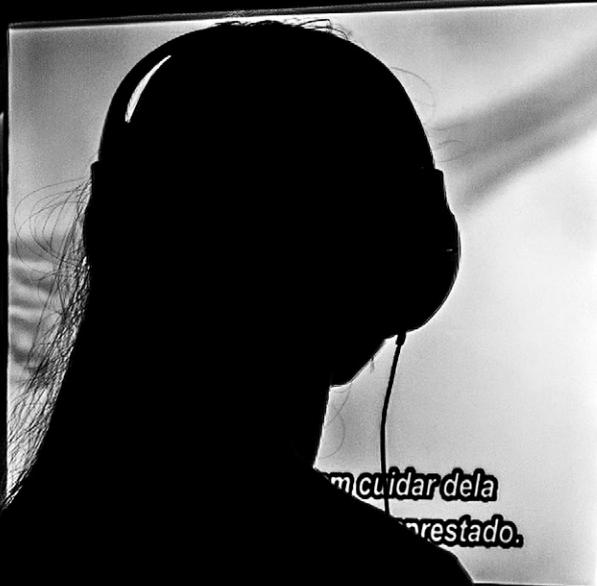
*"Uma mulher ideal é aquela que ninguém comenta."  
"Para as meninas, dê um brinquedo de menina."  
"Personalidade é um veneno para elas."  
"Uma mulher com personalidade forte, só faz não ter alguém para se casar."  
"Uma mulher quanto mais inocente e inútil for, sendo obediente e submissa, mais será adorada."*

*At that time, the artists, in general, turned to the body in order to use it as a possible tool for the creation of their art. Both performance and body art remain connected to the relationship developed by a discourse that is constructed from the artist's body: the body that is in itself the material significant. In the body art, the artist is the subject and object of his/her art, which is diluted in this genre that is greater than performance. Performance, by their turn, can be developed only in the materiality of the artist's body or as an addition to numerous other forms of spectacle. According to Renato Cohen, performance places itself on the limit between the visual arts and the performing arts: "it is a hybrid language that maintains the original nature of the former and the purposeful nature of the latter." Performance is a scenic expression, a live art or, in other words, a live art in relation to time and space, but it is also a kind of live art that seeks a direct approach to life. In fact, a live art would be a manifestation of the desecration of art.*

*The artist Joseph Kosuth (apud SMITH, 1991:185) emphasizes that "the artistic condition of art is a conceptual state." For the conceptualists, language and ideas were the very essence of art, while visual experience and sensory delight were secondary and non-essential, if not irrational and immoral (SMITH, 1991). For these artists, the physical form, the appearance and the signifiers were not as essential as the concept. Therefore, the conceptual artists did not feel obliged to produce objects and, much less, to produce art through the traditional means. As Smith points out, such conceptual perception will be extended, in a less radical way, to the body art, the land art, the video art, the performances and to the installations.*

*So, it is no wonder to find out that, in nowadays, the image which depicts a tampon swirling down a toilet bowl, recorded in black and white with a portapak, still surprises the visitors of the exhibition. A gentle voice says in a "clinical tone:"*

*"An ideal woman is the one that nobody talks about."  
"For the girls, give a girl toy."  
"Personality is a poison for women."  
"A woman with a strong personality will simply not find someone to marry."  
"The more innocent and useless, as well as obedient and submissive, the woman is, the more she will be adored."*



*What a Woman Made* da japonesa Mako Idemitsu levanta questões. O que é esta imagem pálida e lenta? O que é esta locução suave e cínica? O que está escorrendo pelo vaso? O que significa este sangue? Mako Idemitsu é uma artista japonesa que, já nestes primeiros momentos do vídeo, se engajou em um projeto contestador para expor as idiossincrasias da cultura japonesa: uma sociedade contemporânea que valoriza apenas o masculino e que coloca a mulher em algum lugar atrás, bem atrás - de preferência desfalecida; sem nenhuma voz, sem representação visual. A força do trabalho de Idemitsu está no contraste que constrói entre a abstração desta imagem fluida, vaga e polêmica (quem ousaria em 1973 filmar um tampão sujo jogado em um vaso sanitário?) e antagônica ao discurso verbal, certo, frio, delimitador, quase fascista.

Joan Jonas é uma artista performática que, desde os anos 60, mesclava a dança, o teatro moderno e as artes visuais em suas performances. Suas pesquisas experimentais envolviam principalmente questões sobre o espaço, a percepção, a ritualização do gesto, a feminilidade, o corpo, a subjetividade e a objetividade do trabalho estético. Seu trabalho mais marcante é *Vertical Roll* (1972), que, mesmo evocando questões relativas a esses conteúdos temáticos, é um emblema das noções propriamente semióticas do vídeo. Como em um auto-retrato deformado pelos processos videográficos, Joan expõe, para uma câmera fixa, partes, fragmentos de seu corpo, pernas, mãos, pés, torso, rosto. Estas imagens estão submetidas àquele "ruído" (irritante) da televisão onde a imagem cai horizontalmente, num fluxo constante, marcado por uma grande faixa escura horizontal que delimita a passagem de um quadro para outro da imagem. A cada frame, a imagem pula, e a cena se faz deformada, abstrata, incompreensível. O áudio acompanha metaforicamente a visualidade da faixa horizontal e, a cada vez que ela cai, ouve-se um som insuportavelmente alto, nervoso, irritante e constante de uma colher de metal sendo batida sobre o vidro. Este som inaudível cria o compasso da visualidade que, por sua vez, está bastante ambígua, "indefinível". Cria-se uma espécie de performance eletrônica agressiva que parece colocar o espectador num confronto, no dilema de se render à sua fragilidade auditiva e visual e sair da sala, ou resistir, por algum orgulho, àquele provocante enigma estético. Jonas ao se gravar como imagem da televisão incorpora em sua performance o aparato videográfico.

*Mako Idemitsu's What a Woman Made* raises questions. What is this pale and slow image? What is this soft and cynical narrative voice? What is it swirling down the toilet bowl? What does this blood mean? Mako Idemitsu is a Japanese artist who has, as earlier as these first moments of the video history, engaged herself in a disruptive project in order to expose the idiosyncrasies of Japanese culture: a contemporary society that values only the men and places women behind, way behind, preferably in an apathetic position, with no voice nor visual representation. The strength of Idemitsu's work is in the contrast created by the abstraction of that fluid, vague and controversial image (in 1973, who would dare to shoot a dirty tampon thrown into a toilet bowl?) in opposition to its accurate, cold, bounding and almost fascist verbal discourse.

Joan Jonas is an artistic performer who has blended dance, modern theater and visual arts in her performances since the 1960s. Her experimental researches were primarily about issues such as space, perception, ritualized gesture, body, femaleness, subjectivity and the objectivity of the aesthetic work. Her most striking piece is *Vertical Roll* (1972), which — even evoking questions related to these subjects — has become an emblem of the semiotic notions of the video itself. As in a self-portrait deformed by the videographic processes, Jonas exposes parts and fragments of her body, such as the legs, hands, feet, torso and face, to a fixed camera. These images are subjected to the (annoying) "noise" that result from filming the horizontal strip of a television set that insistently sweeps the screen and, at the same time, punctuates the transitions from one frame to another image. At each frame, the image jumps and the scene becomes distorted, abstract and incomprehensible. The audio follows metaphorically the image of the horizontal black bar and, whenever it falls, we hear an unbearably loud, angry, constant and annoying sound similar to the sharp crack of a spoon hitting a glass. This unaccountable sound determines the rhythms of the images, which are, consequently, pretty much ambiguous and "indefinable". The whole idea create a kind of aggressive electronic performance that seems to involve the viewers in a confrontation: they have either to face the dilemma of surrendering to their own visual and audio fragility and leave the room or to resist, with some pride, to that provocative aesthetic enigma. While recording her own self as a television image, Jonas incorporates the videographic apparatus in her performance.

Letícia Parente, única mulher brasileira na exposição - parte de um grupo e geração de artistas que introduziu o portapak no contexto das artes visuais brasileiras, também traz como Rosler e Idemitsu, questões de uma ordem doméstica, ou domesticada. Performer de suas ideias, faz um “cara a cara” com o vídeo como um espelho que expõe sua subjetividade. Letícia está se arrumando na frente do espelho em *Preparação 1* (1975) e para que seu corpo fique pronto, se transforma em uma espécie de autômata, ao colocar esparadrapos nos olhos e nas bocas. Neste pequeniníssimo ato de se arrumar diante do espelho, gravado em portapak, numa imagem oscilante e ruidosa, explícita com nenhuma palavra mas com sua respiração, uma angústia especialmente feminina. Diante de si mesma, quem sou eu que me vejo sem olhos, e a quem serve este corpo que me porta? Quem é esta mulher que está pronta para sair de casa com sua bolsa a tiracolo?

A semiótica da cozinha da norte-americana Martha Rosler (*Semiotics Of The Kitchen*) de 1975 se tornou um clássico da vídeo-arte. Rosler que é hoje referência como teórica das artes audiovisuais pós-sessentistas, se faz a atriz de uma representação antológica. Nela expõe os objetos e utensílios próprios de uma cozinha, e se elege como uma anti-Julia Child (personagem famosa dos programas de culinária francesa nas tevês americanas). Para subverter as convenções estéticas tradicionais, ou mesmo as convenções sociais (“as boas maneiras”), incorpora um comportamento iconoclasta, anarquista, anti-conformista, que pode ser visto pelo público como excêntrico. Há uma ferocidade, um “terrorismo” em sua performance (ao pegar a faca ameaçadora em suas mãos) que nada mais é do que fruto de pura provocação e escândalo, herança de todas as vanguardas, registrado para o mundo.

O discurso visual-verbal feminino neste período tão fértil e tão contestador talvez não esteja mesmo tão longe do que a mulher ainda hoje sofre dizer. Sorte que hoje, as câmeras estão guardadas na bolsa.

## FRANCESCA AZZI

Curadora – Fluxus | Black&White

---

AZZI, Francesca. *Vídeo-arte e experimentalismo: o surgimento de uma estética nos anos 60 e 70*. 1995. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSLER, Martha. “Video: Shedding the Utopian Moment”. In: HALL, D., FIFFER, S.J. *Illuminating Video; An Essential Guide to Video Art*. Nova York: BAVC/Aperture, 1990

SMITH, Roberta. “Arte Conceitual”. In: STANGOS, Niko. (Org.). *Conceitos da arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

*Letícia Parente — the only Brazilian woman present in the exhibition, member of a group and generation of artists who introduced the portapak in the context of the Brazilian visual arts — also exhibits, as Rosler and Idemitsu, issues related to a domestic or domesticated order. This performer of her own ideas makes a “face to face” interaction with the video as a mirror that exposes her subjectivity. In Preparação 1 (1975), Parente is seen standing in front of a bathroom mirror and getting ready to go out, but, while preparing her body and sticking adhesive plasters on her eyes and mouth, she becomes some kind of automaton. By recording with a portapak and creating an oscillating and noisy image of this very little act of dressing up in front of a mirror, Parente exposes, without words, a particularly female anguish: in front of myself, some questions arise, who is this I that see myself without eyes and to what person does this body of mine serve? Who is this woman ready to leave the house with her purse?*

*North-American Martha Rosler’s Semiotics of the Kitchen (1975) became a classic of the video art. In this work, Rosler — nowadays, a theoretical reference of the audiovisual arts post-sixties — is the actress of an ontological representation. She exhibits an array of kitchen hand utensils and presents herself as an anti-Julia Child (a famous character of French cooking programs on the American television). To subvert the traditional aesthetic conventions, as well as the social ones (“the good manners”), Rosler incorporates an iconoclastic, anarchist and anti-conformist behavior, which can be seen by the public as eccentric. There is a fierce and “terrorist” spirit in her performance (while, for example, holding the threatening knife in her hands), which is nothing more than the result of pure provocation and scandal: inherited by all vanguards and registered to the world.*

*The extremely fertile and disruptive visual-verbal female discourse of this period might not be so distant from what, nowadays, the woman still suffers to say. Fortunately, today, the cameras are stored in the purse.*

## FRANCESCA AZZI

Curator – Fluxus | Black&White

---

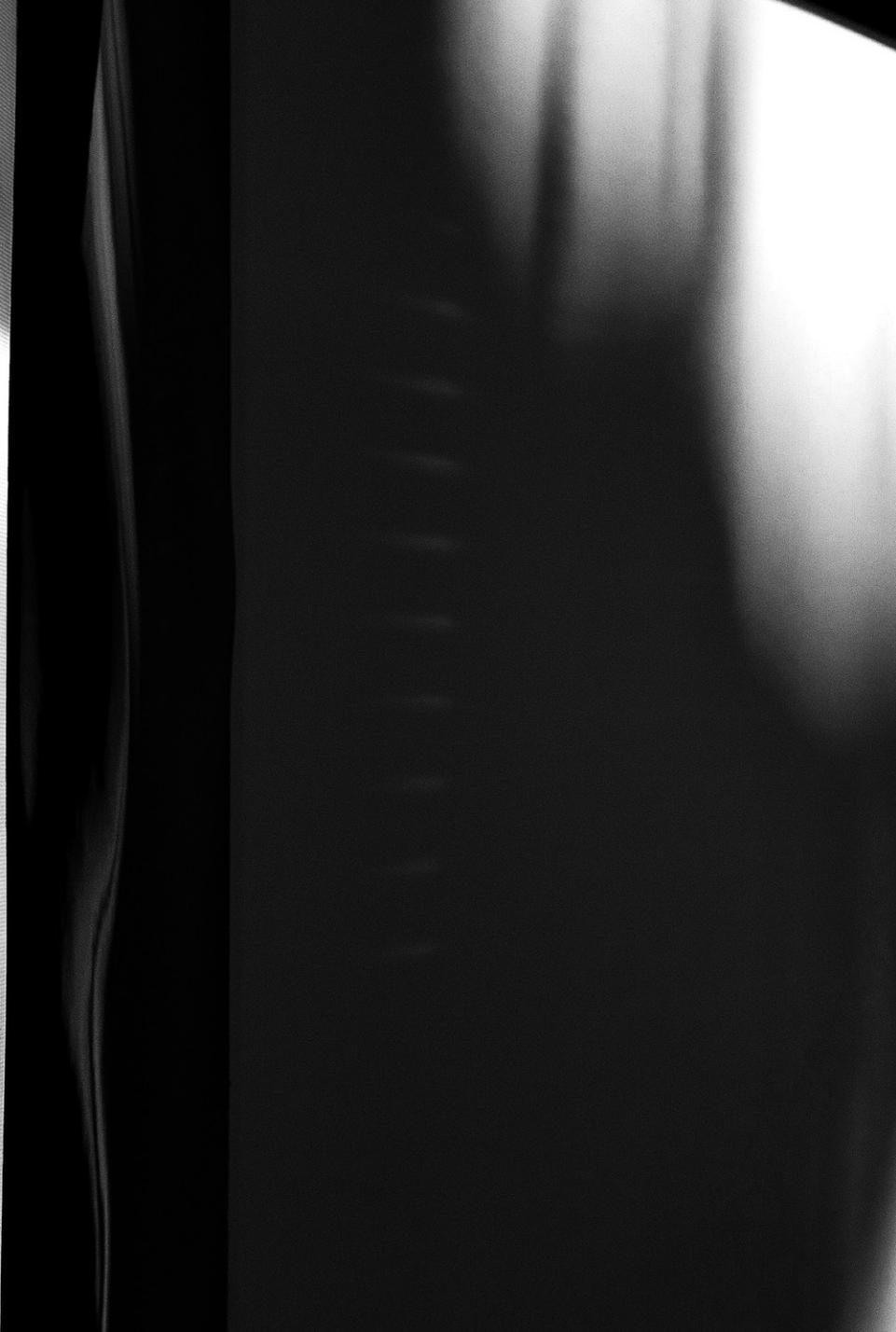
AZZI, Francesca. *Vídeo-arte e experimentalismo: o surgimento de uma estética nos anos 60 e 70*. 1995. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ROSLER, Martha. “Video: Shedding the Utopian Moment”. In: HALL, D., FIFFER, S.J. *Illuminating Video; An Essential Guide to Video Art*. Nova York: BAVC/Aperture, 1990

SMITH, Roberta. “Arte Conceitual”. In: STANGOS, Niko. (Org.). *Conceitos da arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

EMILY  
OTICS  
the



# FLUXFILMS

## PARA COMPREENDER O FILME E VÍDEO DENTRO DO MOVIMENTO FLUXUS\*

Por Peter Frank

Tanto quanto um movimento quanto uma espécie de sensibilidade, o Fluxus teve um efeito profundo, porém sutil, na maneira como entendemos a arte e o mundo em geral. Após décadas de negligência e até mesmo de desprezo, o Fluxus finalmente alcançou seu lugar nos anais da história da arte. Mas, seu papel na galvanização de novos modos de percepção — sociais, psicológicos e, especialmente, experimentais — tem sido avaliado de forma inadequada. A análise de uma característica significativa, porém, pouco considerada, da práxis do Fluxus, a produção de obras de arte em cinema e vídeo, pode se revelar especialmente reveladora. Afinal, o cinema e o vídeo são mídias fundamentais ao nosso tempo e à nossa consciência, e, dada a sua importância, tais mídias podem ser melhores compreendidas por meio das constantes atitudes irreverentes e frequentemente autorreflexivas do Fluxus. Apesar disso, a natureza do filme e do vídeo no Fluxus, bem como do Fluxus nos filmes e vídeos, não

tem sido devidamente examinada. Esperamos que a apresentação dos filmes e vídeos do Fluxus como imagens e sequências de imagens — que basicamente os constituem — possa ajudar a revitalizar essa ideia. Os filmes e vídeos têm ocupado lugar de destaque na maioria das exposições do Fluxus. Os artistas do Fluxus reconhecidamente importantes, tais como os cineastas Paul Sharits e Yoko Ono e os videomakers Nam June Paik e Shigeo Kubota, foram minuciosamente analisados, graças às suas inovações e influências. Na verdade, o impacto do Fluxus sobre as artes pós-modernas foi inicialmente reconhecido por historiadores de cinema, por críticos da produção videográfica e por outros estudiosos das experiências artísticas daquele momento. Embora a interseção entre a sensibilidade do Fluxus e a produção daquela época tenha produzido algumas das mais intrigantes, desafiadoras e eloquentes obras do último meio século, o conjunto,

propriamente dito, dos trabalhos em filme e vídeo criados em associação com o Fluxus, é pouco examinado e raramente considerado um fenômeno distinto.<sup>1</sup>

As produções multimídias (expressão utilizada para definir também as performances ao vivo e as gravações de som, mas que será usada aqui simplesmente para indicar filmes e vídeos) daquela época iriam comprometer o constrangimento intimista típico do estilo Fluxus, apesar de não suprimi-lo. Nos trabalhos em

filmes e vídeos, a experiência prática, ou seja, a intimidade profundamente privada com o objeto Fluxus, e as performances baseadas no “faça você mesmo,” engendradas por tal objeto, são substituídas por uma estética puramente espetacular, que pressupõe um (possível) papel menos ativo para o espectador. O espectador pode se sentir entediado ou intrigado com um filme ou vídeo do Fluxus, mas, independente deles serem apresentados como filmes ou vídeos ou como parte de uma grande obra de arte, sua presença e sua característica

<sup>1</sup> Houve alguns trabalhos acadêmicos e curatoriais sobre essa questão, especialmente nos Estados Unidos no final de 1980 e início de 1990, quando o Anthology Film Archives, de Nova Iorque, apresentou um programa sobre os filmes e vídeos do Fluxus (1992) e quando circulou uma pesquisa sobre o Fluxus pelo Walker Art Center, de Mineápolis (1993-1994), com uma seção dedicada aos seus filmes e vídeos. Ressalte-se ainda as precedentes exposições em filmes e vídeos das retrospectivas de Paik e Ono, bem como de vários outros projetos de pesquisa, artigos e ensaios em catálogos.

Os textos e catálogos referentes aos filmes e vídeos do Fluxus, em geral, e aos *Fluxfilms* são, por ordem alfabética: GANZ, Jim. *An Introduction to the Fluxfilm*. Unpublished thesis, Williamstown Massachusetts: Williams College, 1988.

HENDRICKS, Jon. *Fluxus Codex*. New York: Harry N. Abrams Inc. 1988, notably pp. 59-66.

JENKINS, Bruce. “Fluxfilms in Three False Starts,” in Jenkins, Janet, ed. *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993, pp. 123-139.

LIPPY, Tod. “Disappearing Act: The Radical Reductivism of Fluxus Film,” in Lauf, Cornelia, and Susan Hapgood, eds. *FluxAttitudes*. Ghent: Im Schoot Uitgevers, 1991, pp. 35-41.

MEKAS, Jonas, ed. *Fluxfest: In and Around Fluxus*. New York: Anthology Film Archives, 1992.

mediática nunca estarão em questão. Mesmo nos filmes e vídeos intencionalmente entendientes e com significados opacos ou quase invisíveis, as qualidades referentes à exibição, cronografia, refletividade e sonorização, que definem o filme e o vídeo como disciplinas artísticas, tornam o público consciente da experiência fílmica e, conseqüentemente, da moderada, e, por vezes, extrema subversão do Fluxus em relação à expectativa e percepção do público. (Isso não é menos verdadeiro nem mesmo quando apenas um espectador faz a projeção desta obra de arte em casa ou, particularmente, ao assistir ao filme em um dispositivo manual que George Maciunas incluiu em sua distribuição das compilações do *Fluxfilm* que compõem a Flux Year Box de 1966.)<sup>2</sup>

Nos filmes e vídeos, as aspirações da práxis artística, musical, literária ou teatral, todas elas existentes em um algum tipo de contexto material imediato, dão preferência à estética da reprodução, que é condição de uma reprodutibilidade integral e imaterial. Isto é, a arte não existe em toda e qualquer forma, exceto no espaço físico e temporal da projeção; em outras palavras, tal como um rolo inerte de celulóide, um filme ou vídeo não transmite a calculada experiência artística.<sup>3</sup> Mesmo a condição de objeto do material de gravação e dos mecanismos de reprodução — uma questão frequentemente abordada pelos filmes Fluxus e por videomakers, tais como Paik e Kubota, cujos principais trabalhos consistem em “esculturas em vídeo” — não compromete a “não-existência” de um filme ou vídeo não exibido.

Quando não está sendo exibida, interpretada ou lida, a obra de arte simplesmente não existe: ela deve ser experienciada no tempo, ou seja, trata-se de uma experiência temporal que naturalmente não existe até que o filme ou o vídeo seja reproduzido. (Embora de um modo diferente, isso também é verdadeiro em se tratando de *loops*, formato no qual foram feitos muitos dos primeiros filmes do Fluxus).<sup>4</sup>

Maciunas, em especial, e, de maneiras diferenciadas, muitos de seus companheiros do Fluxus, encantados com os desafios do filme, abordam a questão da inexorável “não-existência” da tradicional obra de arte visual, bem como da temporária, porém indiscutível, fisicalidade do teatro tradicional. Utilizando-se da música (e da insistente ideia de Walter Pater segundo a qual “todas as artes aspiram à condição de música”), os artistas do Fluxus buscaram nos filmes e vídeos — de um modo distinto

dos animadores experimentais abstratos que os precederam — um equivalente visual para a experiência musical, para uma experiência que se faz presente, mas, não é palpável. Nas mãos dos artistas do Fluxus, as bobinas e os projetores, os cassetes e os monitores, e, obviamente, as câmeras se tornaram instrumentos de performances, dispositivos que poderiam estar esteticamente relacionados à apresentação, mas que, em se tratando do gesto artístico, são autoanuladores. Ao utilizarem tais dispositivos como base para seus trabalhos em filmes e vídeos, os artistas do Fluxus não se comprometeram com a “musicalidade” da mídia baseada em um tempo pré-determinado, mas propuseram (ou revelaram) as circunstâncias intermediárias nas quais se homologava a característica temporal específica dos filmes e vídeos, por meio da revelação de seus próprios mecanismos.

<sup>2</sup> A *Flux Year Box* é a segunda antologia dos materiais relacionados ao Fluxus que Maciunas compilou sob essa rubrica. No início da década, ele cunhou o termo “Fluxus” para essa antologia anual. Na Europa, Maciunas aplicou esse rótulo a concertos, exibições e outras apresentações, e, quando retornou a Nova Iorque, usou a rubrica do “Fluxus” em objetos e publicações, bem como em eventos realizados em um tempo e espaço pré-determinados. Nos anos 60, a ideia de uma antologia permaneceu no centro de seu projeto, além disso, a maioria do material que Maciunas publicou, fabricou e distribuiu esteve, de alguma forma, relacionada às duas “caixas anuais” que ele conseguiu compilar (1964, 1966). Um terço de seus trabalhos foi realizado apenas sob a forma de protótipo. Cf. Jon Hendricks, *Fluxus Codex*.

<sup>3</sup> Os diversos filmes do Fluxus criados, de meados de 1960 até o final da década, por Eric Andersen, artista radicado em Copenhague, parecem desafiar essa condição. Eles não são projeções de filmes, mas, sim, atividades ao vivo realizadas com rolos de celulóide em meio aos espectadores. Mas, ao violar dramaticamente as convenções do filme, o trabalho de Andersen acaba por ajudar a definir o que são essas convenções. Por outro lado, é a partir dessas convenções que os filmes do Fluxus operam, ainda que, muitas vezes, por meio de um reflexo zombeteiro. Similarmente, as convenções relativas à reprodução de vídeos foram reificadas *avant la lettre* pelas desconstruções esculturais que Nam June Paik e Wolf Vostell realizaram com aparelhos de televisão entre 1957 e 1964. Ironicamente, ao criarem suas obras a partir de montagens de objetos — na década anterior ao surgimento do videotape como um meio de comunicação — Paik e Vostell estabeleceram a ideia do monitor como local das experiências em vídeo. Mesmo com os meios de gravação e de reprodução evoluindo, nos dias de hoje, tão rapidamente quanto as próprias mídias, a obra de arte ainda não é experienciada, e, portanto, não “existe.” Até mesmo o formato no qual ela é registrada (por exemplo, CD-ROM, DVD e páginas WEB) está sujeito a formatos específicos de reprodução (tais como, o computador pessoal e a tela de cinema).

<sup>4</sup> As películas incluídas na *Flux Year Box* de 1966 tinham o formato de *loops* e o dispositivo de visualização, que vinha incluído na caixa, permitiu ao espectador visualizá-las sem a ajuda da projeção, como se estivesse olhando, através de uma máscara de seda ou veludo que cobria apenas metade do rosto, para uma transparência imóvel, ou como se estivesse visualizando uma sequência de ação composta por imagens invertidas feitas em rotosopia.

Os trabalhos do Fluxus em filmes e vídeos, são, em sua totalidade, considerados fenômenos na tela. Alguns desses filmes e vídeos provavelmente foram criados como parte de uma performance ao vivo, de uma escultura ou de um objeto propriamente dito. De qualquer maneira, todos sobreviveram como obras integrais, vistas unicamente como projeções. Não pretendemos minimizar a importância do objeto filme ou vídeo no Fluxus (ou, em se tratando da questão acima, no contexto das práticas artísticas em geral), queremos, sim, salientar a importância da obra de arte cuja projeção é realizada com base em um tempo pré-determinado — importância que é, muitas vezes, reduzida ao objeto — bem como da valorização dos trabalhos canônicos do Fluxus centrados na performance.

Em se tratando de sua maneira de “desmaterializar” a arte, o Fluxus permanece único. Seus artistas nunca abandonaram o objeto *per se*, apenas o transformaram social e materialmente.<sup>5</sup> Essa abordagem incomum do objeto — não a sua desmaterialização, mas, sim, a sua democratização — tem-se revelado especialmente atraente em seu pragmatismo, bem como em seu idealismo e sua apreciação da natureza e das necessidades humanas (acima de tudo, em relação à centralidade do jogo para a natureza humana e a centralidade do objeto manual para a necessidade humana). Esse aspecto do Fluxus, juntamente com a sua elegante, e até mesmo sublime, transgressão é o maior atrativo para seus entusiastas de longa data e para os novos públicos que continua a atrair. Entretanto, o efeito causado pelo Fluxus sobre nossa forma de ver — sobre a maneira como compreendemos imagens e sequências de imagem, como entendemos a mídia<sup>6</sup> e como digerimos o excesso de informação visual apresentado a nós, sem necessariamente absorvê-las — ainda não foi, pelo menos desde o auge do movimento, devidamente analisado.

A associação do Fluxus com o filme é decorrente tanto do engajamento pessoal de artistas do Fluxus à mídia cinematográfica quanto do objetivo programático do coordenador do movimento Fluxus, George Maciunas, para perceber os conceitos e gestos do Fluxus como filme e dentro dele. Maciunas não teve o mesmo interesse pelo vídeo (embora, obviamente, não tenha se oposto à sua utilização)

---

<sup>5</sup> Compare esse tópico com a arte conceitual ortodoxa ou com a arte performática pós-minimalista que propõem questões teóricas, e inclusive ideológicas, sobre a imaterialidade e a impermanência.

<sup>6</sup> As observações de Marshall McLuhan (em, por exemplo, *Understanding Media and Verbi-Voci-Visual Explorations*), sobre o impacto social dos meios de comunicação, influenciaram profundamente certo número de artistas do Fluxus, cujos trabalhos, por sua vez, atraíram sua atenção e apoio.

mas, com o papel pioneiro assumido individualmente pelos artistas do Fluxus no desenvolvimento da videoarte, manteve durante os anos de formação do Fluxus, a sensibilidade do movimento presente no coração de seus artistas. Na verdade, a popularização inicial do vídeo, decorrente de sua associação com a transmissão de televisão (especialmente antes da ampla disponibilização das câmeras e fitas de vídeos), determinou sua inserção no tipo de contexto socialmente pesado e esteticamente problemático que o Fluxus buscava para si mesmo.

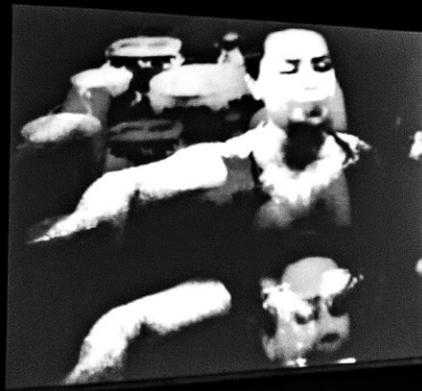
Apesar disso, o compromisso principal de Maciunas era com o filme: forma de entretenimento considerada uma de suas principais diversões, durante a infância, em sua Lituânia natal.<sup>7</sup> Quando era estudante universitário nos Estados Unidos (especificamente em Arquitetura), Maciunas se tornou um espécie de socialista utópico, e, como tal, adquiriu um profundo interesse no trabalho cultural da Revolução Russa. Interessou-se, particularmente, pelo fato de que o cinema tinha tido um papel crucial na primitiva cultura soviética, tanto como meio de propaganda quanto como meio de experimentação, bem como pelo fato de que os teóricos soviéticos culturais tinham considerado o filme como a perfeita *Gesamtkunstwerk* (ou “a obra de arte universal”) proletária. A ligação sentimental de Maciunas com o cinema parece ter impedido que se realizasse uma efetiva transferência direta dessa relação para a televisão e o vídeo como “forma de arte”, todavia, conforme já mencionado, ele apoiava as investigações e teorias de seus colegas. (Por exemplo, ele reimprimiu, em sua totalidade, “Afterlude to the Exposition of Experimental Television”, de Paik, na primeira página de um dos jornais do Fluxus<sup>8</sup>).

---

<sup>7</sup> Ver JENKINS, Bruce. “Fluxfilms in Three False Starts.”

<sup>8</sup> *fluxus cc five ThReE*, Fluxus newspaper nº. 4, 1964.

END



A última característica do envolvimento de Maciunas com o filme é determinada por sua amizade com seu expatriado colega lituano, Jonas Mekas. A atividade cinematográfica de Mekas “foi além de seu próprio cinema.” No final dos anos 1950, Mekas estava no centro — ou melhor, era, sem dúvida alguma, o centro — da atividade fílmica de vanguarda de Nova Iorque (e, por extensão, do mundo ocidental), seja como organizador de importantes programas sobre os novos filmes, bem como da publicação de alguns dos mais vigorosos, inovadores e controversos comentários e teorias sobre os filmes então disponíveis em inglês. Maciunas ajudou Mekas em vários desses empreendimentos, colaborando com o design e, ocasionalmente, com a edição de publicações, contribuindo com artigos e, inclusive, oferecendo alojamento — no andar térreo de um dos prédios cooperativos (os chamados “Fluxus co-ops”) que Maciunas criou no meio do emergente bairro do Soho — para a biblioteca/mostruário de Mekas sobre o cinema de vanguarda.

O núcleo da produção cinematográfica associada ao Fluxus é, obviamente, formado pela antologia dos relativamente breves “Fluxfilms” que Maciunas compilou a partir de seus contatos ao redor do mundo. A antologia Fluxfilm foi inicialmente comercializada como uma antologia de um cilindro único, formada pelas versões “curta” e “longa”, sendo que esta última inclui oito filmes adicionais aos 17 que compõem a versão “curta.” Conforme mencionado, alguns desses filmes, tais como as películas de 8 mm, em formato de *loops*, aparecem na *Flux Year Box* de 1966, juntamente com um

aparelho destinado à visualização das mãos e não à projeção das películas.<sup>9</sup>

Evidentemente, tal como ocorreu com a própria *Year Box* — e com a maioria de todos os outros objetos criados por Maciunas sob a rubrica Fluxus — a antologia dos filmes não foi produzida em massa, mas, sim, por encomenda. Maciunas assumiu a responsabilidade sobre todos os itens disponíveis para compra — cuidando das vendas realizadas por meio do correio e dos poucos pontos de “comercialização” dos objetos do Fluxus ao redor do mundo (como, por exemplo, o Fluxshop da Canal Street em Nova Iorque, o Fluxshop da Willem de Ridder, em Amsterdam, o empório de Ben Vautier, em Nice, a loja Fluxus West de Ken Friedman e o serviço de distribuição, ambos em São Francisco) —, bem como sobre a produção das cópias dos filmes que lhe foram confiadas.<sup>10</sup> Tais reproduções foram realizadas para atender aos pedidos de compras ou às oportunidades para expor e difundir a arte do Fluxus. Essa curiosa mistura de artesanato e produção em massa encarnava perfeitamente o espírito do “faça você mesmo” do Fluxus.

Maciunas produziu várias compilações dos Fluxfilms a fim de apresentá-los em locais públicos e, no decorrer dos próprios processos de produção, ganhou vários prêmios e enviou cópias da antologia em 8 e 16 mm — ou seja, em compilações variadas que incluíam quantidades maiores ou menores de filmes — para as exposições dos companheiros do Fluxus.<sup>11</sup> Foram feitas poucas dessas cópias e, atualmente, existem menos ainda. Nenhuma cópia da antologia é idêntica a outra. A lista numerada dos Fluxfilms, que Maciunas continuou a emitir até meados de 1970, sempre variou e chegou a um total de 41 itens.<sup>12</sup> Na verdade, esses 41 filmes não foram todos incluídos nas compilações, mas fazem parte da relação daqueles que foram classificados como Fluxfilms por Maciunas. Com base nessa designação, eles poderiam ser incluídos em qualquer antologia futura, porém, não havia nenhuma garantia de que tal inclusão ocorreria. O que de fato aconteceu foi que não houve mais antologias divulgadas.

<sup>9</sup> Como se pode ver, cada cópia da *Year Box* (muito poucas foram realmente compiladas) inclui um número diferente de películas.

<sup>10</sup> Maciunas fez, com frequência, julgamentos editoriais unilaterais sobre, por exemplo, o comprimento do *loop* de um filme ou, em se tratando de um filme longo, sobre uma específica metragem a ser cortada. Tal como no caso dos objetos, Maciunas presumia que os artistas que lhe submetiam os filmes confiavam em sua capacidade de editá-los conforme ele bem entendesse.

<sup>11</sup> JENKINS, op. cit., Jenkins, op. cit., analisa os festivais de cinema para os quais os Fluxfilms foram selecionados. Em *Fluxus Codex*, Hendricks registra os pontos de venda do Fluxus para onde Maciunas enviava suas compilações, tanto em 8 mm quanto em 16 mm.

<sup>12</sup> Esta informação cabe a Jon Hendricks, op. cit., e a Jim Ganz, em seu texto inédito *Introduction to the Fluxfilm*.

Conforme observaram Bruce Jenkins e Lippy Tod,<sup>13</sup> entre outros, muitos dos Fluxfilms são obras notáveis graças a sua consciente autorreferência ao filme como um meio de comunicação; à utilização consciente do tempo e à indução deliberada do tédio entre os espectadores. Muitos desses trabalhos apresentam uma imagem única ou um tipo único de imagem durante todo o tempo, obrigando os espectadores a se concentrarem nas alterações que ocorrem ao longo do processo e que, em outros casos, pareceriam insignificantes. Outros projetam flashes em frações de segundos, apresentando uma eficiente medição física — mas, não uma medição temporal —, do comprimento do filme. Similarmente, muitos dos Fluxfilms remetem, para a platéia, as condições de seu próprio processo de criação e de sua própria projeção. Nesse sentido, eles espelham, e em certos casos, antecipam a produção “estrutural” dos filmes que predominavam na época do Fluxus (e que também era defendida por Mekas).<sup>14</sup> Entretanto,

Maciunas envidou grandes esforços para distanciar o Fluxfilm do filme “estrutural,” exceto quando insistia na questão da dívida que este último teria para com o primeiro.<sup>15</sup> Ele considerava as imagens banais e o uso quase perverso do tempo, que caracterizam muitos dos Fluxfilms, como manifestações de um humor subversivo e astuto, em vez de considerá-las teorias minimalistas.

Além disso, há muitos dos Fluxfilms que não apresentam nenhum traço dessa abordagem “estrutural.” Alguns documentam ações ao vivo em tempo real (tais como as performances dos eventos).<sup>16</sup> Outros são basicamente produções diretas sobre as instruções, escritas de forma breve e mantidas em aberto, que constituem as pontuações das performances do Fluxus.<sup>17</sup> Há ainda os trabalhos que consistem em colagens de elementos, intercalados de modo relativamente rápido, que remetem a um determinado modelo surgido bem antes do aparecimento do movimento Fluxus, ou seja, aos

filmes colagem produzidos por Stan Brakhage, Stan Vanderbeek,<sup>18</sup> Robert Breer e outros (seguindo um estilo também utilizado por Mekas). Porém, a estética dos filmes colagem do Fluxus ainda é um pouco diferente: menos envolvida com as propriedades da animação do que com as propriedades da imagem em dissolução.

Se o filme “estrutural do Fluxus,” o documentário, o filme baseado nas instruções e o filme colagem definem quatro tipos de Fluxfilms, pode-se dizer que há um quinto tipo interligando a abordagem estrutural e aquela referente à colagem. Na verdade, sua autorreferencialidade minimalista ou conceitualista, também é encontrada nos filmes estruturais mais extremos (e, de modo diferenciado, em certos filmes colagem). Nesses poucos Fluxfilms — cujo melhor exemplo é o Fluxfilm nº 1, o notório *Zen for Film* de Nam June Paik — a película do filme propriamente dito e os quadros que o compõem são o tema, enquanto os efeitos que sua manipulação objetiva (física ou sequencial) produzem, ao ser projetado, constituem a experiência fílmica. À medida que os cineastas puramente estruturais se concentraram nesses efeitos como condições de um meio autorreflexivo, os “estruturalistas do Fluxus” (que

estavam, em sua grande maioria, dispostos a se associarem a ambos os grupos) ficaram interessados em contrastar, de modo experimental e didático, a natureza do filme como objeto com sua natureza imagética. A intenção de Maciunas, de disponibilizar os filmes em *loops* na *Flux Year Box*, ressaltou esse contraste, pois, os filmes passaram a ser, primeiramente, apresentados como objetos, para, em seguida, serem devidamente manipulados da mesma maneira que os outros objetos da caixa. Apenas posteriormente, eles foram manipulados como imagens cinéticas.

Isso nos leva às características dos filmes (e vídeos) do Fluxus: ou seja, àquelas referentes ao objeto e à instalação. Além de associaram prontamente os formatos temporais e espaciais a seus trabalhos, os artistas do Fluxus consideraram o filme (e, posteriormente, o vídeo) como uma mídia que poderia se entrecruzar com performances ao vivo ou que poderia ser apresentada em uma base contínua, constituindo, assim, um ambiente em constante mudança. Para isso, os artistas do Fluxus tiveram como modelos os *happenings* realizados por seus amigos e colegas (alguns dos quais eram, pelo menos, participantes ocasionais do próprio Fluxus).

<sup>13</sup> JENKINS, *op. cit.*, and Tod Lippy, “Disappearing Act: The Radical Reductivism of Fluxus Film.”

<sup>14</sup> Citamos como exemplo os diversos Fluxfilms de Paul Sharits (nº 26-28), especialmente por causa de sua parceria com os estruturalistas que não pertenciam ao Fluxus.

<sup>15</sup> A observação mais significativa de Maciunas sobre essa questão está em sua resposta, dada em 1969, ao artigo “Structural Film” de P. Adams Sitney publicado na *Film Culture* [no. 47].

<sup>16</sup> Ressaltem-se, entre os melhores exemplos, os quatro Fluxfilms de Ben Vautier, extraídos dos filmes que documentaram as ações que ele e seus amigos realizaram nas ruas de Nice. Esses filmes estão entre os últimos que Maciunas incluiu na numerologia do Fluxfilm, mas foram deixados fora da maior parte das compilações.

<sup>17</sup> O exemplo mais representativo é a obra de Chieko Shiomi, intitulada *Disappearing Music for Face* (Fluxfilm nº. 4), cuja performance apresenta as seguintes instruções: “sorria ↔ pare de sorrir.”

<sup>18</sup> Maciunas, que admirava o trabalho de Vanderbeek, convidou-o para participar das atividades do Fluxus, entre as quais, provavelmente, incluíam-se os Fluxfilms. Não há indícios de que Stan Vanderbeek contribuiu para os Fluxfilms, mas seu irmão Pieter foi responsável pelo Fluxfilm nº 17, *5 O’Clock in the Morning*.<sup>19</sup> HENDRICKS, pp. 64-65.



la traversée  
du port de Ni  
à la nage  
(196

Muitos dos *happenings* realizados na América, Europa e no Japão exibiram proeminentes materiais fílmicos e, pelo menos um de seus artistas, Robert Whitman, especializou-se no entrecruzamento das ações cinematográficas com as ações ao vivo. O próprio Maciunas imaginou apresentações dos “ambientes do Fluxfilm,” os quais consistiam basicamente em sons e “papéis de parede de filmes.”<sup>19</sup> Paul Sharits, um dos cineastas mais ativos do Fluxus e o mais importante elo de ligação do movimento com o cinema estrutural, é mais conhecido por suas instalações cinematográficas, nas quais as engrenagens, a película, a estrutura do filme e todo o resto são literarizados por meio da projeção (múltipla) sobre a parede.

Muitos dos filmes de Wolf Vostell, do período de 1960 aos anos 70, ampliam sua abordagem do binômio *Dé-coll/age happening*, graças, em parte, à gravação de vários de seus elaborados eventos, bem como à encenação de eventos gravados, cujos registros os aproximam, de certa modo, aos traços multiperspectivistas e às características semelhantes às colagens dos *happenings* realizados ao vivo. Em contrapartida, os filmes de Robert Watts exploram, de modo acentuado, abordagens diferenciadas, que incluem: a colagem direta, a sequenciação de imagens discretas e a performance encenada especificamente para a câmara.

Além de Paul Sharits, Yoko Ono é a artista do Fluxus mais ligada ao cinema. Porém, enquanto Sharits veio para o Fluxus por causa de seus filmes, Ono se aproximou do cinema por meio de suas atividades no Fluxus. Na verdade, seus primeiros trabalhos relacionados a cinema eram “roteiros de filmes,” escritos como pontuações do evento,<sup>20</sup> e os primeiros trabalhos realizados integralmente como filmes foram os quatro curtas que ela produziu para a *Fluxfilm Anthology* de Maciunas, os quais incluem o agora famoso *Nº 4* (que é, de fato, o Fluxfilm nº 16), popularmente conhecido como “Bottoms.”<sup>21</sup> Essa sequência de diferentes nádegas, filmadas em close-up e em movimento, foi uma manifestação precoce das noções, então radicais, de Ono sobre sexo. Não muito tempo depois disso, essas noções foram rapidamente absorvidas pela sociedade dominante, graças, em parte, ao destaque que Ono e seu trabalho adquiriram repentinamente em

---

<sup>19</sup> HENDRICKS, pp. 64-65.

<sup>20</sup> Esses trabalhos foram posteriormente publicados em vários livros e catálogos, incluindo: *Yoko Ono: This Is Not Here* (Syracuse NY: Everson Museum of Art, 1971) e Hendricks, Jon and Ina Blom. *Yoko Ono: Insound/Instructure* (Høvikodden, Norway: The Henie Onstad Arts Centre, 1990).

<sup>21</sup> Ono recebeu assistência de produção de Maciunas e de outros peritos técnicos, associados ao Fluxus, tal como o fotógrafo Peter Moore.

decorrência de seu casamento com John Lennon. Como esposa e, mais importante ainda, parceira artística de um (ex) Beatle, Ono se tornou capaz de propagar ideias ainda mais desafiadoras sobre identidade feminina, harmonia social e outros temas controversos, em obras que incluíam as ações e demonstrações ao vivo, amplamente divulgadas, bem como os filmes. Vale citar, entre esses, o relativamente elaborado e erótico *Fly* (1970), que é uma peça de instrução realizada a partir de 1963, com apenas uma palavra, e *Rape*, que é uma obra narrativa de 1969 (realizada em colaboração com Lennon), na qual a câmara segue uma jovem pela cidade de Londres, com uma obstinação imperiosa e fundamentalmente invasiva (porém, sempre sem violência).<sup>22</sup>

Da mesma forma que aconteceu com os filmes do Fluxus, seus vídeos também tiveram, como pioneira, uma mulher japonesa que trabalhava em Nova Iorque. Porém, a grande maioria dos trabalhos em vídeo no Fluxus, realizados por Shigeo Kubota, é formado por videoesculturas, sendo as primeiras delas criadas em comemoração a Marcel Duchamp. Seus trabalhos realizados apenas em vídeo manifestam um outro aspecto, mais pessoal e discursivo, da sensibilidade de Kubota. Não obstante, uma de suas fitas faz uma espírita e comovente homenagem a Maciunas, utilizando imagens e registros feitos sobre ele antes e depois da perda de um olho.

O único artista que contribuiu profundamente para o cânone do Fluxus, tanto com obras em filme quanto em vídeo, é Nam June Paik, marido de Shigeo Kubota. Paik é conhecido como o “pai” virtual da videoarte, graças, em parte, às esculturas que fabricou com aparelhos de televisão, enquanto morou na Alemanha, no início da década de 1960. Além disso, por causa de seu pioneirismo, no dia 4 de outubro de 1965, o equipamento e a fita de vídeo se tornaram disponíveis para o público (pelo menos em Nova Iorque).<sup>23</sup> Obviamente, desde então, Paik realizou inúmeras obras em videotape, videoinstalações, esculturas com vídeo e todo tipo de objetos relacionados ao vídeo (incluindo vários trabalhos criados unicamente como “esculturas de televisão,” as quais remetiam às suas primeiras exposições realizadas na Alemanha). Todos eles contribuíram para a construção do popular e quase legendário status de Paik como um mágico da experimentação eletrônica.

---

<sup>22</sup> Esses e outros trabalhos cinematográficos de Ono são analisados em: Haskell, Barbara, and John G. Hanhardt, *Yoko Ono: Arias and Objects* (Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1991) e no catálogo da exposição de Hanhardt sobre o tema, intitulado *Films by Yoko Ono* (New York: American Federation of Arts, 1991).

<sup>23</sup> Ao adquirir o pesado equipamento, Paik entrou em um táxi e rodou a cidade, filmando, através da janela, com um abandono característico. Essa composição de ritmo acelerado e sem edição, que inclui imagens do Papa João Paulo chegando à Catedral de St. Patrick, é a primeira fita de vídeo do artista.

O trabalho de Paik com a música e a performance ao vivo tem paralelo com sua videoarte, tanto no que se refere à experimentação e ao senso de espetáculo, quanto à enorme quantidade. O número de filmes criados por ele não foi tão extenso, mas os que foram realizados são igualmente dramáticos e influentes. Na verdade, sua obra intitulada *Zen for Film* (1962-1964), que recebeu de Maciunas a denominação de Fluxfilm nº 1, é (junto com nº 4 de Yoko Ono) provavelmente o filme mais conhecido que foi produzido sob a rubrica do Fluxus. De forma magistral, o enganosamente vazio *Zen for Film* designa — como um objeto fílmico que registra a própria história de sua projeção e como uma experiência fílmica que parece não oferecer nada além de luz — o espírito do Fluxus, ou seja, ele é, simultaneamente, uma brincadeira feita com o público, um incentivo à contemplação, uma entidade física autorreferencial e uma medição concreta da passagem do tempo.

Enquanto *Zen for Film* perturba o próprio objetivo do cinema, os trabalhos em vídeo de Paik perturbam todos os aspectos da videografia. Após começar pela desconstrução literal e figurativa da televisão, Paik passou a embaralhar a distinção entre documentação e espetáculo e entre “notícia” e “entretenimento,” de uma forma completamente

diferente daquela realizada pelos meios de transmissão comercial. O local onde a “arte” de Paik termina e seus “documentos” começam — ou seja, onde termina o seu papel na documentação e começa o papel de seus vários colaboradores artísticos, técnicos e comerciais — é, normalmente, uma fronteira tão turva quanto indeterminável. Os primeiros e extensos trabalhos de Paik com formatos de transmissão encorajaram sua subversão da vídeo-realidade e influenciaram tudo o que ele fez, posteriormente, com a câmera de vídeo. Tanto assim que os documentos performativos de Paik são tão vigorosos, imprevisíveis e elípticos quanto suas coloridas e hipercinéticas manipulações eletrônicas. Na verdade, eles são, em sua grande maioria, como a obra *Homage to John Cage*, de 1973: um e o mesmo.

Diversos documentários foram incluídos nesta pesquisa, juntamente com os subversivos quase-documentários de Paik, para ampliar o discurso cinematográfico em torno do Fluxus. Na verdade, uma das principais equipes líderes do *cinéma vérité* da América do Norte, os irmãos Maysles, documentou Yoko Ono realizando uma de suas obras teatrais mais importantes: *Cut Piece* de 1964. O filme capta a tensão psicológica, e inclusive sexual, desse trabalho, dando assim uma indicação prévia tanto dos interesses de Ono quanto

dos interesses dos irmãos Maysles. Outros dois documentários mais recentes, *Some Fluxus de Larry Miller e The Misfits: 30 Years of Fluxus* de Lars Movin apresentam um olhar retrospectivo sobre o movimento Fluxus. A base de *Some Fluxus* é uma extensa entrevista gravada por Miller com George Maciunas, pouco antes da morte desse último em 1978. Esse trabalho é iluminado com diversos tipos de imagens do Fluxwork, principalmente, com as imagens ao vivo da performance noturna encenada como um memorial dedicado a Maciunas em março de 1979, em Nova Iorque. *The Misfits*, por sua vez, baseia-se em imagens gravadas da grande exposição do Fluxus criada como parte da Bienal de Veneza de 1990 (embora o documentário propriamente dito seja uma produção da Televisão Dinamarquesa).

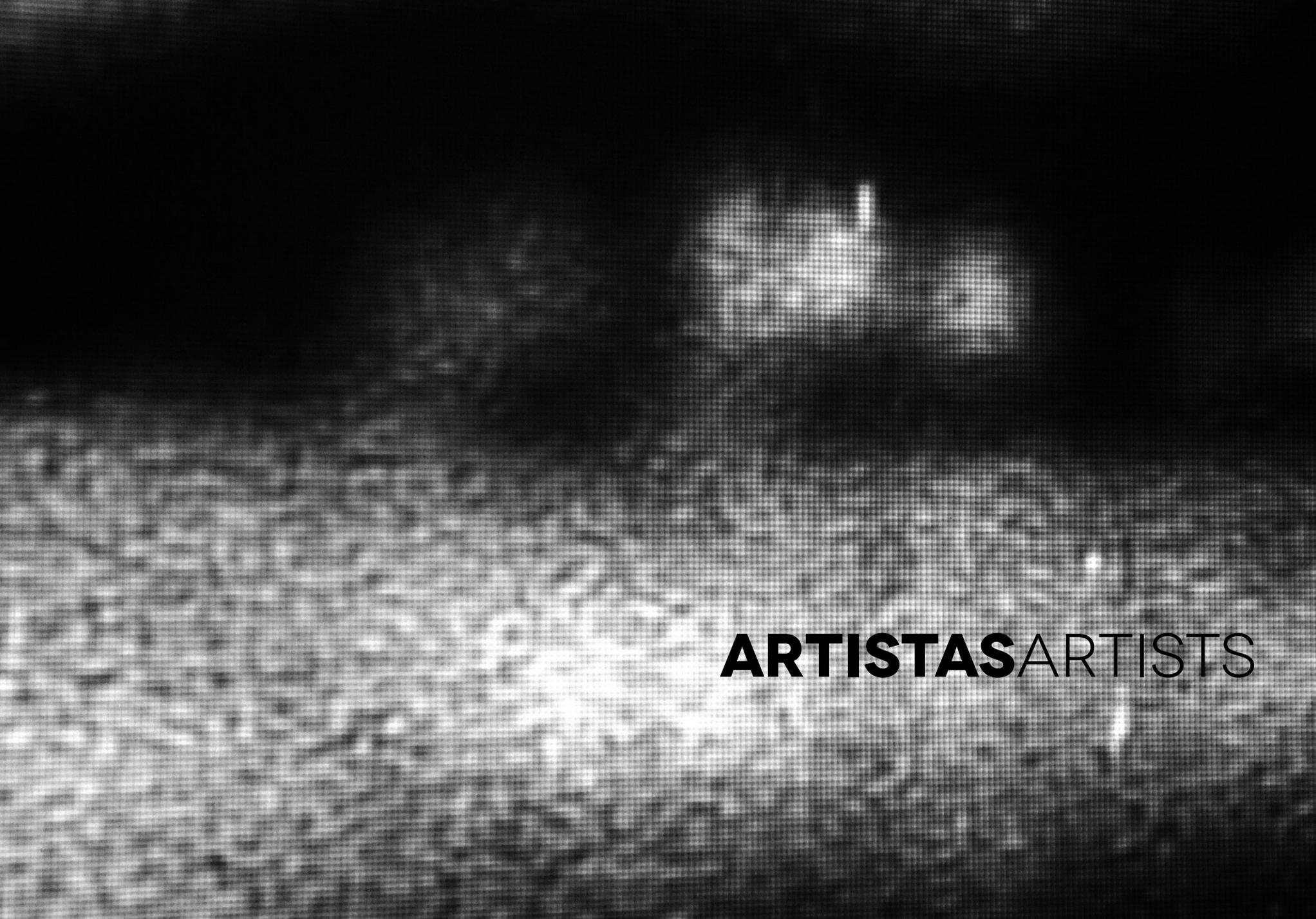
O encontro em Veneza, um dos mais inclusivos “festivais” do Fluxus organizados após a morte de Maciunas,

também acabou sendo um dos últimos para muitos dos participantes do movimento. Durante a última década, mesmo com o renascimento do interesse pelo movimento e pela sensibilidade Fluxus, a morte e as doenças reduziram acentuadamente as fileiras dos artistas do Fluxus. A sensibilidade Fluxus é, obviamente, o legado mais importante desses artistas e seus objetos, textos e performances pontuais incorporam e consagram essa sensibilidade de forma inestimável. Além disso, o material que esses artistas consignaram à mídia baseada no tempo, registrando suas atividades e as reformulando de acordo com suas próprias estéticas, constituem um recurso singularmente preservado no qual a sensibilidade se revela e acaba por explicar a si mesma. Os filmes e vídeos dos artistas do Fluxus são muito mais que memoriais de seus trabalhos; eles são uma parte crucial de seu legado.

---

*Peter Frank é um crítico de arte norte-americano, curador e poeta que nasceu em 1950 em Nova York. Vive atualmente em Los Angeles. Obteve seu M.A em História da Arte pela Columbia University. É curador Adjunto Senior do Riverside Art Museum e crítico de arte da Angeleno Magazine. Colaborou como crítico para várias publicações entre elas LA Weekly e The Village Voice. Frank contribuiu para inúmeras pesquisas e exposições entre elas: “Driven to Abstraction: Southern California and the Non-Objective World, 1950-1980,” no Riverside Art Museum; “fluxus Y fluxfilms 1962-2002” no Museo Reina Sofia em Madrid; “Young Fluxus” for Artists’ Space in New York, “The Theater of the Object, 1958 1972” para o New York’s Alternative Museum, entre outras.*

*“Este texto foi originalmente publicado, com o título “Un recorrido por el cine y vídeo Fluxus”, pelo Museo Reina Sofia em Madrid, em 2002, no catálogo da exposição “fluxus Y fluxfilms 1962-2002” e foi gentilmente cedido pelo autor Peter Frank e por Berta Siechel, diretora do Departamento de Audiovisual do Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, naquele período.*



**ARTISTAS**ARTISTS



## DENNIS OPPENHEIM (1938/2011)

Considerado um dos pioneiros da arte conceitual, Oppenheim fez parte do grupo de artistas da vanguarda que no início dos anos 1970 utilizavam o filme e o vídeo como meio para a investigação de temas relacionados à arte corporal, à arte conceitual e à performance. Em uma série de trabalhos produzidos entre 1970 e 1974, Oppenheim utiliza seu corpo para explorar os limites do risco pessoal, da transformação e da comunicação por meio de ações, interações e performances ritualísticas. Durante quatro décadas, atuou em todos os campos artísticos: escrita, performance, cinema, vídeo, fotografia e instalação. Precursor da Land Art e da Body Art, passou a trabalhar, nos anos 1970, com instalações que questionavam o ser, a natureza do processo artístico e o próprio conceito de representação.

A iconografia de suas esculturas dos anos 1980 é caracterizada pela presença de máquinas de grandes dimensões, manipuladas como uma metáfora do processo de pensamento.

Oppenheim nasceu em 1938, em Electric City, Washington, obteve um BFA da School of Arts and Crafts, de Oakland, na Califórnia (1965), e um MFA da Universidade de Stanford (1966). Foi agraciado com o Guggenheim Foundation Fellowship (1969); o National Endowment for the Arts Fellowships (1974); o prêmio Excellence in Transportation, oferecido pelo Estado da Califórnia em 2003, e, ainda, com o Lifetime Achievement Award da Bienal de Escultura de Vancouver. Viveu em Nova Iorque até sua morte em 2011.

*Dennis Oppenheim has received international attention for a body of conceptual artwork that includes performance, sculpture, and photographs. In the early 1970s, Oppenheim was in the vanguard of artists using film and video as a means to investigate themes relating to Body Art, Conceptual Art, and performance. In a series of works produced between 1970 and 1974, Oppenheim used his own body as a site to challenge the self: he explored the boundaries of personal risk, transformation, and communication through ritualistic performance actions and interactions. During these four decades Dennis Oppenheim's practice has employed all available methods: writing, action, performance, video, film, photography, and installation (with and without sound or monologue). Land Art, Body Art, video and performance in the '60s was followed in the '70s by installations which questioned the nature of the artistic process, the self and the concept of representation.*

*Large-scale machine iconography was used in the sculpture of the '80s as a metaphor for the thought process.*

*Oppenheim was born in 1938 in Electric City, Washington. Oppenheim lived in New York City until his death in 2011. He received a B.F.A. from the School of Arts and Crafts, Oakland, California, in 1965, and an M.F.A. from Stanford University, Palo Alto, California, in 1966. He received a Guggenheim Foundation Fellowship in 1969, National Endowment for the Arts Fellowships in 1974 and 1982, an Excellence in Transportation award from the State of California in 2003, and a Lifetime Achievement Award at the Vancouver Sculpture Biennale.*

**2 – STAGE TRANSFER DRAWING  
(RETURNING TO A PAST STATE)**

1971, 7min47s, EUA | USA, p&b | b&w,  
sem som/silent

Em um dos vídeos (*Returning to a Past State*), Oppenheim desenha nas costas do filho, Erik, que por sua vez tenta reproduzi-lo na parede. Na outra versão (*Advancing to a Future State*), ocorre o oposto, temos o filho de Oppenheim fazendo um desenho nas costas do seu pai. Com base na sensação tátil, o artista tenta copiar esse desenho na parede.

*Oppenheim makes a drawing on the son's back, the son tries to copy this drawing through tactile sensation onto the wall. The other one (Advancing to a Future State) is the opposite, Oppenheim's son makes a drawing on the artist's back.*

**2 – STAGE TRANSFER DRAWING  
(ADVANCING TO A FUTURE STATE)**

1971, 12min05s, EUA | USA, p&b | b&w,  
sem som/silent





## IVENS MACHADO (1942)

Nasceu em Florianópolis, em 1942. Em 1964, muda-se para Rio de Janeiro, onde estuda gravura e educação artística na Escolinha de Arte do Brasil. Ao longo da sua trajetória, deu aulas de arte em diversas instituições. Foi aluno de Anna Bella Geiger de 1968 a 1969. Em 1973, realiza a primeira instalação, *Cerimônia em Três Tempos*, premiada no 5º Salão de Verão do Museu de Arte Moderna (MAM), do Rio de Janeiro; nesse mesmo ano, participou pela primeira vez da Bienal Internacional de São Paulo. Em 1974, faz sua primeira exposição individual na Central de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro.

Na década de 1970, realiza seus primeiros vídeos que, assim como as fotografias, eram registros de performances. É um dos pioneiros da videoarte no Brasil, ao lado de Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Letícia Parente, Fernando Cocchiarale, dentre outros. A partir do final da década de 1970, Machado passou a se dedicar à produção escultórica, utilizando-se com frequência de materiais da construção civil (ferro, cimento, argila, telhas, vidros), que conferem formas brutas, ásperas e irregulares aos seus trabalhos. Em 2008, a convite do Oi Futuro, Ivens Machado retoma a produção videográfica para a exposição *Encontro/Desencontro* que apresenta seus vídeos realizados nos anos 1970 e videoinstalações inéditas desenvolvidas especialmente para ocasião. A exposição trouxe obras inéditas como *Encontro/Desencontro*, *Ordem Unida*, *Paranoia*, e *Perseguição*, todas com direção de Machado e Samir Abujamra, além de versões restauradas dos seus primeiros vídeos como *Versus* (1974); *Dissolução* (1974), e *Escravidador/Escravo* (1974).

*Ivens Machado was born in Florianópolis, in 1942, and moved to Rio de Janeiro, in 1964, to study engraving and art education at the Escolinha de Arte do Brasil. Throughout his career, he taught art at several institutions and become one of Anna Bella Geiger's students from 1968 to 1969. In the year of 1973, Machado creates his first installation, *Cerimônia em três tempos*, which was awarded at the 5th Salão de Verão do Museu de Arte Moderna (MAM), in Rio de Janeiro. At the same year, he made his debut at the International Biennial of Sao Paulo and, in 1974, made his first solo exhibition at the Contemporary Art Center in Rio de Janeiro.*

*In the 70s, Machado produces his first videos, which as well as the photographs, were records of performances. He soon emerged as one of the pioneers of video art in Brazil, alongside with Anna Bella Geiger, Sonia Andrade, Leticia Parente and Fernando Cocchiarale, among others. From the late 1970s, Machado began to devote himself to the production of sculpture, using often construction materials, such as iron, cement, clay tiles and glass, which confer harsh, rough and irregular formats to his works. In 2008, Machado was invited by Oi Futuro to get back to the video production in order to create the exhibition *Encontro/Desencontro* devoted to his videos made in the 1970s, as well as to the video installations designed specifically for the occasion. Thus, besides some restored pieces, such as *Versus* (1974), *Dissolução* (1974) and *Escravidador/Escravo* (1974), there were also the following new ones: *Encontro/Desencontro*, *Ordem Unida*, *Paranoia*, e *Perseguição*, all of which directed by Machado himself and Samir Abujamrasuch.*



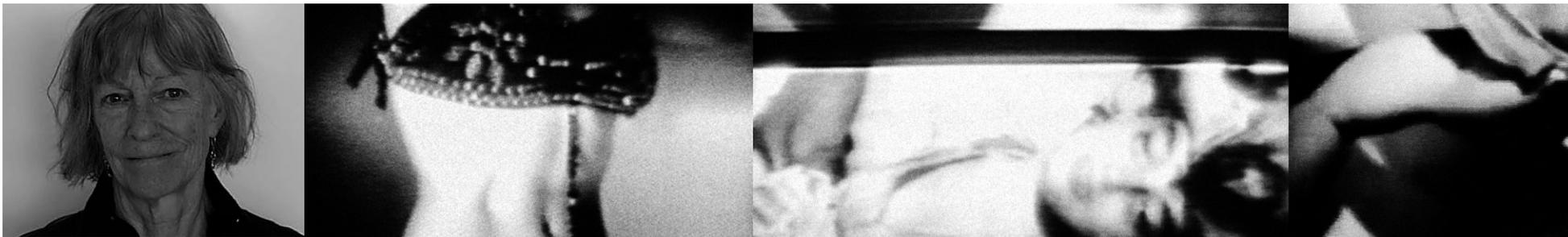
**VERSUS** | 1974, 4min05s, Brasil | Brazil, p&b | b&w

Cortesia de Anita Schwartz Galeria de Arte

Courtesy of Anita Schwartz Galeria de Arte

Trabalho pioneiro de vídeo de um artista brasileiro, em que o movimento de panorâmica da câmera, provoca uma imagem vertiginosa, alternando-se da esquerda para a direita, entre os dois personagens em cena.

*Pioneering video of a Brazilian artist, in which the panoramic movement of the camera causes a vertiginous image that alternates from left to right, between the two characters in the scene.*



## JOAN JONAS (1936)

Um dos mais importantes nomes da videoarte e da performance, Joan Jonas foi uma figura central da arte performática de meados da década de 1960. Ao criar trabalhos que examinam a questão do espaço e dos fenômenos perceptivos, a artista fundiu elementos da dança, do teatro moderno, do teatro Noh, do teatro Kabuki e das artes visuais. Tanto em seus seminiais exercícios performáticos da década de 1970, quanto em suas posteriores narrativas televisuais, Jonas cria arduas representações teatrais da identidade feminina transformando-as em questionamentos originais e intrigantes. Joan Jonas utilizou o vídeo pela primeira vez em uma performance ao vivo, intitulada *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972). Ao retratar as performances conceituais e os movimentos artísticos sobre o corpo realizados na década de 1970, seus primeiros vídeos abrem novos caminhos para a aplicação das propriedades dessa nova mídia e, conseqüentemente, para o desenvolvimento de um estudo autorreflexivo sobre a questão da identidade feminina. Suas primeiras obras, incluindo o clássico *Vertical Roll* (1972), exploram a fenomenologia da mídia do vídeo — sua função de espelho e sua franqueza — para criar um teatro do ser e do corpo.

Joan Jonas nasceu em 1936, em Nova York, e se graduou em História da Arte no Mount Holyoke College (1958). Estudou escultura na escola do Museu de Belas Artes de Boston e obteve um MFA em escultura na Universidade de Columbia (1965). Suas performances e suas obras têm sido amplamente exibidas e premiadas em todo o mundo. Desde 2000, leciona no MIT (Instituto de Tecnologia de Massachusetts), em Cambridge, Boston.

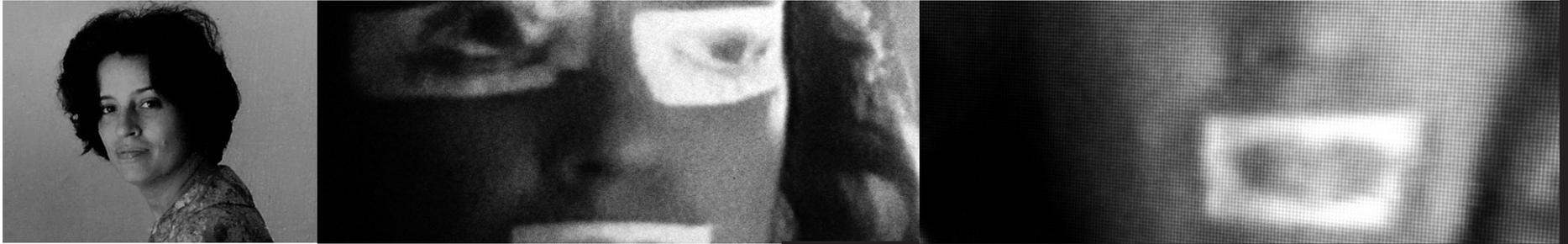
*An acclaimed multi-media performance artist, Joan Jonas is also a major figure in video art. Jonas was a central figure in the performance art movement of the mid-1960s. In works that examined space and perceptual phenomena, she merged elements of dance, modern theater, the conventions of Japanese Noh and Kabuki theater, and the visual arts. From her seminal performance-based exercises of the 1970s to her later televisual narratives, Jonas' elusive theatrical portrayal of female identity is a unique and intriguing inquiry. Jonas first began using video in performance in *Organic Honey's Visual Telepathy* (1972). Her classic early works, including *Vertical Roll* (1972), explore the phenomenology of the video medium — its one-on-one directness and function as a mirror — to create a theater of the self and the body.*

*Joan Jonas was born in 1936 in New York. She received a B.A. in Art History from Mount Holyoke College in 1958, studied sculpture at the School of the Museum of Fine Arts, Boston, and received an M.F.A. in Sculpture from Columbia University in 1965. Jonas has performed and exhibited her work extensively throughout the world. Since 2000 Jonas has taught at Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.*

**VERTICAL ROLL | 1972, 19min37s, EUA | USA, p&b | b&w**

Nesta obra reconhecida e pioneira, Joan Jonas manipula a gramática da câmera e da TV para criar a sensação de um espaço físico extremamente conturbado e claustrofóbico. Com o deslocamento ininterrupto da imagem, o espaço da performance passa a funcionar como uma metáfora da instável identidade de uma figura feminina, às vezes mascarada, que vagueia pelo monitor, ao som agudo de uma batida repetitiva e ensurdecidora. A trepidação rítmica da imagem cria uma sensação de fragmentação, Jonas se apropria de um dos ruídos mais comuns, que afetavam as antigas imagens televisivas analógicas, chamado de *vertical roll*. Explora a ideia de mudança constante da natureza desta imagem, bem como de seu estado psicológico como performer.

*In this famous pioneering work, Joan Jonas manipulates the grammar of the camera and TV to create the feeling of an extremely troubled and claustrophobic physical space. With the continuous displacement of the image, the performance now functions as a metaphor for the unstable identity of a female figure, sometimes masked, wandering through the monitor, by the sharp sound of a repetitive and deafening beat. The rhythmic shake of the image creates a sense of fragmentation, Jonas appropriates of the most common noises that affected the old analog TV images, called vertical roll. The work explores the idea of constantly nature changing of this image, as well as his psychological state as performer.*



## LETÍCIA PARENTE (1930/1991)

Nasceu em Salvador em 1930. Doutora em química, professora titular da Universidade Federal do Ceará e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Letícia Parente é uma das pioneiras da videoarte no Brasil. Estudou artes no NAC (Núcleo de Artes e Criatividade), em 1972, com Pedro Dominguez e Hilo Krugle. Nos anos 1970, participa das mais importantes mostras de videoarte, tanto no Brasil como no exterior. Realiza sua primeira exposição individual *Monotipias*, em 1973, no Museu de Arte Contemporânea de Fortaleza. Em 1976, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), realiza a instalação *Medidas*, considerada a primeira exposição no Brasil a explorar as relações entre arte e ciência. Participou do Projeto Vermelho, da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), São Paulo, com o objeto-instalação *Constatação* (1986); e do Projeto Arte Postal, na 16ª Bienal Internacional de São Paulo, 1981.

Entre 1970 e 1991, Letícia realiza pinturas, gravuras, objetos, fotografias, audiovisuais, arte postal e xerox, vídeos e instalações, nos quais predominam a dimensão experimental e conceitual. Seu vídeo *Marca Registrada* (1975), em que borda as palavras "Made in Brasil" na planta dos pés, tornou-se uma referência para a videoarte brasileira. Faleceu no Rio de Janeiro, em 1991.

*Leticia Parente, who was born in Salvador in 1930, is one of the pioneers of video art in Brazil. After receiving a PhD in chemistry, she joined the faculties of the Federal University of Ceará and the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro. She studied arts at the NAC (Center for Creativity and Arts), in 1972, with Pedro Dominguez and Hilo Krugle. In the 1970s, she participated in one of the most important Brazilian video art exhibitions, which occurred both in Brazil and abroad. In 1973, Parente held her first solo exhibition, entitled *Monotipias*, at the Museum of Contemporary Art, in Fortaleza, and, in 1976, the Museum of Modern Art, in Rio de Janeiro (MAM/RJ), presented her installation called *Medidas*, which is considered the first Brazilian exhibition devoted to exploration of the relationship between "art and science". Besides being part of Projeto Vermelho, developed by Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), in São Paulo, with the object installation, entitled *Constatação* (1986), she was also part of Projeto Arte Postal, developed in the 16th International Biennial of Sao Paulo, in 1981.*

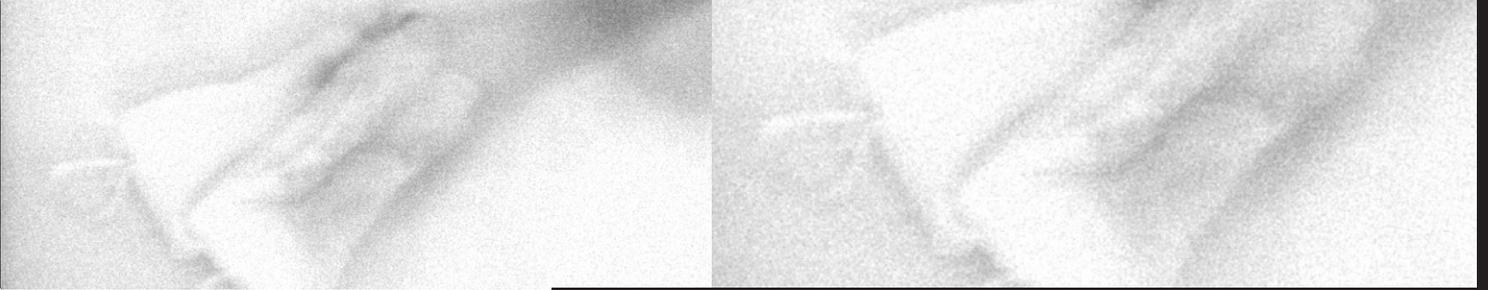
*Between 1970 and 1991, Parente worked with paintings, prints, objects, photographs, audiovisual, mail art, xerox, videos and installations, in which predominate the experimental and conceptual dimensions. Her video *Marca Registrada* (1975), in which she embroiders the words "Made in Brazil" on the soles of her feet, has become a Brazilian reference in terms of video art. She died in Rio de Janeiro in 1991.*



**PREPARAÇÃO I** | 1975, 3min30s, Brasil | Brazil, p&b | b&w

A artista chega no espelho do banheiro e vai se preparar para sair. Cola um esparadrapo sobre um dos olhos e desenha sobre o esparadrapo, com um lápis de sobrancelha, um olho aberto. Faz o mesmo com o outro olho. Em seguida, cobre também a boca com esparadrapo e desenha sobre ele com um batom uma boca. Ajeita o cabelo. Pega a bolsa e sai.

*The artist stands in front of the bathroom mirror and prepares herself to go out. She glues an adhesive tape over one eye and uses a pencil eyebrow to draw the image of an open eye on the tape. She does the same with the other eye. Then, she covers her mouth with the tape and uses a lipstick to draw a mouth over it. She straightens her hair, grabs a purse and gets out.*



## MAKO IDEMITSU (1940)

Ao recodificar as convenções das novelas melodramáticas, a artista japonesa Mako Idemitsu constrói narrativas que examinam a identidade e o papel cultural das mulheres dentro do contexto da família japonesa contemporânea. Cria obras que reproduzem e, simultaneamente, subvertem os populares dramas familiares da televisão japonesa. Mako Idemitsu foi uma importante precursora da arte feminista no Japão, começou a fazer filmes e vídeos no início dos anos 1970 e nos últimos anos tem se tornado internacionalmente conhecida por sua série de trabalhos narrativos examinando o atrito psicológico causado pela estrutura japonesa.

Mako Idemitsu nasceu em Tóquio, no Japão, em 1940 e estudou na Universidade de Waseda, também em Tóquio, e na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. De 1963 a 1975, Idemitsu viveu nos Estados Unidos, onde se envolveu com análises junguianas e estudos feministas. Suas obras fazem parte das coleções permanentes de vários museus, tais como: o Fukuyama Museum, de Tóquio, e o Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque. Idemitsu já exibiu seus trabalhos amplamente em todo o Japão e em festas e instituições internacionais. Mora em Tóquio.

*Recoding the conventions of soap opera melodrama, Japanese artist Mako Idemitsu creates domestic narratives that examine the cultural role and identity of women within the context of the contemporary Japanese family. In works that both echo and subvert the popular family dramas of Japanese television, Idemitsu applies a feminist critique in her multi-levelled fictions of the psychology of the "family romance".*

*Mako Idemitsu was born in Tokyo, Japan in 1940. She studied at Waseda University, Tokyo, and Columbia University, New York. From 1963 to 1975, Idemitsu lived in the United States, where she was involved with Jungian analysis and feminist studies. Her work is in the permanent collections of numerous museums, including the Fukuyama Museum, Tokyo, and The Museum of Modern Art, New York. Idemitsu lives in Tokyo.*

**WHAT A WOMAN MADE** | 1973, 10min50s, Japão | Japan, p&b | b&w

No influente vídeo feminista de Mako Idemitsu, a imagem quase abstrata de um tampão escorrendo em um vaso sanitário surge lentamente. Um locutor, com uma voz masculina suave, em um tom clínico, descreve as complexas funções, responsabilidades e expectativas na criação de uma mulher japonesa. A partir de uma composição minimalista, *What a Woman Made* faz uma crítica direta ao lugar dado às mulheres nesta sociedade.

*In Idemitsu's influential feminist video, an almost abstract image of a tampon swirling in a toilet bowl slowly appears. An announcer with a soft male voice, in a clinical tone, describes the complex roles, responsibilities and expectations in a Japanese woman education. From a minimalist composition, What a Woman Made makes a direct criticism to the place given to women in this society. Idemitsu questions the female identity within the contemporary Japanese family. A critical reference to the popular Japanese television melodramas.*



## MARTHA ROSLER (1943)

Em seus trabalhos em vídeo, performance, escrita crítica e instalação, Martha Rosler constrói incisivas análises sociais e políticas sobre os mitos e as realidades da cultura contemporânea. Suas obras em vídeo, articuladas com humor sarcástico, investigam a maneira como as realidades socioeconômicas e as ideologias políticas dominam a vida cotidiana. As produções de Rosler abarcam desde questões relacionados ao espaço público, quanto à guerra, às experiências das mulheres e às informações da mídia.

Martha Rosler nasceu no Brooklyn, em Nova Iorque, onde vive e trabalha. Licenciou-se no Brooklyn College e obteve um MFA da Universidade da Califórnia, em San Diego. Desde então, deu aulas na Städelschule, em Frankfurt, e na Universidade Rutgers, em Nova Jersey. Além de estarem presentes em centenas de faculdades, universidades e centros independentes ao redor do mundo, seus trabalhos, nas mais variadas mídias, fazem parte das coleções permanentes de diversos museus, tais como: o Metropolitan Museum of Art, o Whitney Museum of American Art e o Guggenheim Museum, o San Francisco Museum of Modern Art, o Stedelijk Museum, de Amsterdã. Suas obras também foram exibidas em vários festivais e bienais. Em novembro de 2012, Rosler apresentou sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, intitulada *Meta-Monumental Garage Sale*.

*In her work in video, photo-text, performance, critical writing and installation, Martha Rosler constructs incisive social and political analyses of the myths and realities of contemporary culture. Articulated with deadpan wit, Rosler's video works investigate how socioeconomic realities and political ideologies dominate ordinary life. Presenting astute critical analyses in accessible forms, Rosler's inquiries range from questions of public space to issues of war, women's experiences, and media information.*

*Martha Rosler was born in Brooklyn, New York, where she lives and works. She received a B.A. from Brooklyn College and an M.F.A. from the University of California, San Diego. She has taught at the Städelschule in Frankfurt and at Rutgers University in New Jersey. Her works in several media are in permanent collections of numerous museums, including the Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum of American Art, and Guggenheim Museum in New York; Art Institute of Chicago; San Francisco Museum of Modern Art; Stedelijk Museum, Amsterdam. In 2012, Rosler will present *Meta-Monumental Garage Sale*, her first solo exhibition at the Museum of Modern Art, New York.*



**SEMIOTICS OF THE KITCHEN** | 1975, 6min09s, EUA | USA, p&b | b&w

Uma paródia culinária na qual, segundo Martha Rosler, "uma espécie de anti-Julia Child desarticula o significado domesticado de certos utensílios por meio de um léxico de raiva e frustração". Uma câmera estática focaliza a própria artista em uma cozinha, com vários objetos localizados sobre a mesa à sua frente. Rosler, em sua performance, apresenta cada um dos utensílios, pronuncia seus nomes e passa a demonstrar sua utilização por meio de gestos incompatíveis com as suas funções dita "normais". A partir de uma irônica gramatologia sonora e gestual, a performance transgredir o sistema de significados de uma cozinha tradicional. Em outras palavras, as acepções convencionais relacionadas à indústria doméstica e à produção de alimentos explodem em raiva e violência. Para Rosler, quando a mulher se apropria desse alfabeto de utensílios culinários, ela passa a "usar a voz para nomear sua própria opressão".

*Semiotics of the Kitchen takes the form of a parody cooking in which, according to Martha Rosler, "An anti-Julia Child replaces the domesticated 'meaning' of tools with a lexicon of rage and frustration". A static camera focuses on the artist herself in a kitchen, with various objects located on the table in front of her. Rosler, in this performance, presents each of the utensils, pronounces their names to demonstrate them, but with gestures that depart from the normal uses of the tool. From an ironic grammatology of sound and gesture the performance transgresses the system of meanings of traditional cuisine. In other words, the conventional meanings related to the domestic industry and food production explode in anger and violence. According to Rosler, when the woman appropriates this alphabet of cookware, she begins to "use the voice to name their own oppression".*



## NAM JUNE PAIK (1932/2006) & JUD YALKUT (1938)

**Nam June Paik** um dos grandes artistas da arte contemporânea e uma figura seminal da arte do vídeo. Suas videoesculturas, instalações, performances e seus vídeos formam um dos conjuntos artísticos mais influentes do meio. Desde suas performances, no movimento Fluxus, e suas exibições compostas por distorções de imagens de aparelhos de televisão, realizadas no início dos anos 1960, até seus revolucionários vídeos e instalações multimídia das décadas de 1970 a 1990, Paik deu uma enorme contribuição para a história e desenvolvimento do vídeo como forma de arte. Ao combinar estratégias radicais do fazer artístico com um humor irreverente, ele desconstrói e desmistifica a linguagem, o conteúdo e a tecnologia do meio. As primeiras obras de Paik trazem a assinatura das manipulações de imagem e colorizações do Sintetizador de Paik/Abe, um dispositivo desenvolvido por ele, em 1969, juntamente com o engenheiro eletrônico Shuya Abe. Seus experimentos com o Sintetizador Paik/Abe ajudaram a revolucionar a gramática tecnológica do meio. Suas obras são, frequentemente, produções colaborativas ou tributos aos artistas vanguardistas que eram seus amigos e colegas, tais como: John Cage (*A Tribute to John Cage*, 1973), Merce Cunningham (*Merce by Merce by Paik*, 1978), Allen Ginsberg e Allan Kaprow (*Allan 'n' Allen's Complain*, 1982), Julien Beck e Judith Malina (*Living with the Living Theatre*, 1989).

*Nam June Paik is a major contemporary artist and a seminal figure in video art. His video sculptures, installations, performances and tapes encompass one of the most influential and significant bodies of work in the medium. From his Fluxus-based performances and altered television sets of the early 1960s, to his groundbreaking videotapes and multi-media installations of the 1970s, '80s and '90s, Paik has made an enormous contribution to the history and development of video as an art form. Exercising radical art-making strategies with irreverent humor, he deconstructs and demystifies the language, content and technology of television. Paik's early works display the signature image manipulations and colorizations of the Paik/Abe Synthesizer, a device he developed in 1969 with electronics engineer Shuya Abe. Paik's experiments with the Paik/Abe Synthesizer helped to revolutionize the technological grammar of the medium. Paik's tapes often take the form of collaborations with or tributes to the avant-garde artists who were his friends and colleagues, including John Cage (*A Tribute to John Cage*, 1973), Merce Cunningham (*Merce by Merce by Paik*, 1978), Allen Ginsberg and Allan Kaprow (*Allan 'n' Allen's Complaint*, 1982), Julien Beck and Judith Malina (*Living with the Living Theatre*, 1989) and (*MAJORCA-fantasia*, 1989).*

Paik nasceu em Seul, na Coreia, em 1932. Estudou música e história da arte na Universidade de Tóquio, onde produziu uma tese sobre Arnold Schoenberg e concluiu sua graduação com uma licenciatura em estética em 1956. Paik continuou seus estudos nas Universidades de Munique e Colônia e no Conservatório de Música de Freiburg, na Alemanha. Depois de conhecer o fundador do Fluxus, George Maciunas em 1961, participou de inúmeras performances, ações e eventos do Fluxus europeu. Suas obras têm sido objeto de inúmeras exposições, retrospectivas e festivais. Nam June Paik morreu em 2006, em Miami, nos Estados Unidos.

**Jud Yalkut** é um cineasta e videomaker underground, que participou de momentos cruciais da história inicial da arte do vídeo. De 1966 até 1970, colaborou com Nam June Paik em uma série de trabalhos

em vídeo, nos quais Yalkut usa o filme não apenas para documentar as performances, mas também como um elemento para criar diálogos entre o cinema e o vídeo, por meio da edição e da justaposição de imagens.

Yalkut nasceu em Nova Iorque, em 1938. Entre as importantes exposições de vídeo e mídia artística experimental organizadas por ele, encontram-se: *Computer Art: An Ohio Perspective* (1993) e *Art From Virtual Realities* (1996), ambas no Dayton Visual Arts Center. Além de ser agraciado com inúmeros prêmios e bolsas — incluindo a *Writing-In-Media*, oferecida pelo New York Council on the Arts, para a realização do manuscrito *Electronic Zen: The Alternate Video Generation* — Yalkut tem também trabalhado como escritor, publicando, desde 1966, artigos que tratam de temas relacionados às artes e à mídia.

*Paik was born in Seoul, Korea in 1932, and died in 2006. He studied music and art history at the University of Tokyo, producing a thesis on Arnold Schoenberg, and graduated in 1956 with a degree in aesthetics. Paik's studies continued in Germany at the Universities of Munich and Cologne, and the Conservatory of Music in Freiburg. From 1958-63, Paik worked with Karlheinz Stockhausen at the WDR Studio für Elektronische Musik in Cologne. After meeting Fluxus founder George Maciunas in 1961, he participated in numerous European Fluxus performances, actions and events. Paik's works have been the subject of numerous exhibitions and winner of numerous awards.*

*As an underground filmmaker and video artist, Jud Yalkut participated in seminal moments of early video art.*

*Starting in 1966 and continuing into the 1970's, he collaborated with Nam June Paik on a series of video-film pieces in which he used the medium of film not merely to document performances, but, through editing and juxtaposition, to create conversations between film and video.*

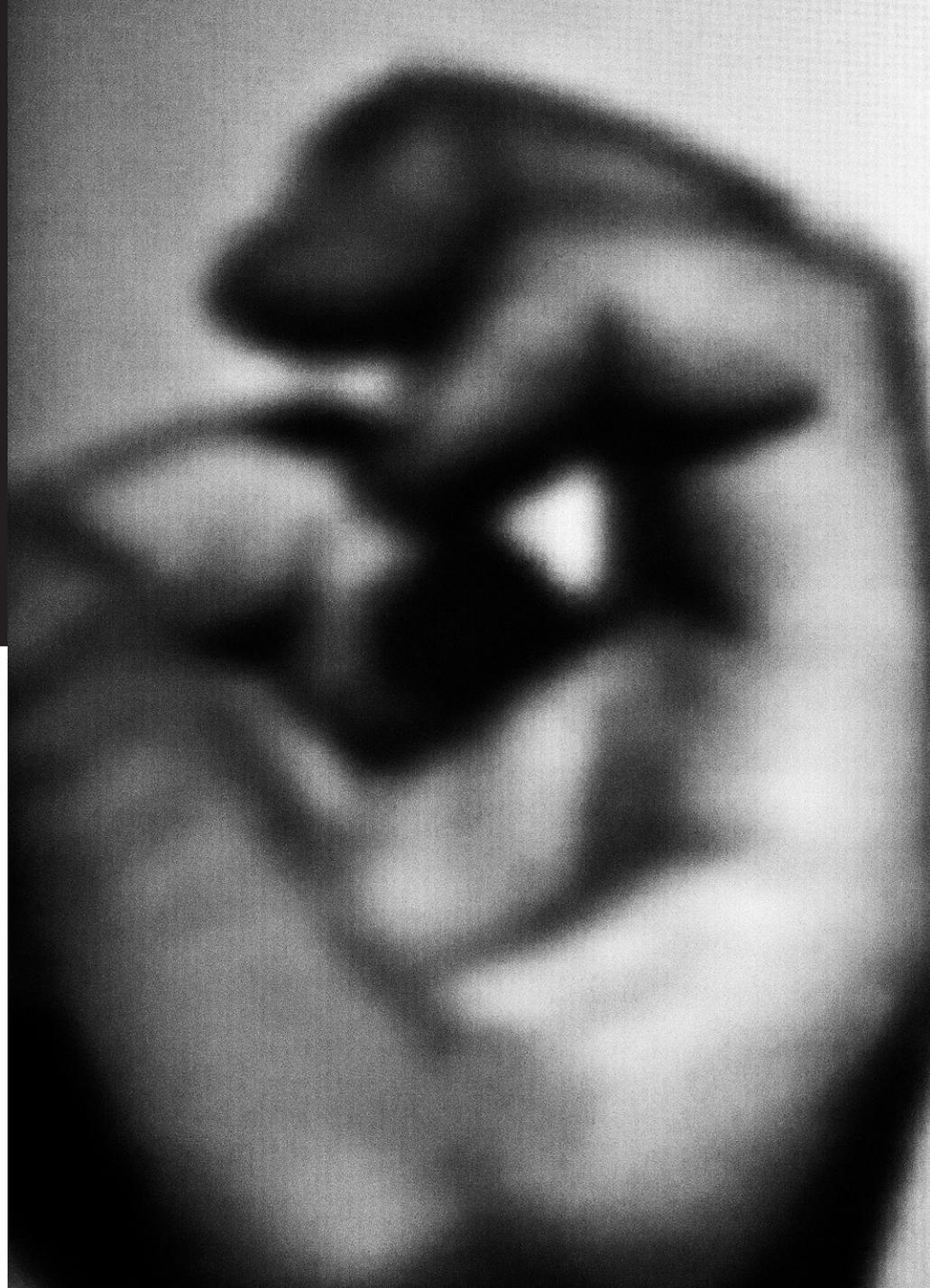
*Yalkut was born in New York City in 1938. He has organized important exhibitions of video and experimental media art, such as *Computer Art: An Ohio Perspective* at the Dayton Visual Arts Center in 1993 and *Art From Virtual Realities* at DVAC in 1996. The recipient of numerous grants and awards, including a *Writing-In-Media* grant from the New York State Council on the Arts for his manuscript, *Electronic Zen: The Alternate Video Generation*, Yalkut has also been a writer on the arts and media since 1966.*

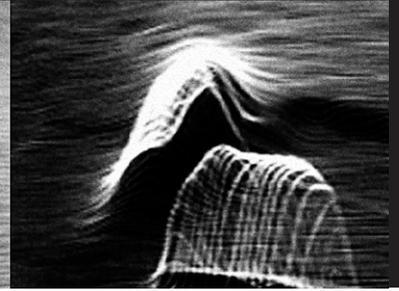
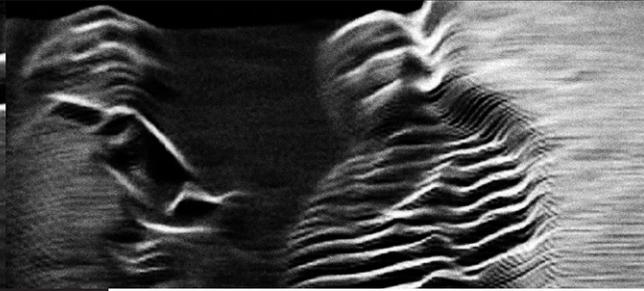
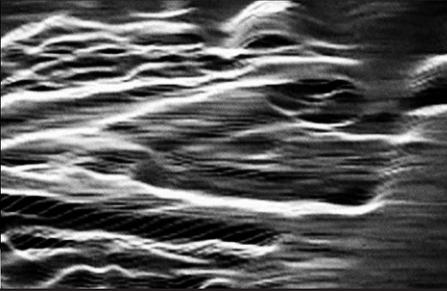
## CINÉMA METAPHYSIQUE: NOS. 2, 3 AND 4

1967-72, 8min39s, EUA | USA, p&b | b&w

Um dos trabalhos pioneiros que fazem parte dos clássicos "vídeo-filmes" realizados de forma colaborativa por Paik e Yalkut. Para acompanhar as abruptas interjeições sonoras de Takehisa Kosugi, um dos compositores afiliados ao Fluxus, Yalkut registra ações breves de pessoas mascaradas: um braço com o punho cerrado, a imagem de dois rostos dos quais se vê apenas os olhos que espreitam e Paik comendo uma fatia de pão. Remanescente do teatro de Beckett, bem como dos movimentos minimalista.s tudo sobre gestos, silêncio e barulho.

*One of the pioneering works, part of the classic "video-films", made collaboratively by Paik and Yalkut. To accompany the abrupt sonic interjections of Takehisa Kosugi, one of Fluxus affiliated composers, Yalkut records brief actions of masked individuals: an arm with a clenched fist, the image of two faces which we see eyes peeking only and Paik eating a slice of bread. Reminiscent of Beckett's theater as well as minimalist avant-garde dance movements of the sixties, Cinéma Métaphysique is a study of gestures, silence and noise.*





## WOODY VASULKA (1937)

Bohuslav Vasulka (Woody) nasceu em Brno, na República Tcheca, em 20 de janeiro de 1937. De 1952 a 1956, Vasulka estuda metalurgia e mecânica na escola de engenharia industrial de Brno. Alguns anos mais tarde, conclui sua graduação na faculdade de cinema e televisão da Academy of Performing Arts de Praga.

Em 1965, emigra para Nova Iorque com sua esposa, Steina, e passa a trabalhar como designer e editor de filmes, dando início a suas experiências com som eletrônico, luz estroboscópica e vídeo. Em 1968, Vasulka começa a trabalhar com imagens eletrônicas, abandona a forma cinematográfica em favor do vídeo. De 1969 a 1971, com a ajuda de uma câmera Portapak, Steina e Woody Vasulka documentam os shows e performances do movimento da contracultura de Nova Iorque. Em 1971, o casal Vasulka inaugura, juntamente com Andrea Manick, o The Kitchen, um espaço destinado à produção e apresentação da arte eletrônica. Em 1974, ambos passaram a lecionar no Center for Media Studies na State University of New York (SUNY). De 1976 a 1980, Woody trabalhou com Jeffrey Schier na construção do Vasulka Imaging System ou Articulador de Imagem Digital, que é um dos primeiros dispositivos capazes de gerar imagens por algoritmos e de convertê-las em sinais analógicos.

Na década de 1980, foram realizadas várias exposições dedicadas aos Vasulkas, em museus e centros artísticos dos Estados Unidos, da França, da Itália e do Japão. Em 1998, o San Francisco Art Institute, da Califórnia, conferiu o grau de doutor honoris causa a Steina e Woody Vasulka, em reconhecimento às notáveis realizações alcançadas por eles no campo das artes midiáticas. Em 1999, fundaram o Arts and Science Laboratory, em Santa Fé, com o compositor David Dunn e o físico James Crutchfield.

*Bohuslav Vasulka (Woody) was born in Brno, Czechoslovakia, on January 20, 1937. From 1952 to 1956, Woody Vasulka studied metallurgy and mechanics at the industrial engineering school in Brno. He later graduated from the faculty of cinema and television at the Academy of Performing Arts in Prague.*

*In 1965, he emigrated to New York City with his wife, Steina. Working as a multi-screen film editor and designer, he began experimenting with electronic sound, stroboscopic light, and video. In 1968, Woody Vasulka conducted his first experiments with electronic images and put aside cinematographic form in favour of video. From 1969 to 1971, with support from a Portapak mobile production unit, Steina and Woody Vasulka amassed video segments documenting the concerts and performances they attended at venues connected with New York's counterculture movement. To meet a need expressed by artists for a centre to produce and show electronic art, the couple, together with Andrea Manick, opened The Kitchen in 1971. In 1974, the Vasulkas moved to Buffalo where they taught at the Center for Media Studies at the State University of New York (SUNY). From 1976 to 1980, Woody worked with Jeffrey Schier on building the Vasulka Imaging System or Digital Image Articulator, one of the first devices able to generate algorithm-based images and to convert them into analog signals.*

*In the eighties, several solo exhibitions devoted to Steina and Woody Vasulka were presented at museums and art centers in the United States, France, Italy and Japan, and their videos were screened within media art festivals worldwide. In 1998, Steina and Woody Vasulka received an honorary doctorate degree from the San Francisco Art Institute (San Francisco, Calif., United States) and an award from the San Francisco National Association of Media and Culture (San Francisco, Calif., United States) recognizing their remarkable achievements in media arts. In 1999, the couple held the workshop *Techne and Eros: Human Sensory Space and the Machine* in Santa Fe and founded the Arts and Science Laboratory (Santa Fe, N.M., United States) with the composer David Dunn and the physicist James Crutchfield.*



**REMINISCENCE** | 1974, 4min48s, EUA | USA, p&b e cor | b&w and color

O registro de uma caminhada por uma fazenda na Morávia — local onde Woody Vasulka passou sua juventude. Através de uma câmera subjetiva realizada em portapak e dos efeitos transformadores do processador Rutt/Etra, as imagens tornam-se assustadoramente esculturais ao se desvanecerem de modo gradual e abstrato, semelhante ao processo de evocação da memória.

*Reminiscence is a record of a walk, through a subjective portapak camera, on a farm in Moravia - where Woody Vasulka spent his youth - presented from the transformative effects of the processor Rutt / Etra. The images become frighteningly sculptural to fade in a gradual and abstract way, similar to the process of memory recall.*





**JUNE**

**FLUXFILM #1: ZEN FOR FILM**

**Nam June Paik, 1962-64, 8 min, p&b | b&w, sem som | silent**

Película não revelada, com riscos e poeira acumulados pelo tempo.

*Clear film, accumulating in time dust and scratches.*



**FLUXFILM #2: INVOCATION OF CANYONS AND BOULDERS (FOR STAN BRAKHAGE)**

**Dick Higgins, 1966, 20s, p&b | b&w, sem som | silent**

Boca, movimentos de mastigação.

*Mouth, eating motions.*



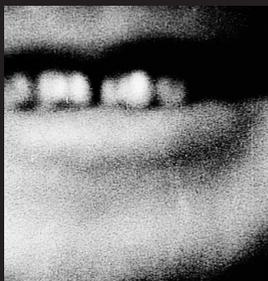
**END AFTER**

**FLUXFILM #3: END AFTER 9**

**George Maciunas, 1966, 1min p&b | b&w, sem som | silent**

Imagem com as palavras e o número do título, sem câmera.

*Word & number gag, no camera.*



**FLUXFILM #4: DISAPPEARING MUSIC FOR FACE**

**Chieko Shiomi, 1966, 11min15s, p&b | b&w, sem som | silent**

Transição de um sorriso para um não sorriso, filmado a 2000 quadros por segundo. A câmera mostra apenas o close de uma parte da boca.

*Transition from smile to no-smile, shot at 2000fr/sec. Camera shows only a CU of the mouth area.*



**FLUXFILM #5: BLINK**

**John Cavanaugh, 1966, 2min20s, p&b | b&w, sem som | silent**

Flicagem: alternância de quadros pretos e brancos.

*Flicker: White and black alternating frames.*



**9 MINUTES**

**FLUXFILM #6: 9 MINUTES**

**James Riddle, 1966, 9min45s, p&b | b&w, sem som | silent**

Contador de tempo, em segundos e minutos.

*Time counter, in seconds and minutes.*



**FLUXFILM #7: 10 FEET**

**George Maciunas, 1966, 23s, p&b | b&w, sem som | silent**

Números de fita métrica em película não revelada, 3 metros de comprimento. Sem câmera. Ao final de cada metro de filme aparecem os números 1, 2, e assim por diante, até 10.

*Prestype on clear film measuring tape, 10ft. length. No camera. At the end of every foot of film numbers appear, 1, 2, etc to 10.*



**FLUXFILM #8: 1000 FRAMES**

**George Maciunas, 1966, 43s, p&b | b&w, sem som | silent**

Números de 1 a 1000 em película não revelada.

*Numerals on clear film from 1 to 1000.*



**FLUXFILM #9: EYE BLINK**

**Yoko Ono, 1966, 15s, p&b | b&w, sem som | silent**

Câmera de alta velocidade, 200 quadros por segundo. Imagem de um piscar de olhos.

*High speed camera, 200fr./sec. view of one eyeblink.*



## FLUXFILM #10: ENTRANCE TO EXIT

**George Brecht, 1965, 7min, p&b | b&w**

Transição suave e linear do branco para o preto, passando por tons cinza, produzidos no tanque de revelação. Desvanecimento da palavra ENTRADA escrita em fundo preto, na placa de uma porta. As letras surgem por alguns segundos e, depois, desaparecem lentamente, fundindo-se na cor branca. Cinco minutos de desvanecimento da cor preta e a palavra SAÍDA surge, por alguns segundos, para também desaparecer dentro do branco.

*A smooth linear transition from white, through greys to black, produced in developing tank. The 'door sign' ENTRANCE fades in, white letters on the black background, stays for a few seconds, then slowly fades into white. Five-minute fade into black and the title EXIT, which stays for a few seconds, then fades into white."*



## FLUXFILM #11: TRACE #22

**Robert Watts, 1965, 3min, p&b | b&w, sem som | silent**

O filme começa com uma fotografia de Marilyn Monroe e, em seguida, mostra um corpo feminino, filmado do umbigo para baixo, contorcendo-se sob camadas de papel celofane.

*Begins with a picture of Marilyn Monroe, then shifts to a female body, shot from belly button down, which is wriggling under piles of cellophane.*



## FLUXFILM #12: TRACE #23

**Robert Watts, 1965, 3min, p&b | b&w, sem som | silent**

O filme começa com a imagem de uma linha de demarcação de uma quadra de tênis de cimento. Uma mão aponta para uma paisagem distante, em seguida, aparece o número 408 e, depois, o 409 pintado em um busto feminino. Uma mulher passa, insinuantemente, por entre as pernas e debaixo do braço, diferentes objetos de plástico em formato de banana e de salsicha. O filme termina com um ovo flutuando sobre a água.

*Begins with a shot of a demarcation line on an asphalt tennis court. A hand points to the distant landscape, then numbers 408 and 409 appear on a female torso. The female then passes different decorated plastic hot dogs, banana shapes suggestively between her legs, through her arm pits, etc. Ends with an egg floating on water.*



## FLUXFILM #13: TRACE #24

**Robert Watts, 1965, 4min20s, p&b | b&w, sem som | silent**

Sequências de imagens de raios-X de uma boca e garganta, comendo, salivando e falando.

*X-ray sequence of mouth and throat; eating, salivating, speaking.*



## FLUXFILM #14: ONE

**Yoko Ono, 1966, 5min, p&b | b&w, sem som | silent**

Câmera de alta velocidade, 2000 quadros por segundo. Fósforo pegando fogo.

*High speed camera 2000fr/sec. Match striking fire.*



## FLUXFILM #15: EYE BLINK

**Yoko Ono, 1966, 35s, p&b | b&w, sem som | silent**

Provavelmente, igual ao N° 9.

*Same as No.9, probably.*



## FLUXFILM #16: FOUR

**Yoko Ono, 1967, 6min15s, p&b | b&w, sem som | silent**

Sequências mostrando os movimentos das nádegas de performers caminhando. Filmado a uma distância constante.

*Sequences of buttock movement as various performers walked. Filmed at constant distance.*



**FLUXFILM #17:**  
FIVE O'CLOCK IN THE MORNING

**Pieter Vanderbeck, 1966, 5min20s, p&b | b&w,  
sem som | silent**

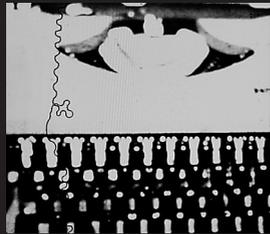
Imagens de um punhado de pedras e castanhas caindo, filmadas com uma câmera de alta velocidade.  
*A handful of rocks and chestnuts falling, filmed with high speed camera.*



**FLUXFILM #18: SMOKING**

**Joe Jones, 1966, 5min10s, p&b | b&w**

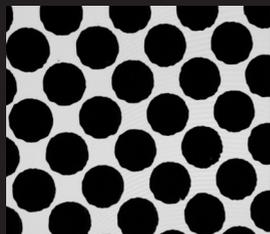
Imagens da fumaça de um cigarro filmadas com uma câmera de alta velocidade, 2000 quadros por segundo.  
*Sequence of cigarette smoke shot with high speed camera, 2000fr/sec.*



**FLUXFILM #19:**  
OPUS 74, VERSION 2

**Erik Andersen, 1966, 1min35s,  
p&b e cor | b&w and color**

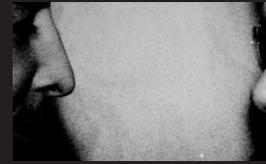
Exposição de fotogramas coloridos. Surgem diferentes imagens em cada fotograma, vários objetos em uma sala etc.  
*Single frame exposures, color. Different image each frame, various items in the room, etc.*



**FLUXFILM #20: ARTYPE**

**George Maciunas, 1966, 2min40s, p&b | b&w**

Desenhos artísticos de símbolos e signos projetando loops. Padrões de pontos de impressão do tipo Benday. Pontos, linhas. Telas, linhas onduladas, linhas paralelas e outras em película não revelada. Sem câmera.  
*Artype patterns, intended for loops. Benday dot patterns. Dots, lines. Screens, wavy lines, parallel lines, etc. on clear film. No camera.*



**FLUXFILM #22: SHOUT**

**eff Perkins, 1966, 2min10s, p&b | b&w,  
sem som | silent**

Close de dois rostos gritando um com o outro.  
*Close-ups of two faces, shouting at each other.*



**FLUXFILM #23: SUN IN YOUR HEAD (TELEVISION DECOLLAGE)**

**Wolf Vostell, 1963, 7min10s, p&b | b&w,  
sem som | silent**

Sequências de fotogramas de imagens de cinema ou televisão, com distorções periódicas. São imagens de aeronaves, homens e mulheres intercaladas por textos, tais como: "silêncio, gênio trabalhando," e "eu te amo." O crédito final é: "Televisão, décollage, Colônia, 1963."  
*Single Frame sequences of TV or film images, with periodic distortions of the image. The images are airplanes, women men interspersed with pictures of texts like: 'silence, genius at work' and 'ich liebe dich.' The end credit is 'Television décollage, Cologne, 1963.'*



**FLUXFILM #24: READYMADE**

**Albert Fine, 1966, 2min20s, p&b | b&w,  
sem som | silent**

Tiras de teste de cor do tanque de revelação.  
*Color test strip from developing tank.*



**FLUXFILM #25:**  
THE EVIL FAERIE

**George Landow, 1966, 28s, p&b | b&w, sem som | silent**

Um homem no telhado fazendo gestos com as mãos. O filme é precedido pela foto de um objeto em formato da letra 'L' em movimento. Ao final, surge a imagem breve de uma 'menina Kodak.'

*A man on the roof making flying gestures with his hands. Film is preceded by a picture of an object of 'L' shape shakingly moving. At the end of the film, image of 'Kodak girl' briefly appears."*

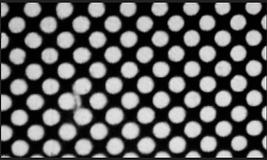


**FLUXFILM #26:**  
SEARS CATALOGUE 1-3

**Paul Sharits, 1965, 28s, p&b | b&w, sem som | silent**

Páginas animadas de um catálogo da Sears.

*Pages from Sears catalogue animated.*



**FLUXFILM #27:** DOTS 1 & 2

**Paul Sharits, 1965, 35s, p&b | b&w, sem som | silent**

Projeção de um único plano de pontos animados na tela.

*Single frame exposures of animated dot-screens.*



**FLUXFILM #28:** WRIST TRICK

**Paul Sharits, 1965, 28s, p&b | b&w, sem som | silent**

Vários gestos de uma mão com uma lâmina de barbear sobrepostos.

*Various gestures of hand held razorblade overlapping.*



**FLUXFILM #29:** WORD MOVIE

**Paul Sharits, 1966, 3min50s,**

**p&b e cor | b&w and color**

Plano único com animação de palavras.

*Single frame exposures with words animation.*



**FLUXFILM #30:** DANCE

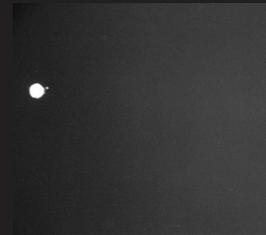
**Albert Fine, 1966, 2min23s, p&b | b&w,**

**sem som | silent**

Rosto sorridente. Martelando um tijolo. Close de um ouvido (em movimento?). Rosto se contraindo. Dançando em uma perna. Rolando, contorcendo-se no chão. Socando a parede.

*Face Smiling. Hammering a brick. CU of an ear (moving?).*

*Face twitching. Dancing on one leg. Rolls, twitches on the floor. Boxes the wall.*



**FLUXFILM #31:** POLICE CAR

**John Cale, 1966, 1min17s,**

**p&b e cor | b&w and color, sem som | silent**

Sequência subexposta das luzes intermitentes de um carro de polícia.

*Underexposed sequence of blinking lights on a police car.*



**FLUXFILM #36:** FLUXFILM N.º. 36

**Peter Kennedy; Mike Parr, 1970, 2min30s,**

**p&b | b&w**

Imagem de pés caminhando nas bordas ao redor de todo plano.

*Tips of feet walking at the edge of frame, all around the frame.*



**FLUXFILM #37:** FLUXFILM N.º. 37

**Peter Kennedy; Mike Parr, 1970, 1min30s,**

**p&b | b&w, sem som | silent**

Rosto sendo desfocado por camadas de fitas adesivas entre ele e a câmera.

*Face going out of focus by layering sheets of plastic between camera and subject.*



**FLUXFILM #38:** JE NE VOIS RIEN JE N'ENTENDS RIEN JE NE DIS RIEN

**Ben Vautier, 1966, 7min32s, p&b | b&w,**

**sem som | silent**

Nada ver, ouvir e dizer. Ben está com a boca, os olhos e os ouvidos tapados.

*Seeing, Hearing, Saying Nothing. Ben stands with ears, eyes, mouth bandaged.*



### FLUXFILM #39: LA TRAVERSÉE DU PORT DE NICE À LA NAGE

**Ben Vautier, 1963, 3min15s, p&b | b&w,  
sem som | silent**

Ben atravessa uma baía do porto de Nice, nadando completamente vestido.

*Swimming across Nice harbour fully clothed. Ben swims across a bay in Nice.*



### FLUXFILM #40: FAIRE UN EFFORT

**Ben Vautier, 1969, 2min13s, p&b | b&w,  
sem som | silent**

Erguer e segurar uma cômoda.

*Lifting and holding up a chest of drawers.*



### FLUXFILM #41: REGARDEZ MOI CELA SUFFIT

**Ben Vautier, 1962, 6min48s p&b | b&w,  
sem som | silent**

Sentado em um agradável passeio público com o seguinte cartaz: Observe-me: isso é tudo.

*Sitting on a promenade in nice with a sign: Watch me, that's all.*

\*As sinopses dos filmes foram escritas por George Maciunas com exceção dos filmes 11, 12 e 23 que são de Jon Hendricks.

*\*The synopses of the films were written by George Maciunas except the films 11, 12 and 23, written by Jon Hendricks.*

# FLUXUS FILM AND VIDEO: A SURVEY

By Peter Frank

*As a movement and as a sensibility, Fluxus has had a profound but subtle effect on the way we understand both art and the world at large. After decades of neglect and even scorn, Fluxus has finally been accorded its place in the annals of art history. But its role in galvanizing new modes of perception – social, psychological, and especially experiential– has been inadequately considered. An examination of one significant but especially little-regarded facet of Fluxus praxis, the production of artwork in the media of film and video, could prove especially telling. Film and video, after all, are media that are central to our time and to our consciousness; and, given their importance, these media are that much better understood through Fluxus' frequently self-reflexive and invariably irreverent attitudes. Despite this, the nature of film and video in Fluxus, and of Fluxus in film and video, has not been adequately considered. We hope that presenting Fluxus films and videos as the images and image sequences they basically are might help rekindle such consideration.*

*Films and videos have taken pride of place in most Fluxus shows. Fluxus artists recognized as significant filmmakers (Yoko Ono, Paul Sharits) and video makers (Nam June Paik, Shigeko Kubota) have been closely examined for their innovations and influences. If anything, Fluxus' impact on the post-modern arts was first acknowledged by film historians, video critics, and other commentators on time-based media. But, in and of itself, the body of film and video work produced in association with Fluxus is infrequently examined and is even more rarely surveyed as a distinct phenomenon – even though the intersection of the Fluxus sensibility and time-based media has yielded some of the most intriguing, challenging, and revealing artwork produced in the last half century.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>There has been some scholarly and curatorial work in this area, notably in the United States in the late 1980s and early 1990s, when the Anthology Film Archives in New York presented a program of Fluxus films and videos (1992) and the Fluxus survey circulated (1993-94) by the Walker Art Center in Minneapolis featured a section dedicated to film and video. In turn, circulating film and video retrospectives of Paik and Ono, as well as several research projects, articles, and catalogue essays, had preceded these.

The texts and catalogues pertaining to the Fluxfilms and Fluxus film and video in general are as follows (in alphabetical order):

Ganz, Jim, *An Introduction to the Fluxfilm*. Unpublished thesis, Williamstown Massachusetts: Williams College, 1988.

Hendricks, Jan, *Fluxus Codex*. New York: Harry N. Abrams Inc. 1988, notably pp. 59-66.

Jenkins, Bruce, "Fluxfilms in Three False Starts," in Jenkins, Janet, ed. *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993, pp. 123-139.

Lippy, Tod, "Disappearing Act: The Radical Reductivism of Fluxus Film," in Lauf, Cornelia, and Susan Hapgood, eds. *FluxAttitudes*, Ghent: Imschoot Uitgevers, 1991, pp. 35-41.

Mekas, Jonas, ed. *Fluxfest: In and Around Fluxus*. New York: Anthology Film Archives, 1992

*In time-based media (which term could refer to live performance and sound recording as well, but will be used here simply to indicate film and video), the coy diffidence typical of the Fluxus style is compromised, although not suppressed. The hands-on, intensely private intimacy of the Fluxus object and the do-it-yourself performance engendered by that object is replaced in film and video work with a more purely spectacular aesthetic, one which presumes a less active (potential) role for the viewer. The viewer may be bored or puzzled by a Fluxus film or video work, but its presence and its mediumistic identity are never in question, whether the film or video is presented as such or as part of a larger artwork. Even in those film and video works intended to be boring, opaque in meaning, or nearly invisible, those qualities of display, chronography, reflectivity, and public address that characterize film and video as artistic disciplines make the audience conscious of*

*the filmic experience and thus moderate Fluxus' sometimes extreme subversion of audience expectation and perception. (This is hardly less true even when a single viewer screens the recorded-time artwork – as on a home VCR, for instance, or, notably, on the hand-held filmstrip viewer that George Maciunas included with his distribution of the Fluxfilm compilations in the Flux Year Box of 1966.)<sup>2</sup>*

*The pretenses of artistic or musical or literary or theatrical praxis, all of which exist in an immediate, material context of some sort, give way in film and video to the aesthetic of the playback, a condition of integral but immaterial reproducibility. That is to say, the art does not exist in any form except the physical and temporal occasion of screening; as an inert roll of celluloid, a film or video does not provide its intended artistic experience.<sup>3</sup> Even the objecthood of recording material and playback*

---

<sup>2</sup>The Flux Year Box was the second anthology of Fluxus-related materials Maciunas compiled under the Fluxus rubric. Earlier in the decade he had coined the term "Fluxus" as the name for such an anthology, to appear annually. In Europe, Maciunas applied the label to concerts, exhibitions, and other presentations, and when he returned to New York "Fluxus" served him as a rubric under which objects and publications as well as time- and space-based events could be presented. But the idea of an anthology remained at the core of Maciunas' program in the '60s, and the majority of material he published, fabricated, and distributed appeared in some form or devolved from the two Year Boxes he managed to compile (1964, 1966) and a third he realized only in prototype. Cf. Jon Hendricks, *Fluxus Codex*.

<sup>3</sup>Copenhagen-based Eric Andersen's several Fluxus filmworks from the middle and late 1960s would seem to challenge this condition. They consist not of film projections, but live activities undertaken with spools of celluloid in and among a viewing audience. But in dramatically contravening the conventions of film viewing, Andersen's work finally help define what those conventions are; and it is within those conventions – if often in mocking reflection of them – that Fluxus film otherwise operates. Similarly, the conventions of video playback were reified avant la lettre by the sculptural deconstructions Nam June Paik and Wolf Vostell visited on the television set between 1957 and '64; in the decade before videotape presented itself as a medium, Paik and Vostell had determined – ironically enough, by creating assemblaged objects – that the monitor was the site of video experience. Even now, with the means of recording and the means of playback evolving as rapidly as they are, the artwork is not experienced, and thus does not "exist," until the format by which it is recorded (e.g. CD-ROM, DVD, Website) is subject to appropriate playback formats (e.g. personal computer, theater screen).

mechanisms – a question often addressed by Fluxus film- and videomakers such as Paik and Kubota, much of whose oeuvres consist of “video sculptures” – does not compromise the “not-thereness” of an unscreened film or video. The artwork simply does not exist unless it is displayed – not interpreted, not read, but experienced in time, a temporal experience that of course does not exist until the film or video is played back. (This is true as well, if in a different way, for film loops, a form in which many early Fluxus films appeared.)<sup>4</sup>

Maciunas especially, and various of his Fluxus cohorts to varying degrees, delighted in the challenge film proposes to the obdurate “thereness” of traditional visual artwork, as well as to the temporary but inarguable physicality of traditional theater. With their orientation towards music (following Walter Pater in his insistence that “all the arts aspire to the condition of music”), the Fluxus artists – in a different manner than the experimental abstract animators before them – sought in film and video a visual equivalent to the musical experience, an experience that is present but not palpable. In the hands of Fluxus artists reels and projectors, cassettes and monitors, and of course cameras were performing instruments, devices that might be engaged aesthetically in the presentation but which are self-effacing with regard to the artistic gesture. When they brought such devices forward in film and video work, Fluxus artists did not compromise the “musicality” of time-based media, but proposed (or revealed) intermedial circumstances in which the

basic temporal character of film and video was affirmed precisely through the revelation of its mechanisms.

The Fluxus film and video works examined are considered entirely as on-screen phenomena. Certain of these films and videos may have been created as part of a live performance, a sculptural display, or an object itself, but in all cases they have survived as integral works, viewable solely as projections. We do not seek to minimize the importance of the film or video object in Fluxus (or for that matter in general art practice); rather, we wish to stress the importance in Fluxus of the projected time-based artwork – an importance that is too often diminished in object- or performance-centered appreciations of the Fluxus canon.

Fluxus remains unusual in how it “dematerialized” art. Its artists never abandoned the object *per se*, only transformed it socially as well as materially.<sup>5</sup> This unusual approach to the object – not dematerializing it but democratizing it – has proved especially compelling in its pragmatism as well as its idealism, its appreciation of human nature as well as human need (above all, to the centrality of play to human nature and the centrality of the hand-held object to human need). This aspect of Fluxus, along with its sense of elegant, even sublime transgression, most endears it to its longtime enthusiasts and the new audiences it continues to attract. But the effect Fluxus has had on the way we see – on the way we comprehend

images and image-sequences, on the way we understand media<sup>6</sup>, on the way we digest but do not necessarily absorb the glut of visual information presented to us – has not been substantially analyzed, at least since the heyday of the movement.

The association of Fluxus with the medium of film resulted both from the engagement of individual Fluxus artists in cinematic media and from a programmatic determination on the part of George Maciunas, the coordinator of the Fluxus movement, to realize Fluxus concepts and gestures in and as film. Maciunas did not take a similar interest in video (although he certainly did not oppose its use), but the roles individual Fluxus artists assumed in pioneering video art still placed the Fluxus sensibility at the heart of artists' video in its formative years. Indeed, video's early popular association with broadcast television (particularly before the widespread availability of videotape and cameras) placed it at its inception in the kind of socially charged, and aesthetically problematic, context that Fluxus sought for itself.

Still, Maciunas' prior commitment was to film, a mode of entertainment that had been one of his principal diversions as a child in his native Lithuania.<sup>7</sup> As a college student in the United States (notably of architecture) Maciunas became something of a utopian socialist, and as such took a deep interest in the cultural work of the Russian Revolution. He took particular note of the fact that the cinema had figured crucially in early Soviet culture, both as a medium of propaganda and as a medium of experimentation, and that Soviet cultural theorists had regarded film as the perfect proletarian Gesamtkunstwerk. Maciunas' sentimental attachment to cinema seemed to have prevented his own active extension of this regard to television and the related “art medium” of video; but, as mentioned, he was supportive of his colleagues' investigations and theories. (For example, he reprinted Paik's “Afterlude to the Exposition of Experimental Television” in its entirety on the front page of one of the Fluxus newspapers.)<sup>8</sup>

<sup>4</sup> The strips included in the 1966 Flux Year Box were loops, and the viewing device included with them in the box allowed the viewer to screen them without benefit of projection, as if looking at a still transparency through a loup – or viewing a flip-action sequence in a rotoscope.

<sup>5</sup> Compare this with orthodox Conceptual Art or post-Minimalist Performance Art, both of which proposed conditions of immateriality and impermanence as theoretical, even ideological positions.

<sup>6</sup> Marshall McLuhan's observations on the social impact of communications media (as in *Understanding Media and Verbi-Voci-Visual Explorations*) strongly influenced a number of the Fluxus artists – whose work, in turn, attracted his attention and support.

<sup>7</sup> See Jenkins, Bruce, “Fluxfilms in Three False Starts.”

<sup>8</sup> fluxus cc five ThReE, Fluxus newspaper no. 4, 1964.

Ultimately grounding Maciunas' involvement with film was his friendship with fellow Lithuanian expatriate Jonas Mekas. Mekas' cinematic activity went well beyond his own filmmaking. By the late 1950s Mekas was at the center – arguably, was the center – of avant garde film activity in New York (and by extension the western world), organizing important programs of new film and publishing some of the most trenchant, forward-thinking and controversial theory and commentary on film then available in English. Maciunas assisted Mekas in many of these endeavors, designing and occasionally editing publications, contributing articles, and even housing Mekas' showcase/library for avant garde film on the ground floor of one of the co-operative loft buildings (the "Fluxus co-ops") Maciunas had established in the middle of the emerging SoHo district.

The core of the cinematic output associated with Fluxus is, of course, the anthology of relatively brief "Fluxfilms" that Maciunas compiled from his contacts around the world. The Fluxfilm anthology was originally marketed as a single-reel anthology – in "short" and "long" versions, the latter including eight films additional to the 17 comprising the "short" version. As mentioned, a number of these films appear in the 1966 Flux Year Box as 8-mm. filmstrip loops, along with an apparatus for hand viewing rather than screening the strips.<sup>9</sup>

Quite evidently, like the Year Box itself – and like most every other object produced by Maciunas under the Fluxus rubric – the film anthology was not mass-produced, but produced to order. As with every item available for purchase, either through mail order or at the few "commercial" outlets for Fluxus objects

---

<sup>9</sup>As it turned out, each copy of the Year Box (very few were actually compiled) included a different number of strips.

around the world (e.g. Maciunas' own Fluxshop on New York's Canal Street, Willem de Ridder's Fluxshop in Amsterdam, Ben Vautier's emporium in Nice, Ken Friedman's Fluxus West store and distribution service in San Francisco), Maciunas took hands-on responsibility for making copies of the films entrusted to him<sup>10</sup> and made those copies in response to incoming orders or opportunities to exhibit and disseminate Fluxus artwork. This curious mix of handicraft and mass production perfectly embodied Fluxus' "do-it-yourself" ethos.

Maciunas produced several Fluxfilm compilations in order to have the films presented in public contexts, winning several awards in the process and sending 8 and 16 mm. copies of the anthology – again, in varying lengths, including more or fewer films – to Fluxus compeers for screenings.<sup>11</sup> Few such copies were made, and fewer now exist. No copy of the anthology is identical to any other. The numbered roster of Fluxfilms that Maciunas continued to issue into the mid-1970s always varied, reaching a total of 41 items.<sup>12</sup> These 41 films were not all actually included in the compilations, but simply comprised all those Maciunas designated as Fluxfilms; as such, they were includable, but were not guaranteed inclusion, in any forthcoming anthology. And as it happened, no more anthologies were forthcoming.

---

<sup>10</sup>Maciunas often made unilateral editorial judgments, such as the length of the film loop or, in the case of a long film, the particular footage to be excerpted. As with the objects, Maciunas presumed that the artists submitting films to him trusted him to edit their submissions as he saw fit.

<sup>11</sup>Jenkins, *op. cit.*, discusses the film festivals at which the Fluxfilms were screened. In Fluxus Codex Hendricks documents the Fluxus outlets to which Maciunas sent his compilations, in both 8 and 16 mm. versions.

<sup>12</sup>This information per published documentation by Jan Hendricks, *op. cit.*, and Jim Ganz's unpublished Introduction to the Fluxfilm.

As Bruce Jenkins and Tod Lippy, among others, have noted,<sup>13</sup> many of the Fluxfilms are notable for their self-conscious reference to film as a medium, their hyper-conscious use of time, and their deliberate inducement of boredom among viewers. Many of them present a single image or kind of image for their entire length, forcing viewers to focus on otherwise insignificant changes in that image that occur over time. Others flash by in a fraction of a second, effectively measuring the physical rather than temporal length of the film. Similarly, many of the Fluxfilms reflect the conditions of their own making, and their own screening, back at the audience. In this regard they mirror, and in certain cases anticipate, the "structural" filmmaking prevalent at the same time as Fluxus (and also championed by Mekas).<sup>14</sup> Maciunas went to great pains, however, to distance the Fluxfilm from the "structural" film, except to insist on the debt the latter owed to the former. He regarded the banal images and almost

perverse use of time that characterizes many of the Fluxfilms as manifestations of sly, subversive wit rather than of minimalist gravitas.

Furthermore, at least as many of the Fluxfilms do not manifest this "structural" approach at all. Some document live action in real time (such as event performances).<sup>15</sup> Others are direct realizations of the brief, open-ended written instructions that constitute Fluxus performance scores.<sup>17</sup> Yet others consist of collaged elements, intercut more or less rapidly. These collaged films admit to a given model beginning well before the emergence of the Fluxus movement, that of the collage-film produced by Stan Brakhage, Stan Vanderbeek,<sup>18</sup> Robert Breer, and others (and a style also supported by Mekas). But the aesthetic of the Fluxus collage film is still somewhat different, engaged less with the properties of animation than with the properties of the image in dissolution.

If the "Fluxus-structural" film, the documentary film, the instruction-realization film and the collage film comprise four kinds of Fluxfilms, a fifth kind could be said to bridge the structural and the collage approaches. In fact, its minimalist, even conceptualist, self-referentiality is also found in the most extreme of the structural films (and, in different ways, in certain of the collage films). In these few Fluxfilms – the best example of which is Fluxfilm no. 1, Nam June Paik's notorious *Zen for Film* – the strip of film itself and its component frames are the subject, and the effects their objective (physical or sequential) manipulation provide when projected constitute the filmic experience. Whereas the purely structural filmmakers concentrated on those effects as conditions of a self-reflective medium, the "Fluxus structuralists" (who were by and large content to associate with either group) were interested in experientially, and dialectically, contrasting the nature of the film as object with its nature as image. Maciunas' intention to make the films available as looped strips in the Flux Year Box underscored this contrast, as the films are thus presented first as objects, to be appropriately manipulated just as the other objects in the Box are, and only subsequently as kinetic images.

This brings us back to those aspects of Fluxus film (and video) that this exhibition has to forego, those of the object and the installation. Fluxus artists readily conflated temporal and spatial formats in their work, and they regarded film (and later video) as a medium that could mix with live performance or could be presented on a continuous basis, thus constituting an ever-changing visual environment. In this, Fluxus artists had as models the Happenings of their friends and colleagues (some of whom were at least occasional participants in Fluxus itself). Many Happenings realized in America, Europe, and Japan prominently featured filmic components; and at least one Happenings artist, Robert Whitman, specialized in the commingling of live and cinematic action. Maciunas himself envisioned presentations of "Fluxfilm environments" consisting of "film wallpaper" and sound.<sup>19</sup> Paul Sharits, one of the most active Fluxus filmmakers and its most prominent bridge to structural filmmaking, is best known for his cinematic installations, in which the film frame and strip, sprockets and all, is literalized through (multiple) projection onto the wall.

---

<sup>13</sup> Jenkins, *op. cit.*, and Tod Lippy, "Disappearing Act: The Radical Reductivism of Fluxus Film."

<sup>14</sup> Good examples of this mode would be Paul Sharits' several Fluxfilms (nos. 26-28), especially given Sharits' association with the non-Fluxus structuralists.

<sup>15</sup> Maciunas' most notable statement to this effect was his 1969 rejoinder to P. Adams Sitney's "Structural Film" article in *Film Culture* [no. 47].

<sup>16</sup> Good examples of this would be Ben Vautier's four Fluxfilms, excerpted from the filmed documentation of the actions he and his friends performed in the streets of Nice. These films were among the last Maciunas included in the Fluxfilm numerology, and were not included in most of the compilations.

<sup>17</sup> The quintessential example of these would be Chieko Shiomi's *Disappearing Music for Face* (Fluxfilm no. 4), whose performance instruction reads, "smile ↔ stop to smile".

<sup>18</sup> Maciunas, who admired Vanderbeek's work, invited him to participate in Fluxus activities, including, presumably, the Fluxfilms. There is no indication that Stan Vanderbeek contributed to the Fluxfilms, but his brother Pieter was responsible for Fluxfilm no. 17, *5 O'Clock in the Morning*.

---

<sup>19</sup> Hendricks, pp. 64-65.

Several films by Wolf Vostell from the 1960s and '70s extend his *Dé-coll/age* happening approach, in part by recording various of his elaborate events, and in part by staging events for the camera, which records them in a manner that approximates the multi-perspectival, collage-like conditions of his live happenings. By contrast, the films of Robert Watts explore markedly different approaches, including direct collage, the sequencing of discrete images, and performance staged specifically for the camera.

With Sharits, the Fluxus artist most closely associated with filmmaking is Yoko Ono. While Sharits came to Fluxus through his filmmaking, however, Ono came to filmmaking through her Fluxus activities. Indeed, her earliest film-related works were "film scripts" written as event scores<sup>20</sup> and her first fully realized films were the four shorts she produced for Maciunas' Fluxfilm anthology, including the now-famed No. 4 (actually Fluxfilm no. 16), popularly known as "Bottoms."<sup>21</sup> This sequence of different buttocks, seen in close-up and in motion, was an early manifestation of Ono's then-radical notions about sex. Not long after, such notions rapidly approached the social mainstream, thanks partly to the prominence Ono and her work suddenly gained as a result of her marriage to John Lennon. As the wife and, more importantly, artistic partner of a (former) Beatle, Ono was now able to propagate still more challenging ideas

about female identity, social harmony, and other controversial topics; these included not only the widely reported live actions and demonstrations, but films as well. Notable among these were the 1970 *Fly* – an erotic, and relatively elaborate, realization of a one-word instruction piece from 1963 – and *Rape*, a narrative work from 1969 (done in collaboration with Lennon) in which the camera trails a young woman through London with an overbearing and ultimately invasive (but never violent) single-mindedness.<sup>22</sup>

Like Fluxus film, Fluxus video was pioneered by, among others, a Japanese woman working in New York. The bulk of Shigeko Kubota's video Fluxwork, however, is video sculpture, beginning with the several works she did commemorating Marcel Duchamp; her purely taped works manifest another, more personal and discursive aspect of Kubota's sensibility. One tape, however, pays witty but touching homage to Maciunas, combining documentation of him before the loss of one eye with footage taken of him after the loss.

The one artist to contribute profoundly to the Fluxus canon in both film and video is Shigeko Kubota's husband, Nam June Paik. Paik is known as the virtual "father" of video art, thanks in part to the sculptures he fabricated out of television sets while based in Germany in the early 1960s, but thanks as much to the initiative Paik took

on October 4, 1965, the day videotape and video equipment first became available to the public (at least in New York).<sup>23</sup> Since then, of course, Paik has generated countless videotape works, video installations, sculptures including video, and all manner of video-related objects (including more than a few pure "television sculptures" that harken back to his early exhibitions in Germany), all of which have contributed to Paik's near-legendary popular status as a wizard of electronic experimentation.

If Zen for Film confounds the very purpose of cinema, Paik's video oeuvre confounds every aspect of videography. Having begun by deconstructing the television set, literally and figuratively, Paik went on to confuse the distinction between documentation and spectacle, between "news" and "entertainment" – in a much different way than have commercial broadcast media. Where Paik's "art" ends and his "documents" begin – indeed, where his role in the documentation ends and that of his various artistic, technical, and commercial collaborators begins – is normally a border so blurred as to be indeterminable. Paik's early and extensive work with broadcast formats encouraged this subversion of video-reality, and it has carried over into everything else he has done with the video camera. Thus, Paik's performance documents are as lively, unpredictable, and even elliptical as his colorful, hyper-kinetic electronic manipulations; in fact, as with the 1973 *Homage to John Cage*, they may often be one and the same.

---

<sup>21</sup> Ono received production assistance from Maciunas and other technically adept people associated with Fluxus, such as photographer Peter Moore.

<sup>22</sup> These and other of Ono's cinematic work are discussed in Haskell, Barbara, and John G. Hanhardt, *Yoko Ono: Arias and Objects* (Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1991), and in the catalogue to Hanhardt's show of *Films by Yoko Ono* (New York: American Federation of Arts, 1991).

---

<sup>23</sup> Upon acquiring the cumbersome rig, Paik jumped in a cab and drove around the city, videotaping out the window with characteristic abandon. This hasty, unedited composition – including footage of Pope John Paul arriving at St. Patrick's Cathedral – was the first artist's videotape.



*Along with Paik's subverted quasi-documentaries, several documentaries per se have been included in this survey to expand the cinematic discourse around Fluxus. In fact, one of America's leading cinema verité teams, the Maysles Brothers, documented Yoko Ono performing one of her most important stage works, *Cut Piece*, in 1964. The film captures the psychological, and even sexual, tension of the work, thus giving early indication of both Ono's interests and those of the Maysles. Two other, more recent documentaries, Larry Miller's *Some Fluxus* and Lars Movin's *The Misfits: 30 Years of Fluxus*, look back retrospectively on the Fluxus movement. The basis of *Some Fluxus* is an extensive interview Miller taped with George Maciunas shortly before Maciunas' death in 1978. This is illumined with images of Fluxwork of various kinds – most notably, the live performance evening staged as a memorial to Maciunas in March of 1979 in New York. *The Misfits*, in turn, is based on footage taken at the large Fluxus show mounted as part of the 1990 Biennale di Venezia (although the documentary itself is a production of Danish Television).*

*The gathering in Venice, one of the most inclusive Fluxus "festivals" to be organized after Maciunas' death, also proved to be one of the last for many of the movement's participants. Over the last decade, even as interest rekindles in the Fluxus movement and the Fluxus sensibility, death and illness has markedly reduced the ranks of Fluxus artists. The sensibility they leave behind is, of course, their most important testament, and their objects, texts, and performance scores embody and enshrine this sensibility in an invaluable way. But the material these artists have committed to time-based media, recording their activities and reformulating them according to their own aesthetic(s), constitute a uniquely preserved resource in which sensibility reveals, and even explains, itself. The films and videos of the Fluxus artists serve as more than their memorials; they serve as a crucial part of their legacy.*

---

*Peter Frank is an American art critic, curator and poet who was born in 1950 in New York. He currently lives in Los Angeles. Frank received his M.A. in art history from Columbia University. He is the Senior Curator at the Riverside Art Museum and art critic for Angeleno Magazine. Frank contributes a critic to numerous publications such as LA Weekly and The Village Voice. Frank has also organized numerous theme and survey shows, including "Driven to Abstraction: Southern California and the Non-Objective World, 1950-1980," for the Riverside Art Museum; "fluxus Y fluxfilms 1962-2002" for the Museo Reina Sofia in Madrid; "Young Fluxus" for Artists' Space in New York; "The Theater of the Object, 1958-1972" for New York's Alternative Museum, among others.*

## OI FUTURO

---

### **Diretoria Executiva**

Otávio Marques de Azevedo  
Pedro Jereissati

### **Presidência**

José Augusto da Gama Figueira

### **Vice-Presidência**

Roberto Terziani

### **Diretoria de projetos e programas**

Rafael Oliva

### **Diretoria de cultura**

Maria Arlete Gonçalves

### **Curadoria de artes visuais**

Alberto Saraiva

### **Curadoria de Artes Cênicas**

Roberto Guimarães

### **Coordenação Oi Futuro Belo Horizonte**

Sérgio Pereira

### **Produção Oi Futuro Belo Horizonte**

Pedro Gomes

### **Produção Oi Futuro Rio de Janeiro**

Claudia Leite

### **Museologia Oi Futuro**

Maria Helena Cardoso

### **Equipe Cultura**

Bruno Singh  
Zélia Peixoto

### **Estagiários**

Isabelle Teïssa  
Maria Bulcão  
Sarah Gonçalves  
Gustavo Goulart (BH)

### **Gestão de Espaços**

Ricardo Souza  
Monalisa Mendonça (BH)  
Nathalia Avena

### **Assessoria de Imprensa**

Letícia Duque  
Carla Meneghini  
Leilah Aciolly  
Valdir Vasconcelos

### **Idealização e Produção**

Zeta Filmes

### **Curadoria**

Francesca Azzi  
Roberto Moreira dos S. Cruz

### **Museografia**

Valdy Lopes Jn.

### **Assistente de Museografia**

Carolina Montoia

### **Produção**

Daniella Azzi  
Eduardo Garretto Cerqueira

### **Assistente de Produção**

Elida Silpe

### **Cenotecnia**

Opa! Cenografia e Montagem

### **Equipamento e Montagem de Áudio e Vídeo**

BeLight

### **Identidade Visual, Peças Gráficas, Sinalização e Website**

Voltz Design

### **Direção de Criação e Produção Gráfica**

Alessandra Maria Soares  
Cláudio Santos

### **Designers**

Cláudio Santos  
Luana Silva  
Marco Nick

### **Website (programação)**

Redemunho Web Design

### **Fotografia**

Alexandre C. Motta

### **Tradução e Versão em Inglês**

Alcione Silveira

### **Agradecimentos**

A todos os artistas convidados  
Anita Schwartz Galeria de Arte,  
Andre Parente, Berta Siechel,  
EAI – Electronic Arts Intermix,  
Fred Bülow Ulson e Peter Frank

WWW.FLUXUSFESTIVAL.COM

Patrocínio



Realização



Idealização e produção

**FLUXUS 2012**  
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA NA INTERNET  
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ON THE INTERNET



Incentivo







