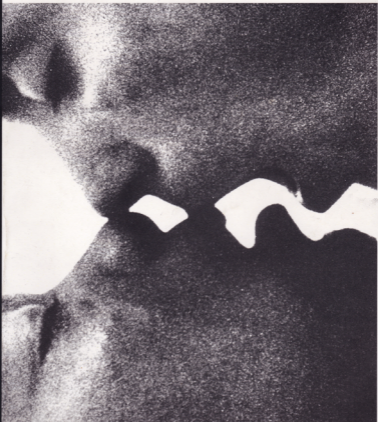


# FOUND FOOTAGE

— Magazine —

ISSUE #2 MAY 2016



(as opposed to the violent crackle and snip-pets of dialogue we typically hear), comes to represent a momentary escape from their domestic prison.

The children's "spirits bear witness to their past usage of household appliances, as if by electric charge they might unclog their spectral presences from home and garden," reads Resomer's synopsis. Another way to put it: a catalytic spark inadvertently offers the kids an epiphany, showing them the inescapability and implicit patriarchy of the traditional domestic space. (A "Danger: High Voltage" sign comes to seem like a warning regarding the quiet oppression of mid-20th century family values.) Resomer's approach is sly and humorous enough to give viewers freedom to interpret the images and their meaning; exploiting the tremendous flexibility of repurposed images, he distorts forgotten films in order to expose the unsettling political anomalies that may have existed in them all along. One thing's for sure: after watching *Wild Currents*, you might feel strangely unerved the next time you plug in some banal appliance.

Matthew Levine



## The Great Flight

Carolina Astudillo Muñoz (2014)

Spain, 70min, Digital Video, Color & B/N, Sound

"Of the girl who loved music, the arts, sports, who loved intellectual life above all others, there is nothing left," wrote Clara Pucyo Jorner (1914-unknown D.O.B.) in a letter dated August 12th, 1941. It is worth noting that like all of the other letters used by director Carolina Astudillo to reconstruct what is known of Clara Pucyo's brief but politically-intense life in *The Great Flight*, this one was confiscated by police before it ever reached its intended recipient.

Penned mostly in her native Catalan, her missives are records of longing, unfulfilled violence and unrequited love. Emerging from them is a fascinating portrait of a selfless woman who devoted her entire young adult life to the Communist party, and to helping others in the name of the Cause. Yet by age twenty-seven, she was burnt out, devoid of hope and utterly jaded to the point of asking, "Can I forgive this society?"

At twenty-five minutes into the film we see a female skier being towed by a rope lose her balance and tumble into the snow. This is not an image of Clara Pucyo. Nor is it meant to be: the director of *The Great Flight* decided to tell Clara's story through archival footage of random families gathered after months of research in the Film Archives of Catalonia and Valencia. Thus, Clara's predicament becomes that of all other women of her time who risked their lives for their ideals, and for whom the revolution failed to deliver its promise of a more equitable role in life.

Yet these black-and-white moving images of daily life in 1930s and 1940s Spain also reveal a different (bourgeois) social strata, of which Clara Pucyo did not form a part. Astudillo makes use of this disjunction to show how the male gaze constructs the exhibitionist role of women: the narrator's voice tells us that from a very young age girls are taught to pose and made to be aware of themselves being observed, and this claim is underpinned by the on-screen visual testimony. Subsequently we see, for example, shots in which the camera lingers on the legs of its female subjects, thus objectifying them as sexual objects.

Despite alleging that she held the party above all things, Clara could not resist expressing her feelings in writing to her local party leader, Albert Assa, eschewing the precautionary use of pseudonyms and thus putting her own identity and that of her correspondent at risk of being discovered. It so happened that one of her (love) letters to Assa was intercepted. Clara was arrested and interrogated by the police but did not reveal any names; her stubbornness earned the praise of her fellow party members but cost her a brutal beating and two broken shoulder blades.

Curiously enough, it was precisely Albert Assa who masterminded his own and Clara's escape from prison with a forged order of release. Twenty-nine-year-old Clara Pucyo walked out of Les Corts Prison for Women in Barcelona in the summer of 1943, eluding her death sentence, but vanishing completely from life. She was never to be heard from again. (Astudillo has two hypotheses regarding the fate of Clara Pucyo: either she fled to Russia or South America or else she was murdered by members of her own party.)

The opening and closing sequences of the film depict a séance. The eerie soundtrack—at times reminiscent of the great Karlheinz Stockhausen—adds an even more surreal air to this bizarre ritual while providing a post-modern counterpoint to the stilet foot. This imagery ties in with one of the leitmotifs of the film: how the forgotten and dead can be brought back into our midst. Although the exact whereabouts of Clara Pucyo will never be known, *The Great Flight* is extremely effective in conjuring the ghosts of the past, giving Clara the voice she was denied in her lifetime, correcting historical aberrations surrounding

her persona and making her plight known to wider audiences. In masterly fashion, Astudillo has brought to light a virtually unknown episode of the Spanish Civil War and postwar years, relying exclusively on archival footage as part of her core narrative strategy while deploying a broader feminist agenda aimed at challenging social conventions and inherited notions of gender roles and identities.

Serving as a bittersweet and sublimely mesmerizing epilogue, the only sepia-toned footage in the entire film reveals four young people playing leapfrog on the beach. Clad in bathing costumes of the era, their lithe bodies frolic and stand exultant beneath the summer sun. A fragment from Clara's confiscated August 1941 letter is displayed using a typeface different from that of the subtitles, and it is arranged in the form of a free-verse poem. For the first time during *The Great Flight* we are forced to read Clara's words on the screen rather than listen to the female narrator's voice pronouncing them; the result is an unapologetic ode to youth of heart-breaking beauty: "But there at bottom, / deep in our souls, / life itself talks to us, / and tells us that we are strong, / that life is there for us to enjoy it, (...)"

M.J. Ostrowski



## By the Time We Got to Expo

Eva Kolecz & Philip Hoffman (2015)

Canada, 90min 60sec, 16mm / Super 8 / HD, Color, Sound

The connections between film images and national identity often take an implicit, indefinable form: in the glut of visual media produced by a certain culture, its beliefs and ideologies can be teased out and interpreted. The relationship is more overtly intimate in *By the Time We Got to Expo*, in which filmmakers Philip Hoffman and Eva Kolecz recycle footage of Montreal's 1967 World's Fair, distorting the footage through tinting, photochemical manipulation, and varying frame rates. One of the most successful international expos of the twentieth century, Expo 67 (which took place during Canada's centennial) garnered the most attendees of any World Fair up to that point. By turning this milestone event into something visually and aurally surreal, Hoffman and Kolecz lend Expo 67 a mythical quality, as though Canada's identity can be detected in its blips of nitrate damage and stuttering frame.

(*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984) —con un Bill Murray adriático ante una mancha verdosa amorfa congelada durante varios minutos—, le permite rotular su primer recorrido fílmico. Los créditos iniciales de la serie *El Príncipe de Bel-Air* (*The Fresh Prince of Bel-Air*, 1990-96); un anónimo anuncio de banco; un irrisorio concurso televisivo de obstáculos y plataformas; breves intervalos de partidos de fútbol bobinados al instante; el videoclip *Thriller* (John Landis, 1983) de Michael Jackson y los planos preliminares de *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975), quedan diseccionados escrupulosamente bajo la forma de un ensayo verbalizado que añade tanto a lo expresivo como a lo cognitivo.

Al meditar sobre estas imágenes recuperadas y apropiadas, Sutherland evoca una película canónica del cine experimental como es *Standard Gauge* (1984) de Morgan Fisher. En esta otra película, el cineasta norteamericano describe decenas de recortes fílmicos de 35mm que va colocando ante la cámara para pelear la idiosincrasia del formato estándar de la industria cinematográfica. Otro tipo de operación de reciclaje es el que Sutherland introduce en un documental titulado *Every Remission On A Broken Machine* (Ross Sutherland, 2011), donde plantea, ingeniosamente, si los ordenadores pueden ser capaces de escribir poesía.

#### Albert Akor

#### Wild Currents

Stephen Broomer (2015)

Canadá, 6 min 22 seg, 16mm, Color, Sonido

El contexto lo es todo, así lo pone de manifiesto *Wild Currents* (especialmente si este contexto viene reforzado por las sobreimpresiones de un montaje irónico).

En su último film, Stephen Broomer lleva a cabo una recepción de material fílmico educativo (rodado en 16mm) protagonizado por dos niños que manipulan diferentes dispositivos electrónicos propios del hogar (mesas de planchar, televisores, aspiradoras...). Esta selección de material de archivo le permite al artista canadiense crear una perversa y retorcida representación visual de lo que supone el ineluctable espacio doméstico. En esta melérida historia, los incorpóreos espíritus de los niños son testigos del latente peligro que aceita sus vidas; vidas que transcurrirán bajo el zumbido de los aparatos que pueblan el deprimente hogar familiar. Broomer consigue su propósito mediante la combinación de una extraña imaginería, principalmente compuesta por primeros planos de las precoces criaturas en yuxtaposición con siniestras imágenes de fuegos embravecidos y eléctricas que escaban a lo más alto de unas torres de alta tensión.

Por medio del reciclado de imágenes obsoletas —ahora que el espacio doméstico carece de toda idealización—, Broomer hila un comentario crítico que apunta a la inquietante tranquilidad que reina en el domicilio familiar; a la sensación de que, en esa aparente perfección, en las alforbras recién

aspiradas, en la reluciente vajilla... habita una represora entidad que no encaja en el ambiente. Evidentemente Broomer recurre a ciertos artificios estéticos frecuentados por el cine experimental: utiliza la sobreimpresión para subvertir esta inocua imaginería, pero también se sirve de un montaje acelerado para expresar las rutinarias vidas de los niños (la reiterada acción de enrollar y desenrollar una alforbra se erige como hilarante símbolo de esa misma monotonía). Una breve escena se desarrolla fuera de la casa —venos a los niños jugar con una manguera de jardín— con estas imágenes libres de toda distorsión, y una banda sonora en repentino reposo (opuesta a los crepitantes y fragmentados diálogos que escuchamos en el resto del film), se escantificará una transitoria fuga de la prisión domiciliaria.

Según reza la sinopsis del film, "Los espíritus [de los niños] son testigos de un uso anterior de los electrodomésticos; como si, gracias a una carga eléctrica, fueran capaces de liberar sus espectrales presencias en el hogar y el jardín". Otra forma de describirlo sería: un inoperado y catálico chispazo abre la puerta a la epítana que muestra a los niños la inflexible autoridad que gobierna el ámbito doméstico tradicional. Y es que el rótulo "Peligro: Alto voltaje", se convierte en una suerte de advertencia con las minas puestas en la silenciosa represión impuesta por los valores familiares de mediados del siglo XX. La propuesta de Broomer posee la suficiente comicidad y dobléz discursiva como para conceder al espectador la libertad de interpretar las imágenes y sus significados. Así es como Broomer explota la tremenda versatilidad de las imágenes reutilizadas, tergiversando films olvidados y sacando a la superficie sus anomalías ideológicas que han estado ahí todo el tiempo. Una cosa está clara, después de ver *Wild Currents*, podrías ponerle un poquito nervioso la próxima vez que conectes un aparato eléctrico.

#### Matthew Levine

#### El gran vuelo

Carolina Astudillo Muñoz (2014)

España, 70min, Video digital, Color & B/N, Sonido

"De la chica amante de la música, de las artes, de los deportes... y que sentía aprecio por la vida intelectual por encima de todas las cosas, ya no queda nada", escribía Clara Puyo Jorret (1914-fecha de defunción desconocida) en una carta datada el doce de agosto de 1941. Merece la pena señalar, que como el resto de epístolas con las que la directora Carolina Astudillo ha reconstruido la breve pero políticamente intensa vida de Clara Puyo en *El gran vuelo*, esta carta también fue confiscada por la policía antes de alcanzar su destinatario.

Principalmente manuscritas en su lengua materna el catalán, las misivas de Clara constituyen un registro de anhelos vocacionales, descos insatisfechos y amores no correspondidos. De estos sentimientos emerge un fascinante retrato de una desinteresada mujer

que dedicó su entera juventud al Partido Comunista, siempre ayudando al prójimo en nombre de la causa. A los tempranos veintiseis años Clara ya estaba consumida por la vida, desprovista de esperanza y completamente hastiada, hasta el punto de preguntarse: "¿puedo perdonar a esta sociedad?"

A los veinticinco minutos de haber comenzado el film observamos una esquiadora que cae sobre la nieve al perder el equilibrio cuando está siendo remolcada por una cuerda. Estas imágenes no corresponden a Clara Puyo. Tampoco lo pretenden. La directora de *El gran vuelo* decidió contar la historia de Clara a través de un metraje de archivo procedente de familias tomadas al azar, un metraje reunido tres meses de búsqueda en los archivos fílmicos de Cataluña y Valencia. Así es como la terrible situación de Clara pasa a ser la de todas las mujeres de su tiempo que arriararon sus vidas por sus ideales, la de todos aquellos a los que la revolución negó la promesa de una vida más justa.

Sin embargo, en esas imágenes en blanco y negro de la vida cotidiana de los años treinta y cuarenta, también se revela en España un estrato social diferente (y aburguesado) del que Clara Puyo no formaba parte. Astudillo aprovecha esta brecha social para mostrar cómo la mirada masculina es también la responsable del papel exhibicionista de la mujer. La voz del narrador nos confiesa que desde muy jóvenes, las chicas son aleccionadas para posar, para ser conscientes de que están siendo observadas; mientras tanto, esta afirmación se verá respaldada por un testimonio visual que tiene lugar en la pantalla cinematográfica. Posteriormente contemplaremos diferentes planos en los que la cámara fijará su foco sobre las piernas de sus jóvenes femeninos convirtiéndolas así en auténticos objetos sexuales.

A pesar de que Clara declaraba su defensa incondicional del Partido, no podía resistirse a expresar sus sentimientos cuando escribía a su líder local, Albert Assa; Clara estaba renunciando al prudente uso de los seudónimos exponiendo su identidad como la de su correspondal. Eso es lo que ocurrió cuando fue interceptada por una de sus cartas dirigidas a Assa (cartas de amor). Clara acabó siendo arrestada e interrogada por la policía sin que llegase a desvelar nombre alguno. No obstante, su obstinada resistencia consiguió el reconocimiento de sus compañeros de Partido a pesar de costarle una brutal paliza con la que le quebrarían los dos omóplatos.

Curiosamente, fue precisamente Albert Assa quien planearía la fuga de Clara con la ayuda de una orden de liberación falsificada. A los veintinueve años, en el verano de 1943, Clara Puyo salió caminando de la prisión para mujeres de Les Corts en Barcelona estudiando de esta forma la sentencia de muerte que pesaba sobre su cabeza. Clara se desvanecería sin embargo en el más absoluto olvido por el resto de sus días. Nunca se volvería a oír hablar de ella de nuevo (Astudillo plantea dos hipótesis sobre el destino de Clara Puyo: o bien huyó a Rusia o Sudamérica, o bien fue asesinada por miembros de su mismo partido).

Las secuencias de apertura y clausura del film representan una sesión de espiritismo. La inquietante banda sonora —en ocasiones reminiscente del gran Karlheinz Stockhausen— resalta al bizarro ritual una pesantísima atmósfera surrealista a la vez que aporta un contrapunto postmoderno al metraje sónico. En consecuencia, se genera una imaginería que está en total sintonía con los leit-motivos del film, que no son otros que los que se preguntan cómo hacer que los muertos y los olvidados vuelvan a estar entre nosotros. Aunque nunca se conocerán los paraderos exactos de Clara Pueyo, *El gran vuelo* es extremadamente efectiva en su conjura de los fantasmas del pasado concediendo a Clara la voz que le fue despojada en vida, rectificando las aberraciones históricas que rodearon a su persona y dando a conocer su desesperación a una audiencia más amplia. De forma magistral, Astudillo devuelve a la luz un episodio apenas conocido de la Guerra Civil Española y los años de posguerra. Astudillo se ayuda exclusivamente de metraje de archivo, con el que conforma el corazón de la estratégica narrativa mientras despliega una causa feminista más ambiciosa, un planteamiento con el que subvertir las convenciones sociales y las heredadas nociones culturales de género e identidad.

Elevándose como agri dulce y cautivador epílogo, el único fragmento de color sepia de todo el film nos descubrirá a cuatro jóvenes jugando en la playa al salto de la rana. Embudidos en los trajes de baño de su época, sus elásticos cuerpos retozan exultantes bajo los rayos de un Sol estival. Es entonces cuando se muestra en pantalla parte de la carta que le fue confiscada a Clara en agosto de 1941; son letras mecanografiadas, diferentes de los subtítulos y dispuestas como si fueran las estrofas de un poema en verso libre. Por primera vez durante *El gran vuelo* nos sentiremos obligados a leer las palabras de Clara en lugar de escucharlas de la voz femenina de la narradora; el resultado es una apologética oda a esa juventud de tan desgarradora belleza: "Pero en el fondo, / en lo más hondo de nuestras almas, / la vida misma nos habla, / nos dice lo fuertes que somos, / que la vida está ahí para ser disfrutada. (...)".

M.I. Ostrowski

### By the Time We Got to Expo

Eva Kolczek y Philip Hoffman (2015)

Canadá, 9 min 6 seg, 16mm, Super 8 / Video HD, Color, Sonido

Las conexiones que se establecen entre las imágenes fílmicas y la identidad de una nación suelen conllevar una forma implícita difícil de definir. En esa superabundancia visual que generan determinadas culturas, tanto las creencias como las ideologías pueden llegar a tergiversarse para acabar interpretándose sesgadamente. Esta relación es manifiestamente más intensa en *By the Time We Got to Expo*, film en el que Philip Hoffman y Eva Kolczek reciclan metraje procedente de la exposición universal de Montreal (1967) desfigurando las imágenes mediante el tinteado, la manipulación fotoquímica y la

alteración de la frecuencia de los fotogramas. La Expo del 67 (celebrada con motivo del centenario de la confederación canadiense) llegó a reunir más visitantes que ninguna otra feria internacional organizada hasta la fecha alzándose como una de las más exitosas exposiciones universales del siglo XX. Mediante la transformación de este acontecimiento histórico en un artefacto visual y sonoro de carácter surrealista, Hoffman y Kolczek dotan a la Expo del 67 de una cualidad mítica extraordinaria, como si la identidad canadiense pudiera detectarse en la caustica irregularidad del nitrato dañado o en el palpitar de cada fotograma.

El espacio pre-fílmico es uno de los aspectos más reseñables de este film, pero no nos olvidemos del tiempo, pues estas dos dimensiones son esenciales en la concepción cinematográfica. En el momento en que unas manchas producidas por la descomposición del nitrato conquistan distintas regiones de la pantalla, el film comenzará a sugerir su propia antiquilación: lo todo en la que inevitablemente acabará desintegrándose la película. El rescate de un decadente metraje fílmico desde las catacumbas del archivo permite construir paralelismos con la conmemoración de la identidad nacional, pues ambos procesos suponen un intento de derrotar el paso del tiempo, de inmortalizar lo transitorio.

Más allá de lo que supone esta temporalidad y los juegos con la identidad nacional, *By the Time We Got to Expo* es definitivamente un experimento estético, con toda esa manipulación visual y sonora ocupando una posición central por derecho propio. En este sentido, el film es asombrosamente bello; cada tonalidad azul y roja que impregna las imágenes nos sitúa en un plácido mundo onírico, al menos hasta que el montaje recobre un ritmo más alto y se redoble la intervención del celuloide para suscitar sensaciones más arrolladoras y siniestras. Habrá un sorprendente instante en el que unos breves planos cerrados nos permitan identificar los rostros de los pasajeros que esperan en la plataforma del motorral; el re-fotografiado convierte en irrealos sus lánguidos movimientos: fantasmas de luz levantándose de la nada para después desaparecer en el éter. Este es el surrealista esplendor que puede llegar a crear el reciclado de metraje encontrado; una belleza única, desligada de la representación temporal y cultural (a pesar de sustentar la base técnica del film). Hoffman y Kolczek reducen *By the Time We Got to Expo* a los elementos más puros y apasionantes del cine: la forma y el movimiento.

Matthew Levine

### Paralux Paradox

Joan Leandre (2009-2014)

España, Video Digital, Color, Sonido

En el ámbito de la fotografía analógica existe un ligero defecto asociado a las cámaras instantáneas que las cámaras réflex consiguen dar solución. El error de paralaje es la diferencia que hay entre el encuadre que el ojo puede observar desde el visor del aparato y

la composición delimitada por el objetivo fotográfico que conforma la imagen final. Un juego de espejos colocados dentro del cuerpo de las cámaras réflex evita este ligero desplazamiento del marco seleccionado, permitiendo así equilibrar los límites que configura la imagen. Este error es objeto de análisis en *Paralux Paradox*, uno de los recientes proyectos de Joan Leandre. El videoreador catalán lleva años reciclando fragmentos audiovisuales de orígenes diversos para reinventarlos en la esfera artística tras tergiversar sus contenidos. Son modificaciones dirigidas a cuestionar el poder propagandístico, la fuerza ideológica y la capacidad de seducción de las imágenes capitalistas de los medios de comunicación de masas.

*Paralux Paradox* (2009-2014) está formado por una colección de vídeos que reordenan diversas capturas extraídas de YouTube con la intención de transformar sus sinergias. Lo hacen vehiculando nuevas ideas redirigidas ahora hacia la comprensión de sus mecanismos de fascinación. El propio Leandre argumenta conceptualmente el nexo de estos vídeos del siguiente modo: "sí, es esta idea del paralaje óptico, astronómico, un ligero desplazamiento del observador implica una transformación del sentido del objeto que se observa, muy a menudo de forma dramática". Según Leandre, las piezas que conforman el grupo "son trabajos de exploración en la época de exceso, buscando el misterio esencial sucedido entre los frames". *Paralux Paradox* es una serie inabarcada cuyo subtítulo señala: "ojos bien abiertos buscando la última imagen con la que ocurre el mundo".

En los diecinueve trabajos de los que actualmente consta el proyecto, unas ligeras modificaciones sonoras, unos montajes paralelos perspicaces o unas conclusiones antagónicas ofrecen perspectivas novedosas sobre las posibles lecturas de los materiales originales. *After Picture* (2014) reflexiona sobre el desfase existente entre la práctica pictórica al óleo y la producción de imágenes tecnológicas que explican cómo pintar; *Visual Nation* (2014) evidencia cómo la generación digital es esclava de la necesidad de capturar y compartir todo aquello que se experimenta de primera mano; *After Mystery* (2014) visualiza esferas magnéticas levitando sobre superconductores que problematizan la incredulidad del espectador; *Wonder Mirror Global* (2013) expone la peligrosa atracción respecto al profundo desarrollo técnico presente en incluso violentos; *Inside Surface* (2013) es una meditación sobre lo sublime protagonizada por enclaves naturales que superan en magnitud y trascendencia las dimensiones del hombre; y *Beyond Multiplicity* (2013) ejemplifica muchas de las inquietudes de Leandre al iniciarlas con una frase del maestro hindú H. W. L. Poonja, también conocido como Papaji, que reza así: "la conciencia por sí sola es el sustrato de todo lo que existe en el Universo".

La voluntad de Papaji de enseñar a través del silencio en detrimento de las palabras es una postura que Leandre sitúa en primer término al estructurar sus montajes como formulaciones libres de las que emergen evocaciones