

O Cinema Estrutural norte-americano e a reinvenção da arte minimalista

Theo Costa Duarte

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Resumo

Objetiva-se caracterizar e discutir em termos histórico-conceituais o Cinema Estrutural e sua importância na interface dos campos do cinema experimental e das artes visuais. Nessa discussão, afastamo-nos das interpretações da crítica e historiografia desses campos que o tomaram ora como uma prática modernista concernida à exploração reflexiva das propriedades específicas do cinema, ora em estreita continuidade com a tradição “visionária”, romântica, do cinema de vanguarda norte-americano. Nesse sentido recorre-se às elaborações críticas e teóricas em torno da escultura minimalista dos anos 1960, tendência da qual esse cinema, segundo hipótese, apropriou e reinventou parâmetros, notadamente aqueles que possibilitaram um reordenamento do engajamento espectral.

Palavras-Chave

Cinema experimental. Cinema estrutural.
Minimalismo.

Introdução

Na segunda metade da década de 1960, surgiu no meio do cinema *underground* nova-iorquino um conjunto de filmes caracterizados pela simplicidade e sistematicidade de suas estruturas formais, colocadas em primeiro plano, à frente de qualquer conteúdo simbólico ou narrativo que pudessem ter. As estruturas formais desses filmes eram organizadas de modo aparentemente impessoal e de maneira predeterminada, distinguindo-se de forma evidente da tradição do cinema de vanguarda norte-americano, marcado até então por filmes poéticos, de forte caráter subjetivo e imaginativo, como aqueles realizados por Maya Deren, Stan Brakhage e Kenneth Anger. Nesse primeiro momento, filmes como *The Flicker* (Tony Conrad, 1965), *Ray Gun Virus* (Paul Sharits, 1966), *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.* (George Landow, 1965), *Wavelength* (Michael Snow, 1967) e *Sailboat* (Joyce Wieland, 1967) ganharam destaque no circuito de exibição e de divulgação do cinema de vanguarda dos Estados Unidos. Esses filmes

foram logo denominados e definidos, em influente ensaio do crítico p. Adams Sitney (1969), como “estruturais”.

Apesar de estarem inseridos no campo do cinema de vanguarda no início dos anos 1960, os cineastas “estruturais” em quase a sua totalidade, iniciaram as suas carreiras artísticas em outros meios e suportes, trazendo para os filmes investigações anteriores que vinham desenvolvendo. Snow, Sharits, Wieland, Landow, Conrad e Hollis Frampton tinham então distintas trajetórias como músicos, fotógrafos, pintores, escultores etc., estando também integrados ao ambiente artístico nova-iorquino no início e nos meados dos anos 1960¹. Nesse período singular puderam acompanhar, dentro dessa comunidade relativamente pequena na qual “todos conheciam todos” (MEYER, 2004, p. 34), o surgimento e o desenvolvimento de tendências como a Pop Art, a arte conceitual e o minimalismo, com as quais manteriam forte proximidade ou mesmo pertenceriam².

Percebe-se assim como, no contexto do advento das chamadas “neovanguardas”³, na qual o minimalismo e a Pop Art adquirem proeminência, esses realizadores testemunharam e participaram da intensa interpenetração e do intercâmbio entre as práticas artísticas, como a pintura, a dança, o teatro e o cinema, e o florescimento da arte da performance e dos *happenings*. Os gêneros então se emaranhavam, as práticas se expandiam sem fronteira disciplinar, lugares de ação e suportes técnicos. Observa-se, com diversas variações, uma passagem dos interesses dos artistas de um meio particular para um domínio intermídia e indeterminado, de uma arte “específica” para uma arte “genérica” (DE DUVE, 1990, pp. 244-310), interdisciplinar. A posição dominante até esse período de autonomia formal das artes, de investigação e ênfase nos elementos constitutivos do meio – proposta em sua melhor forma nos Estados Unidos pelo crítico Clement Greenberg –, era, portanto, questionada pelos artistas das neovanguardas, principalmente a partir das

- 1 Da primeira geração do cinema estrutural norte-americano, apenas Ernie Gehr iniciou e consolidou sua carreira artística apenas no cinema.
- 2 Ainda no início dos anos 1960, Sharits e Landow faziam parte do grupo neodadaísta Fluxus, no qual realizaram seus primeiros filmes estruturais. Em sua longa trajetória como artista plástico, músico e cineasta, Snow manteria profícuo diálogo com diversos artistas associados ao minimalismo, como o músico Steve Reich e o artista plástico Richard Serra. Tony Conrad seria mais reconhecido por sua carreira musical – iniciada no grupo de música drone *Theatre of Eternal Music* com La Monte Young e John Cale – do que por seus filmes experimentais.
- 3 “Um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomam procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o ready-made e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída” (Foster, 2014, p. 21).

ideias de John Cage sobre o status disciplinar de distinção entre as artes. Para esses artistas que questionavam o formalismo modernista de Greenberg, as instituições e os campos disciplinares das artes não definiriam mais, de forma evidente e inquestionável, o lugar de criação dos “objetos” artísticos; as técnicas específicas poderiam se deslocar para campo ampliado de utilização (JOSEPH, 2011, p. 59-81).

Para além das eventuais parcerias e aproximações em um mesmo ambiente em mutação, no qual os artistas afastavam-se dos suportes tradicionais e se imiscuíam às heterogêneas formas da cultura e do mundo social, essa geração nova-iorquina compartilhava de uma mesma *sensibilidade* “minimal”, “cool”, “impessoal”, como apontavam Barbara Rose (1968, p. 274-297), Susan Sontag (1987, p. 338-350), Thierry de Duve (1990, p. 245) e Robert Morris (1968, p. 223)⁴. Tais termos eram, assim, utilizados por esses autores para indicar interesses, características e práticas comuns entre artistas de diversos segmentos sem, no

entanto, indicar também um estilo, programa ou movimento que unificasse todas as proposições consideradas.⁵

Cinema Estrutural

Sem levar em consideração essas transformações da arte nos anos 1960 e a inserção desses cineastas de vanguarda nos demais campos artísticos, Sitney, no citado ensaio, considerou esses filmes como pertencentes a uma tendência particular e predominante no cinema de vanguarda americano no período. Para o crítico, a tendência estrutural tinha “repentinamente surgido” (1969, p. 1) e se desenvolvido em aparente contraposição, mas em efetiva continuidade com as formas de um cinema “visionário” norte-americano que o antecedia. A arte minimalista seria, assim, para Sitney, de pouca relevância para o advento desse cinema e para a sua compreensão (1970, p. 328-329).

O autor revisou e reelaborou o ensaio em outros quatro momentos, respondendo ao

4 Apesar de afirmar a possibilidade desta sensibilidade comum, Morris acreditava que este tipo de generalização minimizaria as diferenças entre as práticas artísticas, que possuíam, cada uma, particulares preocupações.

5 De modo geral e em resumo, podemos apontar que os artistas associados a essa sensibilidade comum eram afeitos ao uso de sistemas e mecanismos gerativos predeterminados; interessavam-se por padrões de repetição e variação; pelo uso de estruturas não hierárquicas; pela preferência por operações simplificadas; por uma preocupação com a coerência, regularidade, legibilidade e unicidade da forma geral da obra; pelo uso da duração estendida, muitas vezes em “tempo real” e de sua configuração como forma; interesse reflexivo na natureza material do meio artístico e do modo como são percebidos; pela exploração das modalidades de percepção, cognição e memória dos espectadores; pela rejeição da execução manual; pelo repúdio à expressividade e às formas psicodramáticas, e pelo questionamento e eventual rejeição ao uso de metáforas e símbolos.

desenvolvimento da tendência até os 1970 e inserindo-a em sua história do cinema de vanguarda norte-americano no pós-guerra (SITNEY, 1970, p. 326-349; 1974, p. 407-435; 1979, p. 369-397; 2002, p. 347-370). Nas segundas versões, a iniciativa crítica foi elaborada em um projeto teórico mais ambicioso: as descrições são refinadas, e algumas das críticas absorvidas. Tornar-se-ia, como afirma Bruce Elder, “o mais famoso e frequentemente citado ensaio jamais escrito sobre cinema de vanguarda” (2006, p. 119).

Originado de forma tática para definir e circunscrever uma prática cinematográfica em meio a outras, o ensaio original posicionava-se de forma contingente, respondendo criticamente aos filmes dessa tendência antes da realização de obras fundamentais, como *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970) e *Zorns Lemma* (Hollis Frampton, 1970) e excluindo experiências anteriores e paralelas realizadas na Europa e, mesmo, nos Estados Unidos⁶. No entanto, a imediata repercussão do ensaio e sua posterior reelaboração teve efeitos diretos e definitivos sobre a própria produção

e também sobre a recepção dos filmes “estruturais”, como notara Bruce Jenkins (1981, p. 13), o que aumentou consideravelmente o interesse sobre os filmes considerados. A “história do cinema estrutural” começa com esse ensaio, e filmes e cineastas citados por Sitney tornam-se indissociáveis dessa categoria. A resistência de alguns teóricos e dos próprios realizadores à classificação teria pouco efeito contra sua disseminação como modelo privilegiado de compreensão do conjunto de filmes; o “mito” do cinema estrutural se consolidaria no discurso crítico daqueles que escreveram sobre o cinema de vanguarda. Já os filmes dessa tendência dificilmente poderiam ser compreendidos sem se recorrer às polêmicas geradas a partir do ensaio (ARTHUR, 1979, p. 122; JENKINS, 1981, p. 13).

Apesar das inconsistências na definição e categorização, em nosso entender, o uso do termo ainda seria útil para se referir a um conjunto de obras surgidas em um mesmo ambiente e momento histórico, realizadas em um mesmo estilo de produção por artistas que apresentavam preocupações comuns,

6 Críticos europeus, como o inglês Malcolm LeGrice, a alemã Birgit Hein e o francês Dominique Noguez, criticariam a perspectiva “americanocentrista” de Sitney, indicando uma tendência internacional no cinema experimental em direção a um “novo filme formal” que exploraria os próprios materiais e o dispositivo cinematográfico. Mencionavam o trabalho de realizadores que despontavam no mesmo período, ou mesmo antecediam os filmes estruturais norte-americanos, como Kurt Kren, Peter Kubelka e Peter Weibel (Áustria), Werner Nekes, Lutz Mommartz, Birgit e Wilhelm Hein (Alemanha), Ryszard Wasko e Josef Robakowski (Polônia) e Peter Gidal e LeGrice (Inglaterra). George Maciunas criticaria o autor por ignorar até mesmo filmes semelhantes realizados em Nova York, fora do círculo da “Film-makers Cinematheque”.

dialogavam entre si e compartilhavam de uma sensibilidade particular, distinta da predominante no cinema de vanguarda americano.

Estrutura e formato no minimalismo e no cinema estrutural

As principais críticas ao ensaio de Sitney detiveram-se na inconsistência dos termos utilizados, principalmente no uso que o autor faz de *shape*⁷ (formato), *structure* (estrutura), *form* (forma) e *outline* (contorno) de forma intercambiável, imprecisa e frequentemente ambígua (MACIUNAS, 1970, p. 349; ARTHUR, 1979; JENKINS, 1981). A principal afirmação de Sitney em seu ensaio é de que, nessa prática, “o *shape* (formato) do filme inteiro é predeterminado e simplificado, e é esse formato a impressão primeira (e principal) do filme” (2015, p. 11). Paul Arthur (1979, p. 123) e David E. James (1989, p. 242) chamaram a atenção para o fato de que tanto a formulação quanto o uso ambíguo e intercambiável do termo junto a “estrutura” e “forma” tinham como fonte o discurso da crítica de arte nova-iorquina e dos escritos dos artistas plásticos associados ao minimalismo em meados dos anos 1960. Mesmo que Sitney (*apud* ARTHUR, 1979, p. 132) afirmasse desconhecer os escritos sobre a arte minimalista quando escreveu o ensaio (1969),

parece improvável que suas formulações sobre o cinema estrutural não tenham sido contaminadas pelas ideias de simplicidade, estrutura, proeminência do formato, predeterminação da estrutura e impressão imediata da totalidade – presentes com grande destaque nos ensaios dos artistas Robert Morris e Donald Judd, assim como na crítica de Michael Fried à arte minimalista.

Esses termos também se destacavam nas principais exposições de obras minimalistas. A primeira grande exposição a reunir os artistas minimalistas, um marco para a sua consolidação no panorama artístico e para o reconhecimento midiático, denominava-se exatamente “Primary Structures” [Estruturas Primárias]. Para os curadores da exposição, ocorrida em abril de 1966, Kynaston McShine e Lucy Lippard, “estruturas” parecia então o termo apropriado para se referir aos objetos tridimensionais criados por Dan Flavin, Judd, Morris e Sol LeWitt, marcados pela simplificação radical de seus formatos (cf. MEYER, 2004, p. 22). Em janeiro do ano anterior ocorria a primeira exposição a reunir Carl Andre, Morris e Judd, denominada precisamente “Shape and Structure: 1965”. A exposição reunia tanto pinturas quanto obras

7 A palavra *shape* é normalmente traduzida por “forma”, mas seu sentido aqui se difere de *form*. Entre as opções de tradução mais comumente utilizadas – configuração, conformação, formato –, optamos pela última.

tridimensionais que investigavam as relações entre estruturas internas e formatos, uma preocupação cara aos artistas minimalistas.

Assim, entendemos que, para se compreender melhor a formulação de Sitney, torna-se necessário recorrer às discussões sobre a arte minimalista realizadas em um momento imediatamente anterior. Ainda mais importante; feitas algumas ressalvas à apropriação de Sitney, os conceitos discutidos serviriam, como veremos, para a análise do conjunto de obras do “cinema estrutural” que estavam intimamente relacionadas ao advento do minimalismo na arte americana.

Entre 1966 e 1969, Robert Morris publica quatro ensaios sob o título “Notes on Sculpture”, em que discorre sobre seus trabalhos tridimensionais e os desenvolvimentos teóricos que os subjazem. Interessa-nos sobretudo as duas primeiras “Notes” (1968, p. 222-235), publicadas em 1966, que se prendem às obras e aos aspectos definidores de sua arte até então, assim como a compreensão histórica do seu desenvolvimento. Nelas, Morris defendia que o domínio da escultura deveria se constituir de forma autônoma, separadamente do da pintura, abandonando as características que poderia partilhar com esse domínio, como o uso da cor e do formato de relevo. Apontava para a criação de esculturas de formatos simples, sem detalhes, nos quais

as partes constituintes deveriam ser unidas de modo a evitar as separações perceptuais, provocando, assim, a impressão de uma *gestalt* imediatamente assimilável. Essas esculturas simples e unitárias ordenariam a apreensão do público no sentido de evidenciar o que seria “o mais importante valor escultural” (MORRIS, 1968, p. 228): o formato.

As esculturas, desse modo, deveriam se conformar em poliedros simples, regulares ou irregulares. Em simples poliedros regulares, como cubos e pirâmides, a percepção do formato como *gestalt* se daria de modo mais imediato, não sendo mesmo necessário ao espectador mover-se ao redor do objeto para acreditar que o padrão previsto corresponda de fato à sua existência física. Traços de memória, estímulos cinestésicos, fatores fisiológicos, uma tendência geral à percepção da simplicidade e constância dos formatos permitiriam ao espectador, nesse caso, antever um formato unitário. Em poliedros simples irregulares, tais como “vigas, planos inclinados, pirâmides truncadas”, a percepção do todo como *gestalt* ainda seria possível, apesar de o serem sem o mesmo imediatismo daqueles. Seria primeiramente necessário que essas esculturas resistissem a serem reconhecidas como divisíveis, separadas parte por parte, para se constituírem como formas “unitárias”. O formato deveria, deste modo, permanecer sempre constante e indivisível.

Para o artista, o formato seria uma preocupação eminentemente escultural, podendo se manifestar apenas como um volume real e não como um formato representado de uma pintura. Por esta razão, a sua apreensão não se restringia à visão da obra, mas dependia da variação do posicionamento do corpo do espectador no espaço em torno. Contra os modelos óticos da arte, que colocavam em primeiro plano a figuração e a ilusão, Morris chamava a atenção para a natureza tátil da escultura. Morris, anteriormente envolvido com a dança e a *performance*, afirmava como condição essencial da experiência da escultura a “percepção corporificada” (MORRIS, 1968, p. 234) da massa, do formato, da escala e dos demais elementos de sua natureza física. De tal modo, a experiência corporal e perceptual ativa com a escultura existira necessariamente no tempo, em uma duração irresoluta e potencial na qual o espectador deveria circular para poder perceber seus principais aspectos.

Por meio da simplificação do formato junto à unificação e à integração dos demais elementos essenciais da escultura, esta podia tornar claras as relações contextuais. Quanto mais simplificado o objeto e menos irregularidades em sua superfície, este seria mais

sensível às variações de espaço e luz, refletindo melhor essas duas propriedades e sendo mais perceptivelmente afetadas por elas.

Recorrendo frequentemente à linguagem e à teoria da psicologia da Gestalt e da fenomenologia⁸, Morris acrescentava que a simplicidade dos formatos dessas esculturas não somente intensificaria no observador a percepção mutante do objeto em relação ao ambiente, mas também permitiria a percepção de si como sujeito da experiência. De acordo com o artista, ao se evitarem efeitos composicionais e reforçar a austeridade do formato, a obra tornaria o espectador consciente de existir de forma contingente e inextricável, no mesmo espaço do trabalho, da relação de seu corpo com o espaço da galeria.

A produção recente de boa qualidade extrai relações de trabalho e faz delas uma função do espaço, da luz, e do campo de visão do espectador. O objeto é tão somente um dos termos dessa nova estética. Essa é de certo modo mais reflexiva, porque a consciência que alguém tem de si mesmo existindo no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. O espectador torna-se mais consciente do que antes do fato de estar ele mesmo estabelecendo relações, uma vez que apreende o objeto a

8 Robert Morris perceberá, como aponta nas seguintes “Notes on Sculpture”, que a teoria da Gestalt não descreveria adequadamente a percepção de objetos por um corpo que se move no espaço, guardando ainda uma noção idealista da percepção incompatível com a fenomenologia de Merleau-Ponty da qual se serve (cf. Meyer, 2004, p. 161-162).

partir de posições variadas e sob condições variáveis de luz e contextualização espacial. Cada relação interna, seja ela constituída por uma divisão estrutural, uma rica superfície ou o que for, reduz a qualidade pública e externa do objeto e tende a eliminar o espectador na medida em que esses detalhes o puxam para uma relação íntima com o trabalho e fora do espaço em que o objeto existe. (MORRIS, 1968, p. 232-233)⁹

Esse interesse de Morris pela percepção e autoconsciência do observador no espaço da galeria se inseriria em uma tendência geral instaurada pela arte minimalista, seja na música, seja na dança, na prática ou na teoria, de exploração dos modos de percepção e cognição dos espectadores. A centralidade dessa tendência na arte minimalista terá ecos na maior parte dos filmes estruturais.

Em uma chave formalista, sem os mesmos interesses pela atenção ao papel do observador na apreensão da obra, como teorizava Morris e demais minimalistas, Donald Judd escreveu o importante ensaio “Objetos específicos” (2006, p. 96-106). Neste, que se notabilizou como uma espécie de manifesto da arte minimalista, o autor apontava para os

aspectos que lhe interessavam na arte produzida no início dos anos 1960. Contrariamente a Morris, Judd preferia usar os termos “trabalho tridimensional” ou “objeto” para identificar “os melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos” (2006, p. 96), que relacionavam pintura e escultura; logo, confrontando a máxima greenbergiana de integridade do meio.

Dentre os diversos pontos defendidos por Judd estava a valorização da repetição de unidades idênticas no sentido de afirmar o valor de totalidade, unicidade e indivisibilidade do formato do objeto. Judd opunha-se também às esculturas e pinturas compostas parte por parte, por adição, nas quais elementos menores se separavam do todo estabelecendo relações no interior do trabalho. Formato, cor e superfície deveriam, quanto possível, constituírem-se em uma unidade. Os novos trabalhos tridimensionais, híbridos da pintura e escultura, deveriam ser uma única coisa, um único “objeto específico” sem partes distintas que poderiam romper com o formato geral. “Não é necessário para um trabalho ter um

9 (Tradução nossa). No original: “The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one’s awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context. Every internal relationship, whether it be set up by a structural division, a rich surface, or what have you, reduces the public, external quality of the object and tends to eliminate the viewer to the degree that these details pull him into an intimate relation with the work and out of the space in which the object exists.”

monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante” (JUDD, 2006, p. 103). Apenas um todo unitário ou a repetição de módulos idênticos evitariam a ilusão e os significados alusivos para além da presença física, literal do objeto em um “espaço real”. A alusão restringia-se, no máximo, aos dados da própria construção do objeto.

Rejeitava desse modo os arranjos composicionais, de equilíbrio e harmonia entre partes e distribuição hierárquica de formas, que implicavam, segundo o próprio, uma lógica racionalista e antropomórfica características da “arte europeia”. Como se tornou corrente na arte minimalista como um todo, Judd propunha trabalhos estruturados de maneira não hierárquica, organizados em padrões de repetição e eventual variação. O método serial era o mais recomendado pelo artista, pois nele os elementos não precisariam ser relacionados e hierarquizados racionalmente para se unirem em um formato geral unitário: sendo os elementos idênticos e de igual importância, estes se organizariam em uma ordem natural, como repetição de padrões ou progressão em série, na qual o trabalho se constituiria sem centro, pontos focais e relações entre partes.

“Se não há nada a se relacionar, então você não pode ser racional a respeito delas porque elas simplesmente estão lá” (JUDD, 2006b, p. 126)¹⁰.

Nessa modalidade de composição proposta por Judd não haveria, assim, uma necessidade interna, uma fonte particular de significado que explicaria a sua configuração. Como afirma Rosalind Krauss (1998, p. 293) em relação às esculturas de Judd, “a mesmice das unidades e a regularidade dos intervalos entre elas pareciam expulsar do ato de dispor ou organizar as formas qualquer possibilidade de um ‘significado’”. Significado este, até então, sempre mediado pelo pensamento e pela personalidade do artista que organizaria a obra, seu “conteúdo” e suas relações internas. Nas obras minimalistas, o modelo de significação estaria, portanto, apartado das pretensões de legitimidade de um eu particular, de expressão interior, existindo somente no espaço público, por meio das convenções e relações deste mesmo espaço (KRAUSS, 1998, p. 318). As condições perceptuais dos espectadores na relação com essas obras no espaço público e os limites convencionais da arte se sobreporiam aos possíveis significados “interiores”.

Para se evitar a harmonia composicional, o contrabalanceamento de elementos, Judd

10 Meyer (2004, p. 90) discute as contradições do discurso de Judd, principalmente no que se refere às suas inevitáveis escolhas composicionais e racionalistas em obras que supostamente constituíam-se em outros parâmetros.

sugeriria também a simetriação não relacional dos formatos, de modo predeterminado.

A arte minimalista receberia a sua principal crítica no ensaio “Arte e objetividade” (2002, p. 131-147), de Michael Fried, próximo ao formalismo greenbergiano, em que o autor partia dos dois ensaios acima discutidos para marcar a diferença entre a arte modernista que defendia e uma arte “literalista” determinada por uma “teatralidade”, representada pelos objetos de Judd, Morris e Tony Smith. O autor via o minimalismo como uma infeliz consequência do modernismo, levando as investigações sobre o próprio meio, características dos melhores trabalhos da pintura modernista, em direção à literalidade da “não arte”, à “objetividade”. Apesar do tom crítico do ensaio, tornou-se o mais conhecido a discutir essa nova tendência artística, “inventando o minimalismo” (MEYER, 2004, p. 229) para os críticos vindouros: um campo então em disputa, principalmente por Judd e Morris, seria a partir de então considerado uma entidade coerente, com um discurso único e homogêneo. Apesar das diferenças de posicionamento entre os artistas, Fried realçava a opinião comum de ambos em relação à simplicidade, unidade e indivisibilidade do formato e à importância central dessa para seus objetos e esculturas. E notava uma importante transformação que a arte minimalista promovia na relação com os observadores.

O peso que Morris dava à mobilidade do observador no espaço da galeria, à “percepção corporificada” em um período de tempo, seria decisivo para Fried em sua discussão sobre a “teatralidade” na arte “literalista”. Para Fried (e Morris), um formato unitário, desprovido de relações internas, daria relevo ao espaço onde se encontra o objeto na percepção espectral. “Enquanto na arte que a precede o que é para ser experimentado do trabalho encontra-se estritamente em seu interior, a experiência da arte literalista é a de um objeto *em uma situação* – que, virtualmente por definição, *inclui o observador*” (FRIED, 2002, p. 134).

Como o teatro, a “arte literalista”, segundo Fried, existiria para uma audiência, dependendo do espectador para se completar, colocando o observador em uma relação indeterminada, aberta e imprecisa. A experiência do espectador, deste modo, *persistiria no tempo*, na duração de sua relação variante e inesgotável com o objeto e o espaço literais, em sua atenção e seu reconhecimento persistente do lugar, do cotidiano, do contingente. Essa experiência opunha-se, assim, àquela da pintura e escultura modernista que o crítico defendia. Para Fried, esta arte modernista se faria manifesta em sua totalidade de forma imediata e fugaz, em uma “presentidade contínua e inteira” (2002, p. 144) antitética ao tempo cotidiano, “banal”, implicado na teatralidade. Seria como se, para um espectador perspicaz, “um único instante

infinitamente breve fosse suficientemente longo para que tudo visse, para que ele experimentasse o trabalho em toda a sua profundidade e plenitude, para que ele fosse para sempre por ela convencido” (FRIED, 2002, p. 144).

A distinção entre uma arte modernista e outra literalista persistiria na crítica de arte, mesmo para aqueles que defendiam a arte minimalista e uma arte “pós-minimalista”. Críticas como Krauss e Annette Michelson valorizariam a arte de Morris exatamente por esta exigir uma percepção em um espaço e duração “literais”, e não em um espaço estético ideal. A “teatralidade” da nova arte seria a principal contribuição dessa tendência para a arte vindoura; o minimalismo seria etapa fundamental da transformação da escultura “de um veículo estático e idealizado num veículo temporal e material” (KRAUSS, 1998, p. 341-342). Essas transformações seriam também sentidas no cinema de vanguarda norte-americano no período, por certo afetado pelos escritos e obras minimalistas.

Como já dito, Sitney apropriou de algumas das ideias dos artistas minimalistas, possivelmente por meio do ensaio fundamental de Fried, dada a semelhante centralidade que aquele daria à simplicidade do formato e à sua percepção como unidade para a definição de um filme como estrutural. O uso intercambiável dos termos por Sitney, provinha da aplicação aos filmes da ideia de que a simplicidade

dos formatos das obras minimalistas, percebidas imediatamente como *gestalt*, surgia da predeterminação rigorosa de sua estrutura, com a qual se confundia.

Ignorando-se as inúmeras diferenças que separavam os trabalhos e discursos de Judd e Morris, poder-se-ia, sim, afirmar que, nos seus trabalhos tridimensionais (embasados em seus escritos teóricos), o formato geral (*overall shape*) poderia de fato se confundir de imediato para o público com a própria estrutura simplificada. Para Judd, a forma de seus objetos se esgotaria mesmo no primeiro olhar do espectador, sem permitir análise ou contemplação.

No entanto, na transposição de formulações que faziam referência a formatos e estruturas eminentemente espaciais (nos objetos tridimensionais) para uma definição de “objetos” de estruturas e formatos temporais (os filmes), alguns problemas surgiam. A indistinção entre estrutura e formato temporais, por exemplo, raramente ocorreria nos filmes estruturais. Como apontava Arthur (1979, p. 123), na escultura, em razão de sua escala temporal indeterminada, na qual a informação material sobre o trabalho pode ser dada “de uma vez”, a supressão das irregularidades da superfície combinada com uma altamente racionalizada e uniforme dimensão entre parte e todo poderia, por fim, produzir uma

imediatamente a percepção do formato-como-estrutura – é o que sugere Morris. Apesar das variações possíveis e indeterminadas da percepção do espectador diante do objeto, a assimilação da *gestalt* seria imediata. Já no cinema, por sua extensão temporal fixa, o mesmo efeito seria impossível, pois seria necessário que algum tempo passasse para que o espectador pudesse prever o formato geral do filme e, ainda, sob risco de qualquer descontinuidade alterar essa descoberta. Mesmo considerando que a maior parte desses filmes têm uma forma temporal sólida, sem descontinuidades; mesmo que, ao assistir a filmes como *The Flicker*, *Serene Velocity*, *Film in Which...*, espere-se a continuidade ou o desenvolvimento de um padrão, não seria possível saber exatamente, em alguns minutos, “o que vai acontecer” com a forma geral do filme, como já defendeu Sitney (1972, p. 19). A dinâmica temporal (e fixa) do cinema impossibilitaria essa impressão primeira de um formato-como-estrutura como Sitney defendia a partir de Morris.

Sistema e estrutura

Com a ressalva de que a dinâmica temporal do cinema impossibilita essa impressão primeira do formato como estrutura, pode-se afirmar, no entanto, que os filmes estruturais, assim

como os objetos minimalistas, apresentam um formato regular por meio do qual é enfatizada a unidade da obra. Assim, esses filmes são, em geral, estruturados como um conjunto homogêneo de partes similares desierarquizadas e/ou em um formato temporal aparentemente sólido e unitário, bastante perceptível para qualquer espectador. Esses formatos gerais estão subordinados à estrutura interna da obra, sendo esta modulada sem “preocupações evolutivas” (SITNEY, 1970, p. 344), “clímax”¹¹ ou variações acentuadas, eventualmente em um sistema cíclico, reforçando assim a sua unidade.

Se vistos até o fim de suas durações, poderíamos, como nos objetos minimalistas, observar obras fortemente homogêneas que demonstram a integridade e indivisibilidade de um todo construído. Diferenciando-se de todo o cinema narrativo e, mesmo, dos filmes de vanguarda que dominavam o campo em que se situavam, os filmes estruturais suprimiram a montagem associativa, na qual o significado acumula-se de forma linear pela sucessão e contraposição de tomadas distintas.

A solidez das formas gerais é garantida pela predeterminação e simplificação das

11 Em relação à ausência de clímax, vemos o cinema de Michael Snow como uma exceção no panorama do cinema estrutural.

estruturas¹². Aliado a isso, os incidentes visuais (o “conteúdo”) dessas obras são “mínimos”, pouco diversos, em geral subordinados às estruturas formais, como é o caso dos eventos que ocorrem em espaços delimitados nas obras de Snow (o zoom em um *loft* em *Wavelength*, as panorâmicas em uma sala de aula em \leftrightarrow (*Back and Forth*, 1969), Gehr (a variação de tomadas de um corredor em *Serene Velocity*) e Wieland (passagens de um veleiro em *Sailboat*). A radicalidade dessa simplificação se mostraria mais evidente nos filmes formados por fotogramas monocromáticos de Sharits, Conrad e Kubelka.

Como apontava Arthur (1979, p. 124), as pre-determinações das estruturas e desses “conteúdos mínimos” ocorriam em diferentes momentos da produção. Em alguns filmes, tanto o “conteúdo” quanto a ordenação eram planejados antes da filmagem (*The Flicker* e *Serene Velocity*). Outros, como *Schwechater* (Peter Kubelka, 1958) e *Critical Mass* (Hollis Frampton, 1971), foram sistematicamente ordenados apenas na edição, podendo as imagens filmadas não terem nenhuma relação aparente com a sua estruturação. Há, por fim, filmes como *Wavelength* e *Still*, que tiveram seus sistemas determinados antes da

filmagem, mas sua forma final também definida em função de algumas operações e eventos aleatórios ocorridos durante a gravação.

É frequente nos filmes estruturais o isolamento e a investigação sistemática de alguma operação cinematográfica ou um conjunto inter-relacionado de operações, como os efeitos ópticos causados pela alternância de fotogramas (em todos os filmes *flicker*), os movimentos de câmera e zoom (nos filmes de Michael Snow), a emulsão fotográfica (*Print Generation*, J.J. Murphy (1974), a granulação (*History*, Ernie Gehr, (1970); *Axiomatic Granularity*, Paul Sharits, (1973), a natureza física, bidimensional da película (*Film In Which...*), o enquadramento (*Serene Velocity*) etc. Os diferentes estágios da produção como a filmagem (βà), edição (*Critical Mass*, *Schwechater*), projeção (*Film In Which...*) e recepção (*The Flicker*, *Remedial Reading Comprehension*) são também frequentemente realçados e isolados apesar de o serem sem o mesmo “simplório rigor” (JAMES, 1989, p. 242) dos filmes Fluxus e da produção dos epígonos que surgiram na década de 1970.

Essas variadas pre-determinações são definidas nos filmes estruturais por sistemas

12 O cinema de Andy Warhol foi exemplar para esse distinto modo de constituição de um formato espaço-temporal unitário. Em futuro artigo pretende-se discutir as profícuas relações entre o cinema do artista e o cinema estrutural como um todo.

impessoais (eventualmente organizadas em fórmulas matemáticas, proposições lógicas, jogo de permutações etc.) que estabelecem os padrões, variações e repetições responsáveis por delinear a forma geral da obra. Como se tornou corrente na arte de vanguarda ao fim dos anos 1960, como também para a arte conceitual, a técnica sistêmica, como um aprofundamento do serialismo minimal, também reduzia as interferências expressivas e a intuição do artista implicadas nos métodos de composição “orgânicos” (cf. LEWITT, 2006, p. 176-181). Tal qual no serialismo, evitar-se-ia a composição relacional, o equilíbrio assimétrico que poderia enfatizar centros ou focos para os quais as formas seriam direcionadas ou construídas. A ordem seria estabelecida uma única vez, evitando-se escolhas subjetivas na criação da obra.

Desdobrando-se, assim, a principal afirmação de Sitney sobre o cinema estrutural, pode-se afirmar que o formato geral desses filmes, pré-estruturados por meio de um sistema, é colocado em primeiro plano e dedutível ao fim da projeção. Em razão da solidez e da uniformidade dessa configuração geral aparente, a unidade da obra é enfatizada. Em todos esses filmes, é possível também intuir a sua

systematicidade não orgânica, independentemente do conteúdo, em razão da regularidade dos padrões e variações. Os espectadores desses filmes seriam interpelados a apreender as implicações dessas estruturas e suas relações constitutivas e compreender o sistema. Mesmo considerando que, em parte dos filmes estruturais não seja possível adivinhar exatamente os princípios gerativos durante a projeção, como em *Ray Gun Virus* e *1933* (Joyce Wieland, 1967), de todo modo, essas obras convocariam os espectadores a tentar compreender os padrões de suas organizações. Parte do interesse ao se ver esses filmes estaria exatamente em desvendar esses sistemas, buscando compreender os seus traçados, a lógica do que se sucede, que poderia antecipar e esclarecer a situação imediata e futura do filme.

Tomemos como exemplo os dois principais filmes associados ao cinema estrutural, *Wave-length*¹³ e *Serene Velocity*¹⁴. O primeiro, em razão da inatividade do plano de longa duração e uma estruturação serial simplificada e “legível” (a contínua variação do zoom em um único ambiente filmado), exige do espectador a leitura contínua do que ocorre e ocorreu na trajetória do zoom até um destino antevisto, de modo tal que se deve antecipar os pequenos

13 “A realização formal suprema [do cinema estrutural]” (SITNEY, 2015, p. 21)

14 “O mais elegante triunfo do filme estrutural” (CARROLL, 1998, p. 308).

ajustes da lente até o seu fim – produzindo, assim, na memória o formato espaço-temporal do filme. Desse modo implica o espectador no processo de criação, constituindo-se na relação continuada com este em um tempo “literal”. Já *Serene Velocity*, em razão da perceptível e decodificável regularidade das variações dos pontos focais em um corredor (e da redução do interesse a somente essas variações) convoca-nos a depreender o seu sistema, antecipar a variação dos seus módulos e compreender como funcionam os seus mecanismos¹⁵. Somos compelidos a pensar em como percebemos esses mecanismos, como a sua variação é dependente de nossa percepção e ação cognitiva, do sentido que damos a eles, das eventuais associações metafóricas que fazemos e do “que trazemos ao filme”. *Serene Velocity* acaba por ser uma demonstração de como o processo ativo, mutante, de se ver, perceber, compreender os efeitos do filme é decisivo na experiência cinematográfica.¹⁶

Radicalização ou ruptura com o modernismo

O campo do cinema de vanguarda norte-americano no início dos anos 1960 – antes,

portanto, do advento do cinema estrutural – movia-se em um sentido contrário à tendência a dissolução disciplinar dos meios, consolidando-se como campo artístico autônomo. Apesar de os principais cineastas do grupo que formava o *underground* cinematográfico até esse período não se posicionarem explicitamente de acordo com a doutrina da especificidade do meio, as qualidades do processo artesanal e do material fílmico eram uma preocupação central para estes, constituindo-se em um aspecto identitário desse cinema (WALLEY, 2008, p. 189). A eliminação de convenções desnecessárias e a ênfase nas características “essenciais” do material cinematográfico podiam afirmar a autonomia do meio em relação ao mundo da arte como um todo.

Em analogia ao minimalismo (cf. FOSTER, 2014, p. 51-78; DE DUVE, 1990, p. 244-310), o cinema estrutural também aparece em meio a essa discussão, em um duplo movimento, podendo ser considerado tanto como uma radicalização da autonomia formalista da arte, ao também buscar formas redutivas, reflexivas, de “purificação” dos meios, como também uma ruptura com esta, ao

15 Para uma análise detida desse filme e desses mecanismos citados, assim como uma aproximação com a arte minimalista, cf. Duarte, 2018. p. 1-24.

16 Se compreendido como uma exploração reflexiva modernista sobre as propriedades específicas do cinema, *Serene Velocity* mostraria que a “essência do filme” não se encontra apenas no suporte material (na película, na tela, na projeção da película na tela), na câmera e na lente, nos códigos visuais convencionados, mas, também e não somente, em nosso olho, na nossa percepção, na nossa mente, tomados como um conjunto.

absorver certos procedimentos vanguardistas que desafiavam essa narrativa, como o serialismo ou a ênfase na presença perceptual, expandindo os parâmetros considerados essenciais do meio.

No entanto, a crítica, a historiografia, assim como parte considerável dos teóricos de cinema de meados dos anos 1970 até recentemente, tomariam o cinema estrutural somente como uma prática concernida à redução e à exploração reflexiva das propriedades físicas e específicas do filme, sendo, por esta razão, vistos até para teóricos contemporâneos como “epítome do modernismo artístico no cinema” (UROSKE, 2008, p. 398), “uma reflexão modernista sobre a linguagem do cinema” (FOSTER, 2014, p. 73) ou “modernista em seu cerne” (KRAUSS, 2000, p. 24). Para esses autores, o cinema estrutural buscava alcançar o alto modernismo associado às artes plásticas, radicalizando as propostas greenbergianas ao constituir práticas autorreferenciais de um “cinema puro”.

Por certo, os filmes estruturais tinham características que podem se conformar a certos princípios do paradigma modernista, a começar pela redução radical de convenções cinematográficas e a investigação estético-sensorial reflexiva das possibilidades dadas pelos então considerados componentes básicos e exclusivos da reprodução cinematográfica.

Esses filmes não somente operavam a partir de, mas colocavam em primeiro plano, ao quase eliminar a representação, os materiais e processos técnicos que, em conjunto, eram tidos como irredutíveis desse dispositivo.

No entanto, esses filmes operavam em padrões antitéticos a esse paradigma (como a insistência na representação figurativa, o uso da perspectiva linear e apropriação de procedimentos característicos de outros meios). Outras obras do mesmo heterogêneo campo do cinema de vanguarda poderiam se adequar melhor a tal paradigma.

Antes mesmo da realização desses filmes estruturais, já havia uma forte tendência no cinema experimental de assumir uma dimensão crítica em torno do dispositivo técnico que lhes é subjacente, empenhando-se “em elucidar suas próprias condições de possibilidade” (MICHAUD, 2014, p. 57). Para afirmar a sua identidade e consolidar-se como um meio artístico autônomo, resistindo aos campos artísticos mais consolidados, ao cinema hollywoodiano, à tendência contemporânea da dissolução disciplinar e ao advento do cinema expandido e do vídeo, esse cinema tornou central a preocupação com as qualidades e efeitos visuais do processo artesanal e do material fílmico: os seus aspectos tidos como “essenciais”.

Críticos e teóricos desse cinema iriam pelo mesmo caminho, analisando a totalidade desse campo somente sob esse viés e encontrando na tendência à “pureza” um denominador comum para construir uma história autônoma do cinema experimental (cf. HANHARDT, 1976). Essa tendência modernista hegemonizou o campo do cinema experimental norte-americano ao fim da década de 1960 e em parte dos anos 1970, desdobrando-se não somente em alguns dos filmes ditos “estruturais”¹⁷.

Parte dos artistas neovanguardistas norte-americanos, no caminho aberto por Duchamp e Cage, colocariam em primeiro plano a investigação sobre as possibilidades e os limites dados em cada meio, como no cinema de vanguarda. No entanto, essa investigação dava-se no sentido de *questionar* a própria noção de especificidade disciplinar e institucional das artes modernistas. Robert Morris, Yvonne Rainer e os artistas ligados ao grupo Fluxus tomariam a especificidade das mídias não mais como uma verdade ontológica, mas como uma espécie de limite abstrato a ser continuamente testado e superado. Assim, era preciso problematizar com frequência esses materiais, sua especificidade e como supostamente

operavam de forma convencional (JOSEPH, 2011, p. 83).

Os filmes estruturais também poderiam ser compreendidos nessa chave. Como Foster (2014, p. 55) indica em relação ao minimalismo, as investigações reflexivas em torno dos meios de expressão nesses filmes não tenderiam, como no formalismo greenbergiano, a uma investigação ontológica de sua essência formal e de seu ser categórico, mas a uma investigação epistemológica mais ampla que englobaria também as condições perceptivas, cognitivas e os limites convencionais. Esses cineastas buscavam operar e colocar em primeiro plano o “grande drama” (SHARITS, 1969, p. 13) não somente dos materiais, processos técnicos e seus efeitos sensoriais, tidos como irreduzíveis da mídia, como também dos elementos e processos de todo o heterogêneo e não específico dispositivo cinematográfico. Assim, colocariam em jogo diversos outros elementos desse dispositivo não considerados ainda como definidores de sua especificidade, expandindo continuamente esses parâmetros “essenciais”, dispersando a sua autonomia.

Incluía-se aí, nesses elementos e processos, as relações ambientais do espectador na sala de cinema, entre a fonte de luz e a

17 Sobre essa hegemonia, cf. CARROLL 1998, p. 300-317.

tela; com o feixe de luz tridimensional, mas, principalmente, a própria ação e reconhecimento espectral; a atenção, a concentração e o engajamento dos espectadores durante o desenrolar do filme, e suas respostas perceptuais, cognitivas, óticas, mnemônicas em relação aos demais elementos do dispositivo. Respostas pré-constituídas de “modo inato na biologia humana e/ou a partir dos códigos disciplinares espectraliais formados em meio século de exibição cinematográfica industrial” (UROSKIE, 2008, p. 235). Esses filmes também, como resume Carroll (1998, p. 305),

[...] criam para o espectador a oportunidade de refletir aperceptivamente sobre seu próprio modo cognitivo assim como sobre as formas de cognição e memória, imaginação e formação-expectativa. Certamente, é a restrição austera do interesse por estruturas simples e repetitivas o que impele o espectador a adotar tal postura aperceptiva, porque tem pouco a assistir além do próprio processo de assistir¹⁸.

No minimalismo, há um desvio da orientação objetiva do formalismo modernista para uma orientação subjetiva, mas não expressiva, da fenomenologia. Essa ênfase na percepção e cognição espectral estava atrelada a uma

nova relação com os elementos desse dispositivo, realçados em sua materialidade e/ou convencionalidade a partir da simplificação das formas e de procedimentos seriais. Esses métodos implicavam uma percepção mais “literal”, mundana, das *presenças* dos elementos no ambiente e no tempo real. Esses elementos nos seriam apresentados como objetos, em sua “sistemática latente” (FOSTER, 2014, p. 75), e assim os consideraríamos, o que determinaria certa distância que nos faria atentar ao modo como operam e como nos relacionamos com eles.

Conscientes de que o filme dirige-se a nós e também como objeto, seríamos instigados a uma recepção persistente, meditativa, autoconsciente sobre seus efeitos variáveis em nós no processo de se assistir a ele, na relação com o ambiente mesmo em que é projetado. Distinta, portanto, do espaço transcendental em que podemos reconhecer imediatamente a “qualidade de ser presente” da arte modernista, suspendida em sua *objetividade*, como considerava Fried – apesar de ainda permanecer certos vestígios em alguns filmes estruturais de momentos estáticos a partir de efeitos de cor e textura que engajariam os

18 (Tradução nossa). No original “[...] providing the spectator with the opportunity to reflect aperceptively on his or her own cognitive style as well as on the forms of cognition and on memory, imagination, and expectation-formation. Of course, it is the austere restriction of interest to simple, repetitive structures that impels the spectator to such an aperceptive stance, for there is little to attend to save the process of attending”.

espectadores no presente. De qualquer modo, também distinta do modo convencional de interpelação do espectador do cinema, que buscava “transportar o espectador para *longe* de seu tempo atual e do espaço local, para o espaço narrativo do mundo cinematográfico na tela” (UROSKIE, 2008, p. 5).

Por essas razões, os filmes estruturais tornaram-se importante capítulo da desmaterialização do cinema e de demais práticas em “campo expandido”, audiovisuais ou não. Observa-se a importância de *Wavelength* e alguns outros filmes estruturais no contexto da arte “processual” pós-minimalista, então interessada na incorporação para o campo da escultura de elementos espaço-temporais em uma espécie de “continuação lógica da análise sistemática das relações entre o sujeito que percebe e o objeto escultural, iniciada com a escultura minimalista” (BUCHLOH, 2000, p. 418). Esses filmes seriam exemplares do modo de tornar visíveis os fenômenos plásticos em um campo temporal codependente da percepção contínua dos espectadores, seja para o cinema, seja para o vídeo ou para a escultura¹⁹.

Referências

- ARTHUR, Paul. “Structural film: revisions, new versions, and the artifact. Part two”. *Millennium Film Journal*, nº 4/5, Summer-Fall, 1979.
- BUCHLOH, Benjamin. H. D. “Process Sculpture and Film in Richard Serra’s Work”. In: **Neo-avantgarde and culture industry: Essays on European and american art from 1955 to 1975**. Cambridge/ Londres: MIT Press, 2000.
- CARROLL, Noel. “Film in the Age of Postmodernism”. In: **Interpreting the Moving Image**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DE DUVE, Thierry. “The Monochrome and the Black Canvas.” In: GUILBAULT, Serge. **Reconstructing Modernism**. Cambridge: MIT Press, 1990. p. 244-310.
- DUARTE, Theo Costa. “*Serene Velocity* no panorama da arte minimalista”. *Revista Famecos*, vol. 25, n. 3, set-dez, 2018.
- ELDER, Bruce. “The structural film: ruptures and continuities in avant-garde art.” In: HOPKINS, David. (org.) **Neo avant-garde**. Nova York: Rodopi, 2006.
- FOSTER, Hal. “O ponto crucial do minimalismo” In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

19 Os filmes estruturais – por suas ordenações seriais reflexivas, moduladas por um conjunto de elementos técnico-formais convencionados – seriam decisivos também para um artista como Richard Serra em sua nova concepção de meio estético, na qual se colocava o problema da relação processual dos espectadores com o desdobramento lógico de compósitos materiais articulados (como os elementos heterogêneos que constituem o dispositivo cinematográfico) (KRAUSS, 2000, p. 26).

_____. “Quem tem medo da neovanguarda?” In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRIED, Michael. “Arte e objetividade”. *Arte & Ensaio*, no. 9. Rio de Janeiro: PPGAV/EBAUFRJ, 2002. HANHARDT, John G. (org.) **A History of the American Avant-garde Cinema**. Nova York: The American Federation of Arts, 1976,

JAMES, David E. **Allegories of Cinema: American Film in the Sixties**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

JENKINS, Bruce. “A case against structural film”. *Journal of the University Film Association*, vol. 33, no. 2, Spring, 1981.

JOSEPH, Branden W. **Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage**. Nova York: Zone Books, 2011.

JUDD, Donald. “Questões para Stella e Judd”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.

_____. “Objetos específicos”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition**. Londres: Thames & Hudson, 2000.

_____. “O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura”. In: **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LeWITT, SOL. “Parágrafos sobre arte conceitual” In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 176-181.

MACIUNAS, George. “Some comments on Structural Film, by p. Adams Sitney” In: SITNEY, p. Adams (org.) **Film Culture Reader**. Nova York: Praeger, 1970.

MEYER, James. **Minimalism: art and polemics in the sixties**. New Haven: Yale University Press, 2004.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme: por uma teoria expandida do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MICHELSON, Annette. “Film and the Radical Aspiration”. In: BATTCKOCK, Gregory (org.), **The New American Cinema: A Critical Anthology**. Nova York: Dutton, 1967.

MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture”. In: BATTCKOCK, Gregory. (org.) **Minimal Art: A Critical Anthology**. Nova York: E. p. Dutton, 1968. ROSE, Barbara. “ABC Art”. In: BATTCKOCK, Gregory (org.) **Minimal Art: A Critical Anthology**. Nova York: E. p. Dutton, 1968. SHARITS, Paul. “Notes on Films/1966-68”. *Film Culture*, n. 47, verão 1969.

SITNEY, p. Adams. “O cinema estrutural”. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patrícia (orgs.). **Cinema Estrutural**. São Paulo: Aroeira, 2015. pp. 10-38

_____. “Structural film”. *Film Culture*, no. 47, 1969. pp. 1-10.

_____. “Structural film”. In: **Film Culture Reader**. Nova York: Praeger, 1970.

_____. “Structural Film”. In: **Visionary Film: The American Avant-Garde**. Nova York: Oxford U. Press, 1974.

_____. “Structural Film”, **Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–1979**. Nova York: Oxford U. Press, 1979.

_____. “Structural Film”. In: **Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943-2000**. Nova York, Oxford University Press, 2002.

_____. “The Idea of Morphology”. *Film Culture*, no. 53-55, 1972.

SONTAG, Susan, “Uma cultura e a nova sensibilidade”. In: **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

UROSKE, Andre. “Siting Cinema”. In: LEIGHTON, Tanya (org.). **Art and the Moving Image: A Critical Reader**. Londres: Tate Publishing, 2008.

WALLEY, Jonathan. “Modes of Film Practice in the Avant-Garde” In: LEIGHTON, Tanya (org.). **Art and the Moving Image: A Critical Reader**. Londres: Tate Publishing, 2008.

North American structural film and the reinvention of minimalist art

Abstract

The objective is to characterize and discuss Structural film in historical-conceptual terms and its importance in the interface between the fields of experimental cinema and visual arts. In this discussion we avoid the interpretations from the critic and historiography of said fields, which held it as a modernist practice concerning reflexive exploration of the specific attributes of cinema or as a seamless continuity of the “visionary” romantic tradition of North American avant-garde cinema. In this sense, we resort to the critical and theoretical elaborations around the minimalist sculpture of the 1960s, a tendency from which this cinema, according to the hypothesis, appropriated and reinvented parameters, notably those which enabled a reordering of the spectatorial engagement.

Keywords

Experimental cinema. Structural film.
Minimalism.

El cine estructural norteamericano y la reinención del arte minimalista

Resumen

Se propone como objetivo caracterizar y discutir en términos histórico-conceptuales el Cine Estructural y su importancia en la interfaz de los campos del cine experimental y de las artes visuales. En esta discusión nos alejamos de las interpretaciones de la crítica e historiografía de ambos campos, que la tomaron por momentos como una práctica modernista preocupada con la exploración reflexiva de las propiedades específicas del cine, o como una continuidad estrecha con la tradición “visionaria”, romántica, del cine de vanguardia norteamericano. En este sentido, se acude a las elaboraciones críticas y teóricas en torno a la escultura minimalista de la década del 60, tendencia de la que este cine, según la hipótesis, apropió y reinventó parámetros, notoriamente aquellos que permitieron un reordenamiento del contrato con el espectador.

Palabras-clave

Cine Experimental. Cine Estructural.
Minimalismo.

Theo Costa Duarte

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, Brasil. E-mail: theocostaduarte@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9998-4761>