

TODA A MEMÓRIA DAS IMAGENS: O ENSAIO AUDIOVISUAL

ALL THE WORLD'S IMAGES: THE AUDIOVISUAL ESSAY

Nos últimos dez anos, aconteceu uma muito falada revolução digital. No cinema, essa revolução sentiu-se como um novo paradigma, que tanto afetou a produção como os modos de recepção dos filmes. O modo de consumo cinematográfico já tivera alterações periódicas nas últimas décadas: a televisão, o VHS, o DVD, o BluRay e, finalmente, o VOD e o 'streaming'. A utilização da Internet como meio de difusão permitiu um maior acesso a filmes mais obscuros que passaram a estar disponíveis muito rapidamente. Essa disponibilidade possibilitou uma reavaliação das histórias do cinema, fazendo ressurgir autores esquecidos ou movimentos desprezados. Essa alteração de paradigma ocorreu também com uma certa democratização das ferramentas de edição não-linear, que permitiram estender as práticas de apropriação de obras anteriores tanto por cinéfilos e fãs, como por acadêmicos. Sabíamos que, com o VHS ou o DVD, era possível pausar, andar para trás ou para a frente, rever, o que já constituía um avanço importante em relação a práticas de análise anteriores (compare-se, por exemplo, esse método com a inspeção de cópias analógicas em contexto de arquivo, com a toda a sua carga de complexidade burocrática e de perigosidade química). Com o digital, não se trata apenas de ter melhores ferramentas para a análise, mas sim de um novo tipo de análise. É disso que falamos quando aparece o conceito de ensaio audiovisual.

Para imaginar uma introdução a este formato, não poderíamos deixar de pensar nas ideias que o cinema experimental introduziu quando decidiu reutilizar material desconsiderado – mais propriamente chamado de 'found footage' – para analisar os discursos e os contextos de produção originais dessas imagens. Essa "apropriação" do material permitiu denunciar ou comprovar as estratégias de poder que as imagens subentendiam, mas que eram consumidas sem o necessário espírito crítico. Dois nomes são essenciais para entender esta arqueologia: Bruce Conner e Joseph Cornell. Ambos produziram filmes nos esconderijos das mesas de montagem, manipulando a película como um trabalho artesanal e delicado. Filmes como "A Movie" (Bruce Conner, 1958) ou "Rose Hobart" (Joseph Cornell, 1936) mostravam como a "colagem" de outros filmes permitia uma análise profunda às estruturas de produção de sentido num filme. Regressavam também às discussões do cinema soviético dos anos 1920, e dos filmes e do trabalho teórico de S.M. Eisenstein em particular, sobre a centralidade da montagem como motor do modernismo da linguagem cinematográfica. Se "A Movie" é um exemplo paradigmático da colagem de fontes diversas, "Rose Hobart" é uma homenagem a uma

The much talked about digital revolution has taken place over the last ten years. In cinema, this revolution has been seen as a new paradigm that has affected both the production and reception of films. The format for cinematographic consumption has changed regularly in recent decades, progressing from television, VHS, DVD and Blu-ray to VOD and 'streaming', and the use of the Internet as a broadcasting medium has offered greater access to the more obscure films, nowadays more readily available. This has led to a reassessment of cinema history and the resurgence of forgotten authors and overlooked movements. The paradigm shift also occurred in parallel with a certain democratisation of non-linear editing tools that extend the appropriation of past works, a practice common to both cinephiles and fans and academics. With VHS or DVD it was always possible to pause, go back or forwards and watch again, which was a significant advance on previous analytical practices (compared with the inspection of analogue copies in archives, for example, with the added burden of bureaucratic complications and chemical hazards). Digital technology not only offers better tools for analysis but also a new type of analysis. This is what we are talking about when we refer to the concept of the audiovisual essay.

In order to frame an introduction to this, we must consider the ideas introduced by experimental cinema when it decided to reuse cast-off material – more correctly known as 'found footage' – to analyse the discourse and original production contexts for these images. This "appropriation" of material can expose or confirm the power strategies underlying the images, which have been consumed without the necessary critical thinking. Two names are essential in understanding this archaeology: Bruce Conner and Joseph Cornell. Both worked hidden away at the cutting tables to produce their films, manipulating footage as meticulous hand-crafted work. Films such as "A Movie" (Bruce Conner, 1958) or "Rose Hobart" (Joseph Cornell, 1936) showed how a "collage" of other films allowed for a profound analysis of the structures which produce meaning in film. There was also a return to the debates of Soviet cinema in the 1920s, and the films and theoretical work of S.M. Eisenstein in particular, on the key role of montage as the driving force behind modernism in the language of cinema. Whilst "A Movie" is a prime example of a collage compiled from various sources, "Rose Hobart" is a tribute to an actress and her cinematographic aura but also a personal cinephile record.

This type of deconstruction was also used a lot by the first artists in visual arts circles to use video or film as a means of expression, a transformation that began in the 1960s with the revolutions

atriz e à sua aura cinematográfica, num registo pessoal de cinefilia.

Este tipo de desconstrução foi também muito utilizado pelos primeiros artistas do mundo das artes visuais que utilizaram o vídeo ou o cinema para se expressarem, transformação que se iniciou nos anos 60 com as revoluções provocadas pelo movimento Fluxus e pela videoarte (Nam June Paik é, neste contexto, um nome essencial). Um caso paradigmático dessa utilização é “Technology/Transformation: Wonder Woman”, da artista Dara Birnbaum, em que são expostos os mecanismos formais de uma série de televisão. Ao mesmo tempo, o cinema experimental moderno – de que o eixo alemão-austriaco foi o porta-estandarte – fazia uma utilização intensiva da ‘found footage’ como meio de criação de novos filmes. O trabalho de Martin Arnold e Matthias Müller (mas também de outros como Peter Tscherkassky, Gustav Deutsch, Volker Schreiner ou Mike Hoolboom) é disso exemplo bastante, explorando sistematicamente técnicas como as repetições, o abrandamento da velocidade de reprodução, ou a criação de novas bandas sonoras. É também nesse contexto que aparece o trabalho de Bill Morrison, através da utilização de materiais dispersos e, sobretudo, degradados, recuperando a memória de imagens esquecidas.

Outro dos campos em que o cinema se refletiu a si mesmo foi o do filme-ensaio, um género que partiu das revoluções do cinema moderno, sobretudo francês, e muito cultivado por autores como Alain Resnais ou Chris Marker. Do primeiro, pode assinalar-se o portentoso “Noite e Nevoeiro” (1955), onde as imagens atrozadas dos campos de concentração são exibidas como memórias de um tempo terrível. De Chris Marker, “Sans Soleil” (1983) ou “Grin Without a Cat” (1977), ou mesmo “Les Statues Meurent Aussi” (1953), realizado por ambos, são exemplos marcantes da mistura de registos diversos, em que imagens produzidas pelos autores são coladas as outras imagens pré-existentes, numa postura reflexiva sobre o mundo e sobre o que conhecemos desse mundo através das imagens. Esta tradição do filme-ensaio culmina em Jean-Luc Godard, cujos filmes são sempre lições sobre o poder das imagens em movimento, sobretudo se pensarmos na sua obra magna, “Histoire(s) du Cinéma” (1988-99), em que o realizador interroga a história da humanidade a partir das imagens criadas por ela. É nesse sentido que este programa irá exhibir “De l’origine du XXIème Siècle” (2000), que utiliza o método da obra anterior para refletir sobre o impacto da história no novo século.

O ensaio audiovisual digital absorve estas influências fundadoras e prolonga-as na medida em que beneficia das capacidades das novas tecnologias de visionamento e montagem digital. Produto da Web 2.0, das redes sociais e das plataformas legais (e ilegais) de partilha de filmes, os ensaios audiovisuais são uma forma de investigar as experiências dos espectadores num ambiente digital que dá tanta atenção aos filmes analisados,

inspired by the Fluxus movement and by video art (Nam June Paik is a key reference in this context). “Technology/Transformation: Wonder Woman” by the artist Dara Birnbaum is a prime example of this, exposing the formal mechanisms of a television series. At the same time, modern experimental cinema – the German-Austrian hub being the standard bearer – was making intensive use of ‘found footage’ as a means of creating new films. It is enough to cite the work of Martin Arnold and Matthias Müller (and others including Peter Tscherkassky, Gustav Deutsch, Volker Schreiner and Mike Hoolboom), who systematically explored techniques such as repetition, slowing down playback speed, or the creation of new soundtracks. This is also the context from which the work of Bill Morrison emerged, using scraps and, in particular, decaying footage to recover the memory of forgotten images.

Another field in which film has reflected on itself was the film essay, a genre which draws on the revolutionary work in modern cinema, above all French cinema, developed by authors such as Alain Resnais and Chris Marker. The sinister “Nuit et brouillard” (1955) by the former, in which appalling images of concentration camps are screened as a reminder of a terrible period, is a major reference. Chris Marker’s films “Sans Soleil” (1983) and “Grin Without a Cat” (1977), or even “Les Statues Meurent Aussi” (1953) which they co-directed, are striking examples of a mix of registers in which images produced by the authors are juxtaposed with other existing images as a means of reflecting on the world and what we know of the world through images. This tradition of the film essay reached a high point in the work of Jean-Luc Godard, whose films are always lessons on the power of moving images, in particular his magnum opus “Histoire(s) du Cinéma” (1988-99), in which he examines the history of humanity on the basis of the images it has created. “De l’origine du XXIème Siècle” (2000), which uses the methods employed in his earlier work to reflect on the impact of history in the new century, is therefore included in this programme.

The digital audiovisual essay absorbs these seminal influences and develops them by taking advantage of new digital viewing and montage technologies. A product of Web 2.0, the social networks and legal (and illegal) film sharing platforms, audiovisual essays are a means of investigating the viewer’s experiences in a digital environment, focussing both on the films analysed and the conditions in which they are watched. As a way of investigating forms of digital cinephilia, digital audiovisual essays have aroused interest, both in the field of university film studies and the appropriation of films by fan cultures. The digital audiovisual essay therefore stands somewhere between popular cinephilia and academia, both areas which are interested in documenting and exploring personal encounters with the world of cinema mediated by contemporary digital technologies.

Having no fixed methods, the digital audiovisual essay is instead characterised by a form of ongoing

como às condições em que esses filmes são vistos. Enquanto forma de investigar as formas de cinefilia digital, os ensaios audiovisuais digitais despertaram o interesse tanto do campo universitário dos estudos fílmicos, como das práticas de apropriação do cinema pela cultura de fãs. O ensaio audiovisual digital existe, assim, entre a cinefilia popular e a academia, ambas interessadas em documentar e explorar encontros pessoais com o mundo do cinema tal como é mediado hoje pelas tecnologias digitais.

Sem um método estabilizado, o ensaio audiovisual digital caracteriza-se antes por uma forma de experimentação contínua que pretende partilhar com os seus espectadores as experiências cinéfilas e as descobertas analíticas dos ensaístas. Graças às técnicas de montagem não-linear, tanto o método como o objeto de muitos destes ensaios é descoberto durante a sua própria realização. Isto não significa que não possam destacar-se alguns ensaístas e algumas tendências formais. Assim, o trabalho de Catherine Grant e de Christian Keathley é ilustrativo de uma utilização do ensaio audiovisual em que a investigação da cinefilia pessoal dos ensaístas e de momentos biográficos chave (neste caso, das suas infâncias) se iluminam reciprocamente. Noutros casos, vemos uma exploração da imagem cinematográfica que dispensa o comentário em 'off' para deixar a comparação de imagens de filmes diferentes falarem livremente, estimulando associações formais e temáticas que os ensaios se contentam em sugerir, mas não estão interessados em dissecar analiticamente. Os ensaios de Adrian Martin e Cristina Álvarez López, e o de Margarida Leitão, representam bem o potencial do ensaio audiovisual enquanto ferramenta não apenas de análise crítica, mas também de criação poética, continuando assim a herança do cinema experimental. O facto de muitos destes autores serem professores de cinema ilustra também como o ensaio audiovisual foi adotado pelos estudos fílmicos quer como forma de investigação autónoma, quer como ferramenta de divulgação de pesquisas mais tradicionais, isto é, publicadas em formato de livro. É o caso do ensaio de Thomas Elsaesser, que resume uma investigação anterior sobre a importância do grande plano no cinema de Ingmar Bergman. É ainda neste contexto que podemos assinalar a presença de Mark Rappaport (que terá uma sessão dedicada aos seus filmes): cineasta com uma longa carreira de ficção, envereda, nos últimos anos, pelo ensaio audiovisual. Nestes filmes, o realizador adota um formato assente numa voz 'off' "didática" que elabora sobre um determinado padrão ou semelhança exemplificado pela imagem. Com um tom mais "sério", os filmes de Rappaport pretendem adicionar conhecimento, mesmo que a intuição do autor se tenha guiado pelos seus afetos pessoais. Com estes autores, o ensaio audiovisual envereda também por uma componente pedagógica, permitindo explorar conceitos através de exemplos práticos.

experimentation that aims to share the cinephile experiences and analytical insights of the authors with its audience. Thanks to non-linear montage techniques, both the method and the object of many of these essays is discovered as they are produced. However, this does not mean that authors and formal trends cannot be identified. Thus the work of Catherine Grant and Christian Keathley is an example of the use of the audiovisual essay in which the personal cinephilia of the authors and key moments in their lives (in this case childhood) are explored as mutually enlightening. Other cases involve an exploration of cinematographic imagery that dispenses with voice-over to enable the juxtaposition of images from different films speak for itself, triggering formal and thematic associations that they are willing to suggest but are not interested in dissecting analytically. The essays by Adrian Martin and Cristina Álvarez López, and the one by Margarida Leitão are good examples of the power of the audiovisual essay as a tool not only for critical analysis but also for poetic creativity, and thus a continuation of the legacy of experimental cinema. The fact that many of these authors are teachers of film studies also illustrates how the audiovisual essay has been adopted by film studies both as a means of autonomous research and also as tool for disseminating more traditional research i.e. work published in book format. The essay by Thomas Elsaesser, for example, summarises previous research on the importance of the close-up in Ingmar Bergman's films. In this context, the work of Mark Rappaport should also be highlighted (an entire session will be devoted to his films), as a filmmaker with a lengthy career in fiction who has turned to the audiovisual essay in recent years. In these films he adopts a format based on a "didactic" voice-over which elaborates on a particular pattern or similarity exemplified by the images. More "serious" in tone, Rappaport's films aim to contribute to knowledge, even though the intuition of the author has been guided by personal feelings. With these authors, the audiovisual essay also takes on a pedagogical element which enables concepts to be explored through practical examples.

Given that the natural 'habitat' of the digital audiovisual essay is the Internet, it is not surprising that it sits well with the other forms of popular culture that thrive there, taking inspiration from them and, in many cases, blending with them. This is the case with the work of ::kogonada, Tony Zhou and Kevin B. Lee, whose essays have many points in common with the 'supercut', 'mashup' or 'remix', in which poetic creativity and formal experimentation coexist with critical analysis and where a focus on the "grand" themes in the history of auteur cinema (such as Italian neorealism) can be found alongside the most ardent cinephile passions for icons of popular culture (such as Jackie Chan). Based on an analysis of a Hollywood blockbuster ("Transformers 4" by Michael Bay), Kevin B. Lee takes this one step further, using the audiovisual essay to reflect critically (and politically) on the commodification of cinema in the contemporary world and in particular on the role played by digital technologies in these accelerating consumer

Uma vez que o ‘habitat’ do ensaio audiovisual digital é a Internet, não será de estranhar que ele conviva bem com as formas culturais populares que ali abundam, inspirando-se e, muitas vezes, confundindo-se mesmo com elas. É o caso dos trabalhos de Kogonada, Tony Zhou, ou Kevin B. Lee, cujos ensaios têm muitos pontos de contacto com o ‘supercut’, o ‘mashup’ ou o ‘remix’, em que criação poética e experimentação formal coexistem com análise crítica, e onde a atenção a temas “nobres” da história do cinema de autor (como o neorealismo italiano) convive com as paixões cinéfilas mais fervorosas por ícones da cultura popular (como Jackie Chan). Partindo da análise de um ‘blockbuster’ de Hollywood (“Transformers 4”, de Michael Bay), Kevin B. Lee vai, no entanto, dar um passo em frente e usar o ensaio audiovisual para refletir criticamente (e politicamente) sobre a mercadorização do cinema no mundo contemporâneo e, em particular, sobre o papel que as tecnologias digitais desempenham nestes processos de consumo acelerado. O seu método original, o “desktop cinema”, partilha o processo de construção do ensaio com o espectador, confrontando assim as contradições do próprio ensaio audiovisual digital: se o ensaio usa as mesmas tecnologias digitais que o capitalismo global emprega para estimular o consumo acrítico da imagem em movimento, como poderá o ensaio audiovisual digital, afinal de contas, pretender colocar-se fora desse processo e ter um olhar crítico sobre ele? Qual será o verdadeiro papel do ensaio audiovisual digital no contexto da cultura audiovisual contemporânea?

Com este programa, pretendeu-se procurar tanto uma arqueologia do cinema que se pensa a si mesmo, com a utilização de material de arquivo ou material ‘encontrado’, como revelar a um público cinéfilo as novas formas do ensaio audiovisual cujo lugar de exibição tem encontrado na Internet um sucesso sem precedentes. A junção destes filmes, em três sessões, e em sala de cinema, permitirá estabelecer diálogos entre eles, assim como dar a conhecer um formato que fará, certamente, parte do futuro.

Daniel Ribas
Tiago Baptista
(curadores da retrospectiva
“Toda a Memória das Imagens:
O Ensaio Audiovisual”)

processes. His original method, the “desktop cinema”, shares the process of constructing the essay with the audience, thus confronting the contradictions of the audiovisual essay digital itself: if the essay uses the same digital technologies that global capitalism employs to encourage acritical consumption of the moving image, at the end of the day how can the digital audiovisual essay claim stand outside this process and take a critical view of it? What is the true role of the digital audiovisual essay in the context of contemporary audiovisual culture?

This programme aims to explore an archaeology of cinema that reflects on itself through the use of archive material or “found footage”, and to reveal to the cinephile public the new forms of audiovisual essay which have met with unprecedented success by using the Internet as their presentation space. The combination of films which it offers, screened over three sessions and in a cinema theatre, will open up dialogues between them and introduce a format that is certain to become part of the future.