

Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber

Extracting and reassembling: archives under suspect in the work of Agustina Wetzel, Maia Navas and Pablo Weber



Pablo Salvador Boido

Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina
pablo.boido@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2306-984X>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado con observaciones: 02/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42241>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/r1kzsa11w>

Resumen

El trabajo propone un acercamiento a las obras de tres realizadores emergentes de Argentina: Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Martín Weber. Sus producciones se caracterizan por una narrativa ensayística fundada en el remontaje del archivo audiovisual. Sus piezas se distinguen por la circulación que tienen ya que transitan distintos espacios expositivos como museos, galerías de arte y festivales cinematográficos, entre otros. Estas ocupan un lugar insular dentro del campo artístico contemporáneo sin anclarse a un espacio fijo, navegando entre distintos formatos exhibitivos. En sus trabajos proponen una reflexión sobre las imágenes que producen los dispositivos digitales que registran nuestro mundo actual. Allí aparecen *Google Earth*,

Palabras clave

Archivo, Digital, Montaje,
Control, Cine-ensayo

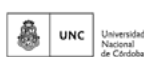
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



YouTube, filmaciones de drones, imágenes militares e incluso el registro de cámaras de sondas espaciales. Cada artista extrae estos diversos materiales de internet y conforma su propio acervo para luego remontarlo de modo novedoso. Wetzel hace una crítica al modelo securitario de nuestra sociedad. Weber deriva por los archivos infinitos de la red proponiendo una meditación sobre la ontología de estas imágenes. Navas bucea en el pasado y edita los documentos que atestiguan la represión sobre los pueblos originarios del Chaco para contraponerlos a las imágenes del presente de ese territorio.

Abstract

This paper proposes an approach to the works of three emerging filmmakers from Argentina: Agustina Wetzel, Maia Navas and Pablo Martín Weber. Their productions are characterized by an essayistic narrative based on the remontage of the audiovisual archive. Their pieces stand out for their circulation, as they travel through different expositive spaces such as museums, art galleries and film festivals, among others. They occupy an insular place within the contemporary artistic field without being anchored to a fixed space, navigating between different exhibition formats. These audiovisual works propose a reflection on the images produced by the digital devices that record our current world, such as *Google Earth*, *YouTube*, drone footage, military images or even the recording of space probe cameras. Each artist extracts these diverse materials from the internet and assembles his or her own archive and then reassembles it an innovative way. Wetzel criticizes the security model of our society. Weber drifts through the infinite archives of the internet proposing a meditation on the ontology of these images. Navas dives into the past and edits the documents that testify to the repression of the native peoples of the Chaco in order to contrast them with the present images of this territory.

Key words

Archiving, Digital, Montage, Control, Film essay

UNA GEOGRAFÍA INSULAR

En este trabajo propongo una aproximación a distintas obras de Agustina Wetzel, Maia Navas y Pablo Weber con el propósito de colocarlas en serie para poder analizar sus modalidades de remontaje entre-imágenes (Bellour, 2009) de archivo que ejecutan. Me interesan estas realizaciones ya que se desplazan activamente desde un campo insular del cine hacia el arte contemporáneo y al revés. En este sentido, las producciones elegidas pueden organizarse como parte de un archipiélago, componiendo un panorama singular dentro de la praxis estética actual donde aparecen temas recurrentes y preocupaciones compartidas. Por un lado, allí aflora el tránsito entre soportes como un punto sensible a sus poéticas, es decir, el pasaje entre diversos tipos de documentos. Por el otro lado, estas obras anfibias (Garramuño, 2009) intentan una reflexión urgente sobre el estatuto de la imagen digital, o bien actualizan un término retórico de la vieja estirpe leninista: *¿Qué hacer con esas imágenes?* Cada trabajo abre distintas líneas para pensar esta pregunta, si bien no son conclusivas, trazan incipientes caminos con sus correspondientes posicionamientos estéticos.

Como ya mencioné, los trabajos que analizo son de realizadores y realizadoras jóvenes con una particular obsesión común alrededor del problema del archivo. A su vez, complejizando la cuestión mencionada, desde su práctica intentan problematizar el papel que juegan las herramientas digitales en la manipulación y su resguardo. En este sentido, Wetzel, Weber y

Navas¹ articulan una práctica compositiva singular desde la apropiación de herramientas de producción digitales, repositorios en línea u otro tipo de formatos vinculados a la red. Es desde allí donde toman la materia prima para sus obras. Mi tesis central es que la práctica artística de extraer estos documentos de distintos medios y convertirlos en otra cosa, a partir del remontaje, está guiada por el gesto de la sospecha. Este gesto reactualiza la máxima de Harun Farocki (2013) desarrollada en su libro *Desconfiar de las imágenes* que reúne una serie de ensayos que apuntan justamente a “desconfiar” de los materiales que circulan en los medios audiovisuales y, a su vez, propone una forma de intervención sobre estos. En el apartado titulado *Influencia cruzada/montaje blando* el autor describe coloquialmente su estrategia de trabajo para hacer un análisis crítico de las imágenes. Según el director esto es posible bajo una forma singular de montaje simultáneo que puede realizarse en la galería o *white cube*. Al respecto afirma:

1 Es importante aclarar que las herramientas digitales han sido incorporadas hace tiempo en distintos trabajos de cine-ensayo o de cine de exposición (Federici, 2018; Manen, 2017). Aquí me aproximo tan solo a tres casos agrupados por una poética similar. Quiero soslayar que el uso de dispositivos tales como *Google Street View* no es exclusivo de estos artistas y aparece en filmes de no ficción de distinta índole. Solo en estos tres últimos años han sido estrenadas películas como *Ficción privada* del reconocido documentalista Andrés Di Tella (2019), pero también de jóvenes realizadoras como es el caso de *No hay regreso a casa* de Yaela Gottlieb (2021) o *Aquí y allá* de Melisa Liebenthal (2019). En estos casos, el archivo que produce la plataforma de *Google* es intervenido por un relato afectivo y las imágenes digitales se montan con una voz autorreferencial que despliega una narración personalísima.

Al ver esta proyección doble en el Instituto de Arte Contemporáneo Kunst-Werke en Berlín, en dos monitores ligeramente enfrentados, percibí de pronto la evidencia de una red transversal de significados, el vínculo entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas. Para eso no hace falta ser marxista (p. 113).

Como voy a desarrollar de aquí en adelante, la sospecha, la desconfianza o la suspicacia se enmarcan en un posicionamiento iniciado por este reconocido realizador. Ahora –con su propia marca– Wetzlar, Weber y Navas buscan manipular a su favor los materiales que circulan en la red interviniendo activamente el ágora digital. En este sentido, los trabajos señalados abordan de lleno el problema de la circulación y producción de imágenes en la web y su posible remontaje. Su apropiación es parte de una acción crítica que permite identificar el binomio de imágenes y control que nutre a los dispositivos de videovigilancia. El interés por este tópico está presente en el contemporáneo y en las producciones audiovisuales, ya sea en video o en cine, o en una forma que atraviesa a ambos. Este fenómeno se da en un contexto de proliferación de las imágenes digitales que pueblan los nuevos acervos de la web. Allí también van a parar los viejos films en celuloide ahora convertidos en baja calidad o lo que Hito Steyerl (2016) llama “imágenes pobres”. Sobre este actual proceso de transformación el autor Josep Catalá (2007) afirma:

Vemos que ambos fenómenos, el del cine en sí y el del archivo cinematográfico en concreto, se producen, pues, en una determinada zona crepuscular. Por un lado,

se problematiza el archivo cuando culmina la implementación de memoria que como la que representa Internet es desestructurada, caótica y prácticamente infinita, una memoria inhumana que viene a sustituir a la memoria humana representada por la biblioteca y que va de a poco desapareciendo. Por otro, la desaparición o el olvido del importante archivo fílmico, que se produce en medio de una proliferación de nuevos archivos audiovisuales, desata una inusitada urgencia por alegorizar la pérdida (pp. 94-95).

El autor desarrolla una idea que me resulta pertinente para entender los modos de montaje que se observan en el cine-ensayo, un formato híbrido que creció considerablemente y que se mueve cómodamente horadando el género documental a partir de la incorporación de procedimientos ficcionales. Catalá remarca que este formato ensayístico ha tomado impulso a partir de la reutilización de las imágenes audiovisuales disponibles en los reservorios digitales. Todo esto sucede, según el autor, en un momento de declinación de las películas en celuloide que hizo que estas entraran en riesgo de extinción. Marcando este contrapunto entre lo nuevo y lo viejo, el teórico avanza con su razonamiento para señalar los cambios en el modo de archivar, reconociendo uno ligado a la disciplina de la “biblioteca” y otro, que es el actual, más desorganizado por su carácter infinito que es el de internet. Si bien es claro que estamos ante un pasaje de dos modelos, en lo que quizás este análisis no repara es en la materialidad de la red, es decir, su vastedad así como su finitud. En definitiva, esta no es interminable como parece postular sin advertir su

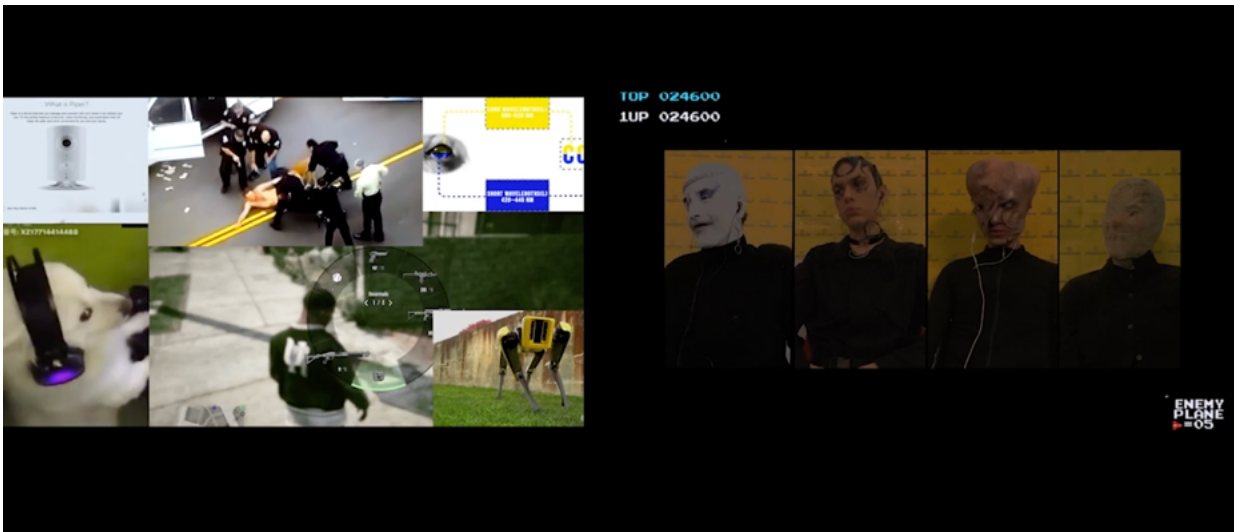


Imagen 1: Wetzel, A. (2020). *Amiga BBS* [cortometraje]. Argentina: Wetzel, A.

dependencia a un entramado electrónico aunado a recursos naturales precisos que hoy se encuentran en disputa. Además, otro factor dejado de lado –y que se ha acentuado cada vez más– es el control del flujo de intercambio de la red bajo distintos sistemas de vigilancia que han dado sentencia de muerte a la breve tecno-utopía que caracterizó a la internet en sus primeros pasos en los tempranos noventa.

UNA CUESTIÓN DE SOBERANÍA: HACIA UN ARCHIVO DEL PRESENTE

*Amiga BBS*² es una pieza de video de la artista Agustina Wetzel (2020) que fue presen-

2 *BBS* es la forma abreviada de llamar al *Bulletin Board System*, nombre de un *software* inventado en 1978 que permitía conectarse entre sí a distintos usuarios cibernéticos. La palabra *board*, que en inglés significa *pizarra*, hace referencia al modo en que funcionaba este sistema, ya que las personas podían dejar avisos en texto que otras personas conectadas podían leer, comentar y compartir, entre otras formas de interacción.

tada por primera vez en el marco del XXIV Premio de la Fundación Klemm en la ciudad de Buenos Aires. Se encontraba montada en un monitor LCD que no tenía carcasa y podía verse en una sala a oscuras especialmente diseñada para los trabajos audiovisuales seleccionados. La pieza posee una forma particular de composición: la de una pantalla dividida en dos a la que se le suman otras subdivisiones al interior de cada cuadro (imagen 1). Del lado derecho vemos a cuatro personas recortadas en pantallas individuales con un fondo común; del otro lado vemos una serie de imágenes de diversa índole, recorridos registrados de *Google Street View*, publicidades de vigilancia, secuencias de persecuciones policiales emitidas por la televisión, entre otros.

Otro detalle que se le suma a esta estructura base de la pieza es la incrustación de datos en los laterales de la pantalla izquierda. Tanto por arriba como por debajo del cuadro vemos un contador de vidas que emula al videojuego *1942*. También se suman otros textos como el del breve

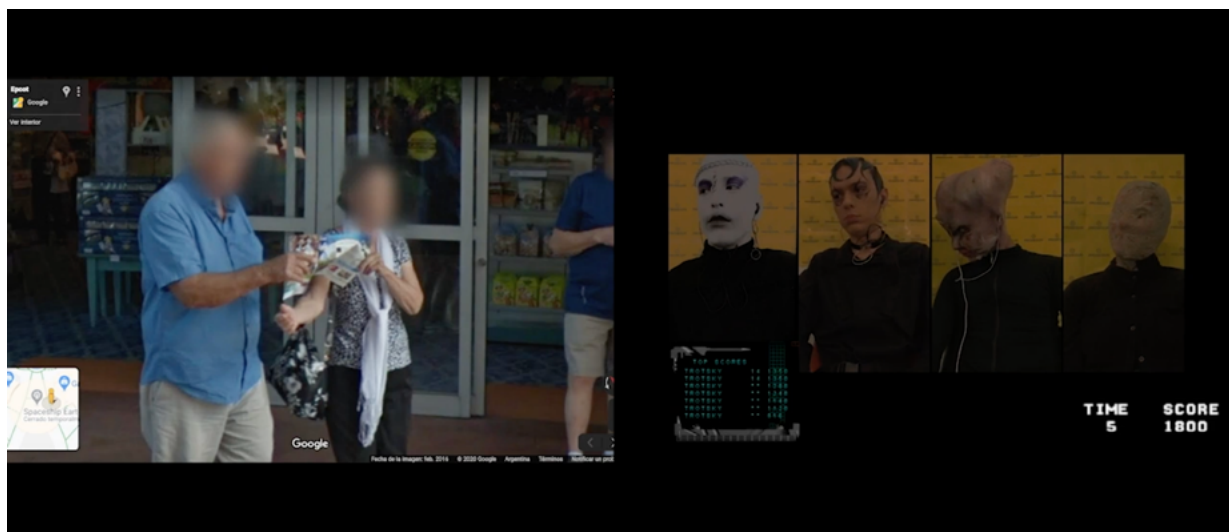


Imagen 2: Wetzels, A. (2020). *Amiga BBS* [cortometraje]. Argentina: Wetzels, A.

intertítulo que aparece en el inicio: “viviendo el régimen”. Este primer momento se interrumpe con un breve recorrido simulado desde el *Google Street View*; luego de unos breves movimientos comienza una sucesión de imágenes fijas de estos trayectos. Así aparecen parejas que pasean por centros turísticos como Disney, el Coliseo de la ciudad de Roma, el Museo del *Hermitage* en San Petersburgo, entre otros. De esta manera, vemos una sucesión de duplas de adultos mayores, heterosexuales y blancos (imagen 2), un formato que luego se repetirá en otra obra de la artista: *Satellite Heritage* (2020). En ambos trabajos la artista apunta a las selecciones que realiza la herramienta digital y así queda expuesta la operatoria de esta tecnología supuestamente “neutra” que muestra a algunas personas mientras otras quedan fuera de escena.

Allí radica uno de los puntos centrales sobre el que la realizadora viene insistiendo: la cuestión de la soberanía en relación con los con-

ceptos, primero, de *biopolítica* y, de modo subsidiario, de *biopoder*. Entiende esta noción tal como la define el teórico político Achille Mbembe (2020) que en su celebrado ensayo *Necropolítica* afirma: “la soberanía es la capacidad para definir quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no” (p. 43). Así es como en nuestra sociedad, primero se deja de lado y se minimiza la existencia de otras vidas para luego poder eliminarlas a través de complejos dispositivos técnicos. Allí es cuando cotidianamente y siguiendo al autor: “matar se vuelve un asunto de alta precisión” (p. 43) y, se podría agregar, de alta precisión administrativa. Continuando la descripción de la estructura de la pieza y pasando al plano izquierdo, lo que va a aparecer son cuatro personas: cuerpos no binarios que a partir de un vestuario tomado del universo *trans* se afirman como *performers*. Estas personas tienen sus rostros maquillados combinando distintos

elementos en su cara: a una no se le ve la boca y apenas se le ven los ojos; a otra sí, pero tiene modificada la frente de su cabeza. Estas imitan y, a la vez, reemplazan y subvierten la imagen del personal de seguridad apostado mediante video-vigilancia que ofrece la empresa Prosegur³. Para esto se mantiene el modelo de pantalla vertical donde se recrea un plano que va desde el torso hasta la cara, al igual que en el sistema de la compañía mencionada. Así la persona que “video vigía” quedará enfocada y la veremos en tiempo real frente a una computadora inspeccionando las imágenes, generando una sensación de proximidad para alertar ante cualquier hecho irregular o de peligro. En esta pequeña operación, como decíamos, se modifica el sentido original, colocando a las personas “raras” a monitorear y, a su vez, en un gesto también de desplazamiento, aquello que controlan son imágenes de archivos digitales. En la recreación del plató original donde los guardias de seguridad teletrabajan, la realizadora filmó a sus protagonistas bajo un fondo amarillo que reproduce los colores de la empresa multinacional. Delante de ese fondo se mueven estos *monstruos*; los denomino así ya que no tienen una identidad sexo-génerica normalizada, sino que, por el contrario, logran ponerla en tensión. Lo *monstruoso* aquí alude a las identidades que rompen con lo establecido y son disruptivas para la norma. Salirse de la jaula de la identidad es una idea que viene pregonando en los ámbitos

académicos y activistas el filósofo Paul B. Preciado (2020), denunciando que esta es una jaula que se habita bajo una identidad inerte y fija. En este sentido, en su texto (y previa conferencia) *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas* inquiriere: “¿Por qué están ustedes convencidos de que solo los subalternos tenemos identidad? ¿Por qué están ustedes convencidos de que solo los musulmanes, solo los migrantes, solo los maricas amanerados, solo los negros tienen identidad?” (p. 38). Y, parafraseando al teórico, el punto que me parece central es que todas las personas ocupan un lugar distinto en una red compleja de relaciones de poder. En definitiva, ser señalado como distinto es simplemente no tener el poder para nombrarse como universal. Allí se anuda el núcleo del juego de roles que propone invertir Wetzel.

Volviendo sobre el andamiaje de la composición, es importante recalcar que la pantalla partida mantiene en todo momento, para cada espacio visual, su autonomía; así nos podemos inmiscuir en la trama que va armándose a partir de las personas que vigilan, pero también podemos sumergirnos en la composición del lado izquierdo que articula otro tipo de narración menos estática y más espasmódica. Este montaje encierra la preocupación de la artista y su forma de pensar el problema de un mundo securitario que trasciende la vaga noción con la que se lo aborda en la coyuntura mediática actual. En su libro *El poder y la caza de personas. Frontera, seguridad y necropolítica*, el investigador Ignacio Mendiola

³ Prosegur es una empresa multinacional que tiene su sede central en Madrid, España. Ocupa el tercer lugar en el podio de las empresas globales dedicadas al área de seguridad privada.

(2022) ofrece una definición sobre este concepto que se ajusta con la línea que propone la obra:

La seguridad (...) lejos de ser una característica propia de lo social (...), designa un proyecto político-económico-simbólico-jurídico para dar forma a lo social, para (re) producirlo de una determinada manera. Por ello, la seguridad no se deja narrar como sustantivo (como algo ya concluido, cosificado) sino como proceso performativo que se rehace continuamente distribuyendo riesgos, amenazas, posibilidades o (in) movilidades y que, por la proyección y hondura que tiene, acaba afectando de un modo u otro a la vida misma en su conjunto. (Mendiola, 2022, pp. 267)

Este proceso performativo y sus imágenes son las que están siendo puestas en suspenso a partir de un escenario que permita su sospecha y que, desde un montaje que escapa a la solemnidad y se permite hasta cierta ironía, desplaza ese *logos* de la vida securitaria.

SOBRE DRONES Y GOMERAS

Siguiendo esta línea voy a detenerme en el trabajo *Enviado para falsear* de la realizadora Maia Navas (2021), ya que también trata sobre este universo de control e indaga en sus dispositivos. Esta obra formó parte de una reciente exposición denominada “El siguiente paso” en la galería de la *Asociación Cruce. Arte y Pensamiento Contemporáneo*, ubicada en Madrid (imagen 3). Esta obra ensayística se estrenó en salas de cine y circuló por distintos festivales alrededor del mundo. Si bien el tipo de emplaza-

miento que tiene en la galería no es muy complejo, es interesante verla en conversación con otros trabajos agrupados por la curadora desde una idea singular: detenerse antes de seguir avanzando en el medio del desastre ecológico, la violencia, los conflictos políticos y sociopolíticos. En este marco cada artista que participa de la muestra aborda un eje desde el cual pensar el mundo contemporáneo, y le otorga al arte un rol central para la reflexión crítica. En este sentido, el trabajo de Navas puede ubicarse en una línea de análisis que intenta pensar las imágenes que producen los drones. Al respecto me parece relevante pensar la historia de estos como parte de un desarrollo de la óptica ligado a la evolución de la balística. Los curadores Ana Teixeira Pinto y Oier Etxeberria Bereziartua (2023) han acertado cuando en su texto “Evil Eye - La historia paralela de la óptica y la balística” afirman justamente que estas historias se desarrollaron en simultáneo y se han fusionado en la figura del dron “una cámara capaz de matar” (p. 4). Lo interesante en esta línea -que también puede extenderse al trabajo de Wetzel- es el señalamiento del entramado técnico donde: “se encuentra todo un régimen de visibilidad determinado por la raza y el género, que sugiere un proceso ideológico en marcha” (pp. 4-5). Volviendo sobre la pieza, cabe destacar que en una breve duración logra combinar orgánicamente distintos archivos de registros disímiles entre sí. El primer formato será de video digital hogareño con una toma abierta desde altura que presenta el atardecer en una ciudad; allí en ese paisaje se ve a lo lejos

una pequeña luz blanca que se desplaza, lo que parece ser un objeto no registrado. La pieza es guiada desde el inicio por un texto que aparece recurrentemente en formato de subtítulo. Luego de este inicio, otro plano nos lleva a un avión que atraviesa el cielo; es de día. Después, otro corte directo hacia el detalle de una Tablet con una imagen en blanco y negro. Primero vemos una mano sobre el dispositivo que se desplaza sobre su pantalla para ampliar el recorte de la imagen, haciendo un *zoom out* hasta que, como espectadores, logramos recalibrar su visión y comprenderla. Lo que vemos son integrantes del ejército argentino posando delante de un avión. Allí se distingue de forma clara la bandera de Argentina pintada en la parte trasera del aeroplano. Los subtítulos aportan la información faltante: “hace 100 años la comunidad Qom-Moqoit realizó una huelga, ésta fue violentamente reprimida”, también nos advierten que son ellos los responsables, que ese avión fue el utilizado para bombardear lo que sería la última gran huelga que realizó la comunidad por mejoras en sus condiciones de trabajo (Adamovsky, 2020).

La siguiente imagen es similar a la del inicio, pero está filtrada con un recurso utilizado en la esteganografía –un recurso forense, según nos indican los subtítulos nuevamente– por medio del cual se puede ver qué queda almacenado en los bordes de las imágenes, algo invisible al ojo humano. La última escena está compuesta por varios planos del dron que sobrevuela un barrio en la ciudad del Chaco; son vistas cenitales de lo que registró este aparato hasta que un hon-

dazo lo impacta y el dron cae abatido. Luego del golpe el aparato sigue registrando aunque pierde la señal por un momento y solo vemos una interferencia, luego se oscurece la pantalla con el sonido de fondo de unas voces que comentan lo sucedido. Posteriormente se escucha un aviso policial que advierte que a partir de las 21 horas no se podrá circular por esa zona.

Las imágenes utilizadas efectivamente son de un dron que sobrevolaba el barrio Toba que era vigilado en la pandemia de Covid-19. En ese ejercicio de montaje la directora intenta trazar una continuidad entre aquel dispositivo de guerra (el avión bombardero) y el dron que vigila a la comunidad originaria aislada y al margen de la ciudad del Chaco. Se trata de una continuidad técnica y, por tanto, ideológica que se ve alterada cuando al final unos jóvenes derriban de un hondazo al aparato que comandaba la policía para registrarlos-controlarlos desde el aire.



Imagen 3: Navas, M. (2021-2023). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yagua Pirú cine. Registro propio del autor del artículo.

UNA REFLEXIÓN ALREDEDOR DEL FUTURO DE LAS IMÁGENES

En el cortometraje *Homenaje a la obra de Philip H. Gosse*, del realizador Pablo Weber (2020), aparece una afirmación inquietante emitida por su voz –que es a la vez la narradora y protagonista– dictaminando: “acumulo archivos de manera un poco enfermiza como él”. “Él” es una alusión al naturalista inglés del siglo XIX, Philip Gosse, a quien le dedica su film ensayo. Esta idea comentada por la voz del joven director funciona como disparador para reflexionar sobre la obsesión compartida: ambos son coleccionistas de imágenes. Weber es un archivero de materiales de la web y mantiene un acervo vivo mediante la constante acumulación, un gesto enfermizo ya que pareciera que puede seguir con la sustracción de videos al infinito. En esa acción se ve identificado con la historia del científico inglés que es “víctima” de esta práctica compulsiva de catalogación y apropiación que lo persigue hasta su muerte. En este sentido, no es la primera vez que la acción archivística aparece asociada a una enfermedad, como algo que excede la cordura. Su pieza se basa tanto en el acopio de materiales como en la expansión de estas imágenes digitales hacia su límite físico. Con este fin, el artista toma y superpone en diferentes capas gigas y gigas de distintos acervos variopintos como: *Jihadology*, *Nautilus Live*, *This Person Does Not Exist*, los registros de la sonda espacial *Curiosity* y el Centro de conservación y documentación audiovisual

de Córdoba (Weber, 2020). En orden podemos encontrar documentación filtrada del Estado islámico, el proyecto de exploración marítima, el emprendimiento de inteligencia artificial y hasta el archivo audiovisual de su ciudad natal, además de las ilustraciones del naturalista en cuestión que se entremezclan con las fotografías de Marte tomadas por la agencia espacial norteamericana. Estos materiales son unificados al ser procesados con distintos efectos que permiten modular las imágenes para –a pesar de ser un plano en dos dimensiones– darle un efecto 3D que les otorga una perspectiva con relieve y profundidad. En este sentido, el autor afirma que retoma la idea de montaje espacial, es decir, una edición dentro del cuadro, y no solo secuencial. De este modo busca afectar la sucesión temporal de la continuidad de los cuadros, así como el interior de estos. Para ello altera las distintas coordenadas de sus imágenes⁴ y el resultado es una imagen fuera de sí, superpuesta pero levemente desplazada. Ese efecto sombrío que Weber genera en la edición de los archivos es denominado por él como imágenes fósiles. Y allí se puede entrever su vínculo con las investigaciones obsesivas de Gosse que fue deslumbrado por los vestigios, o restos de la vida vegetal que anidaban en los

4 En el proceso de edición, el realizador trabajó con más de un *software*, para modificar la perspectiva de las imágenes y darles un volumen distorsionado. Utilizó el *Trapcode Form*; al respecto afirma que: “es básicamente un programa que crea un eje cartesiano tridimensional en el que ejecuta un sistema de partículas (...). Las variables que se permite manipular son muchas, tanto en lo que respecta al tamaño y la forma de la partícula como a la forma de la base y los factores físicos que afectan el comportamiento de las mismas” (Weber, 2020, pp. 50-51).

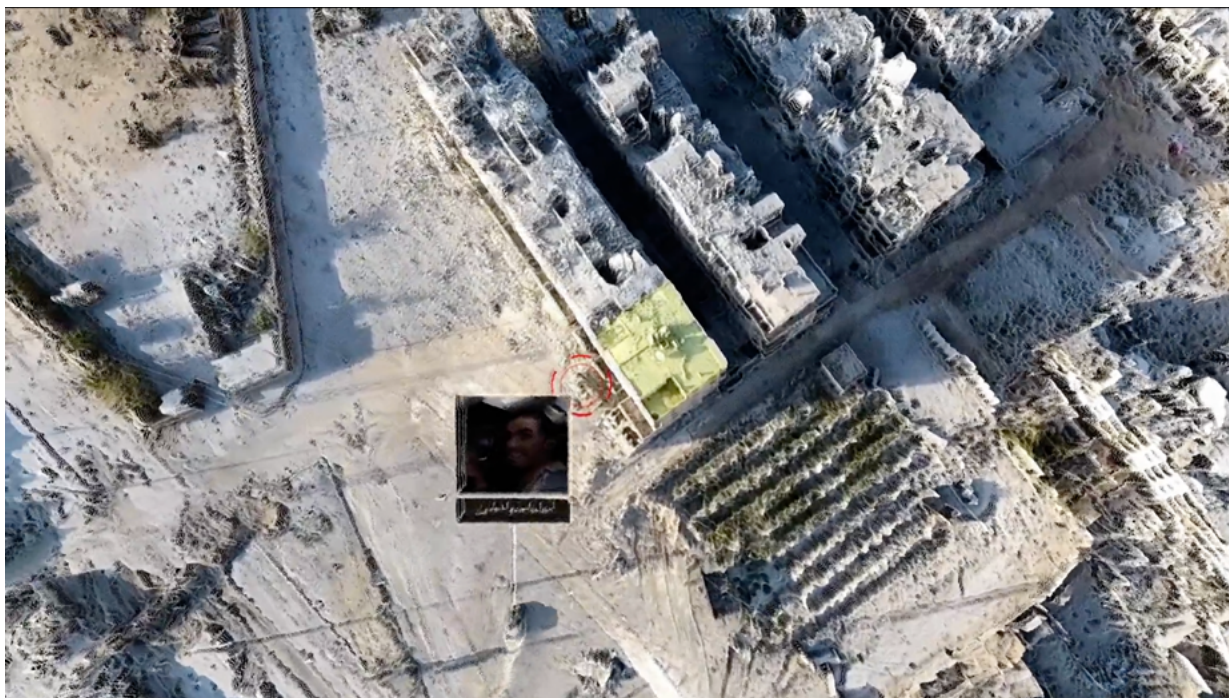


Imagen 4: Weber, P. (2020). *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse* [cortometraje]. Argentina: Periferia cine.

fósiles. La pregunta que parece sugerir Weber es: ¿qué queda de real en estos archivos digitales fosilizados que colecciona? Justamente su voz *over* nos recordará que este es un homenaje al naturalista contemporáneo de Darwin, destacada figura de la época victoriana, un hombre que dedicó toda su carrera a construir un gran zoológico en un afán coleccionista que le permitiese acumular y acumular elementos de la naturaleza. Además de este particular proceso de montaje, el autor trabaja con una voz *over* coloquial que rompe con la solemnidad. En efecto, los tres trabajos elegidos escapan por distintas vías al formato de enunciación grandilocuente, por el contrario, cada uno a su manera tienta al espectador con reflexiones lúdicas.

En este caso, *Homenaje...* linda con el humor al ridiculizar en algunas reflexiones los

materiales con los que está intentando trabajar en su proyecto audiovisual. Las divagaciones irónicas aparecen cuando reflexiona sobre la existencia de un departamento de diseño audiovisual del Estado islámico. Estas acotaciones las hace mientras monta las imágenes de drones proporcionadas por esta organización en las que se puede ver a yihadistas que van directo a la muerte en una operación suicida (imagen 4). La estructura de la pieza logra unificar una vastedad de imágenes de distintas procedencias enlazadas temáticamente alrededor de la pregunta sobre su futuro. En particular el autor manifiesta su inquietud sobre el destino de las imágenes cinematográficas en el nuevo universo digital donde él opera. Finalmente, y a modo de paradoja, en esa puesta en abismo que le da el diálogo intermedial de extraer y remontar archivos desde

medios disímiles, Weber consigue una definición de lo que significa el cine del futuro para él. Será un cine que dejé atrás el paradigma del siglo XX y que sostenga una nueva escritura medial utilizando los archivos digitales del pasado y de nuestro presente.

ENTRE LA SOSPECHA Y EL ACECHO

El análisis que propuse es apenas una tentativa de apuntar lo que nos está diciendo este entramado de piezas. Al respecto sostengo que es a partir del gesto de reapropiación que estas imágenes intervenidas desafían el futuro en una sociedad de vigilancia donde los dispositivos de control las toman como insumo principal. Estos artistas tratan de plantear otras líneas de fuga, otros sentidos para modificar estos archivos a nuestro favor. El recorte que propuse no es una catalogación exhaustiva de todas las piezas disponibles y realizadas en los últimos años que abordan la cuestión del archivo y en particular la de su remontaje, sino más bien una geografía vincular donde distintas piezas, instalaciones fílmicas y otras posibles expresiones ensayísticas que trascienden la sala tradicional de cine, se entrecruzan, se entretejen para crear un ambiente propio desde el cual enunciar.

Por último, debo agregar que estos trabajos proponen un comentario sobre las imágenes que utilizan, que podría pensarse como un primer distanciamiento. En una línea más general diría que todo se vuelve archivo; los archivos del presente también lo son y la distancia sobre estos, producida gracias al remontaje, es la que nos permite verlos bajo otro prisma, encontrar el resquicio justo para rehabilitar esas imágenes. Frente al acecho del poder securitario y su despliegue, producir huidas es también estar en un estado de sospecha con esas imágenes. No se trata de develar, como si hubiese algo que demostrar sobre ellas o sobre su verdad, sino de sospechar. En este sentido, se plantea que hay que desplazarse para construir nuevos sentidos, para recrear nuevas alianzas de lo común que permitan también otras formas de existir, otras formas de enunciar, es decir, de darse a la fuga (Mendiola, 2002).

Cómo citar este artículo:

Boido, P. S. (2023). Extraer y remontar: archivos bajo sospecha en la obra de Agustina Wetzler, Maia Navas y Pablo Weber. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42241>.

Referencias

- Adamovsky, E. (2020). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Crítica.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Català, J. M. (2007). Las cenizas de Pasolini y el archivo que piensa. En A. Weinrichter (Ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 92-108). Navarra: Gobierno de Navarra.
- Etxeberria Bereziartua, O. E y Pinto, A. T. (2023). *Evil Eye – La historia paralela de la óptica y la balística* [catálogo exposición]. San Sebastián: Tabakalera.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Federici, F. (2018). Hacia un paisaje teórico del cine de exposición. *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual* (pp. 599-607). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/32191>.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Manen, M. (2017). *Salir de la exposición: (si es que alguna vez habíamos entrado)* (Vol. 1). Bilbao: Consonni.
- Mbembe, A. (2020). *Necropolítica*. Tenerife: Melusina.
- Mendiola, I. (2022). *El poder y la caza de personas. Frontera, seguridad y necropolítica*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- Mendiola, I. (2002). *Movimientos sociales y trayectos sociológicos: hacia una teoría práxica y multidimensional de lo social*. *Athenea digital*, 1 (1), p. 45. <https://atheneadigital.net/article/view/n1-mendiola>.

Preciado, P. B. (2020). *Yo soy el monstruo que os habla: Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.

Steyerl, H. (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Weber, P. M. (2020). *Homenaje a la obra de P. H. Gosse* [tesis de grado, Universidad de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/21550>.

Filmografía

Di Tella, A. (Dir.) (2019). *Ficción privada* [largometraje]. Argentina: Gema films.

Gottlieb, Y. (Dir.) (2021). *No hay regreso a casa* [largometraje]. Argentina-Perú: Pasajera cine.

Liebenthal, M. (Dir.) (2019). *Aquí y allá* [cortometraje]. Argentina: Fuego inextinguible cine.

Navas, M. (Dir.) (2021). *Enviado para falsear* [cortometraje]. Argentina: Yagua Pirú cine.

Weber, M. P. (Dir.) (2020). *Homenaje a la obra de Philip Henry Gosse* [cortometraje]. Argentina: Periferia cine.

Wetzel, A. (Dir.) (2020). *Amiga BBS* [cortometraje]. Argentina: Wetzel, A.

Wetzel, A. (Dir.) (2020). *Satellite Heritage* [cortometraje]. Argentina: Wetzel, A.

Biografía

Pablo Salvador Boido

AUTOR

Becario doctoral en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Se licenció en Artes (UBA), forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y es integrante del proyecto UBACyT “Nuevas modernidades. El discurso audiovisual en la escena social contemporánea” y del PICTO “Mundos fuera de sí: intermedialidad en las artes, la literatura y la curaduría argentina contemporáneas”.