

Desnudar la imagen, la búsqueda cinematográfica de Harun Farocki

Omar Ardila

Poeta, ensayista y analista cinematográfico. Ha publicado cuatro poemarios y cinco libros de ensayo literario, cinematográfico y filosófico-político.


Aunque nacido en 1944 en territorio de Checoslovaquia (que en ese entonces estaba anexionado a Alemania), Harun Farocki siempre figuró como realizador alemán, país donde realizó la mayoría de sus trabajos (más de 120, entre los que se cuentan varias videoinstalaciones). Entró en 1966 a la recién creada Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín y fue expulsado en 1967 por causa de su activismo político que se alineaba con el marxismo, aunque no con los partidos que pretendían representarlo. La primera influencia de sus trabajos proviene del Situacionismo, de la Nueva Ola francesa y del Cine Directo, apartándose de entrada, de los tres grandes directores del Nuevo Cine Alemán (Fassbinder, Wenders y Schlöndorff) a quienes consideraba apegados a una forma convencional de lo que era el cine.



Workers Leaving The Factory In Eleven Decades (Detalle),
Organizado por Tim Saltarelli. Tomado de frontdesksapparatus.com

*Las imágenes son
como las palabras:
en cada palabra
está presente todo
lo escrito o dicho
anteriormente.*

Harun Farocki



La historia misma,
tal como nos la han
contado, tiene sus
propias imágenes
excluyentes.

Al acercarme a la obra de Harun Farocki encuentro que hay en ella una tendencia particular a conceptualizar desde la praxis, en mayor o menor grado, sobre nociones que han tenido una marcada importancia en los últimos años y que vienen siendo abordadas permanentemente desde diversas ópticas, como son *imagen*, *violencia* y *control*. A primera vista, parece curioso que en la obra de este director, vinculado con la experiencia de lo que se ha llamado “cine documental”, se genere tanto interés por vincular la teoría con la praxis. Sin embargo, si nos detenemos a mirar el camino trazado por la geografía cinematográfica, encontramos que es por medio de la vía documental que más se ha ahondado en la teorización respecto del cine, al poner frecuentemente dicha experiencia frente al espejo de su propio quehacer, indagándola como industria, espectáculo, medio de comunicación o arte. De ello dan cuenta, por citar solo algunas, las obras de Vértov, Grierson, Vigo, Rouch, Astruc, Marker, Ruttmann o Godard.

A partir de las preguntas (planteadas por Georges Didi-Huberman en su presentación de la obra de Farocki) cómo nos mira, cómo nos piensa y cómo nos toca la imagen, podemos introducirnos en el cine de Farocki, quien consideraba que estas eran las inquietudes más pertinentes de plantearse frente a la imagen que por todos lados nos agobia. Para él era obvio (aunque no siempre lo hizo explícito) que toda imagen es manipulada, que la historia misma tal como nos la han contado tiene sus propias imágenes excluyentes. Como ya es sabido, hoy día circulan en función de construir una “sociedad del espectáculo”: aquella que esconde más que lo que muestra. En Hollywood, por ejemplo, no se muestra la imagen virtual que acompaña la imagen real del mismo presente, es decir, el acto y su potencialidad. No se muestra el dinero que está detrás de una producción y por eso es una magnífica “fábrica de sueños”, pero el “cine crítico” (como el de Godard o Farocki) sí se preocupa por evidenciar esa imagen virtual que intencionalmente se ha ocultado. Esta realidad también ha sido corroborada por Ricardo Parodi en un seminario que le dedicó a Farocki, cuando afirmaba que: “todo el juego de la imagen, del cine, implica siempre un juego de tensiones donde mostrar algo implica, al mismo tiempo, ocultar otra cosa.”¹

¹ Parodi, R. (2007). *Seminario: Desconfiar de las imágenes. Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea*, clase 5 y 6.

La imagen que indagó y que produjo Farocki, cuestionaba continuamente la violencia: cómo la imagen habla de la violencia del mundo. Y fue consciente que para describir la violencia hay que pensar en la *técnica* que la produce, la *historia* que la justifica y la *ley* que le da soporte y ayuda a mantenerla. Pero lo que más quiso mostrar (hacernos ver con énfasis) es que nosotros también participamos en la producción de esos hechos, puesto que construimos imágenes de violencia y no queremos vernos a través de ellas, como si no tuvieran que ver con nosotros. “Nuestras películas son como nuestras acciones”, decía Farocki. Por tal razón, un punto importante en la reflexión que propuso con su obra es el afirmar la existencia de una relación entre la forma del cine y la política. Para él, lo importante era la esencia no la sintaxis. Y ahí es cuando se va en contra de Fassbinder y de Wenders, por el “acomodamiento” de estos directores a una forma canónica (que podemos resumir en características

como concentración prioritaria en los actores, construcción de una narrativa convencional, uso irrestricto del plano-contraplano, entre otras) que encontraba tan afianzadas en los trabajos de la segunda etapa de estos directores.

En el libro *Desconfiar de las imágenes* (2013), Farocki nos hablaba del “plano-contraplano” como “la ley del valor, la primera regla”, tan exaltada en las academias de cine donde no saber rodar un plano-contraplano es someterse al juicio que lo considera como amateur, y saberlo hacer, es recibir un aval para la profesionalización. Y aunque reconocía que aquel es un procedimiento válido del montaje, le interesaba evidenciar cómo incide en el acto de filmación y por tanto, “en las ideas, en la selección y en el uso de las imágenes y lo que precede a la imagen”. También insistía en que “el plano-contraplano ofrecía la mejor opción para manipular el tiempo del relato”, con él se logra desviar la atención del espectador frente al tiempo real de los cortes². Es oportuno recordar que el director francés Jean-Luc Godard ya había vinculado el plano-contraplano con el fascismo.


La búsqueda de Farocki apuntaba a conocer “qué se esconde realmente detrás de las imágenes”, a entender los dispositivos de producción de las mismas, a develarlas como parte de un acto político. Por eso se levantó contra la *imagen tópico*, la dominante, la que oculta la realidad; la que ha definido el mismo cine en su historia oficial. Por suerte, obras como las de Farocki son líneas de fuga por donde se cuele la desnudez de la imagen. Con ella propuso mostrar otras versiones, informar de otra manera para contrarrestar la avalancha mediática que en vez de iluminar, enceguece. Quiso hacer manifiestas las cosas que no se muestran y que a menudo son las más importantes. Usualmente, sus títulos dijeron mucho del mismo trabajo. Ellos fueron una puesta a punto para introducirnos en su obra, es el caso de: *Cómo se ve* (1986), *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988), *Videogramas de una revolución* (1992), *Obreros saliendo de la fábrica* (1995), *Imágenes de prisión* (2000), *Ojo/Máquina* (2001), entre tantos otros.

Al igual que importantes directores como Artavazd Pelechian o Bill Morrison, Farocki tomó imágenes y textos preexistentes de la historia del cine (*found footage*), de la iconografía publicitaria, de los archivos históricos o de las cámaras de seguridad y las recontextualizó, les dio una nueva ruta de comunicación-visión. Hizo visible un nuevo discurso contraformativo, ubicado al margen: “trato de hacer una ‘mala interpretación’ productiva de imágenes ajenas”, decía. Con ello buscaba darle un lugar a la imagen, independiente de su calidad técnica; lo importante era resignificarla poniéndola en un lugar determinado.

Desde uno de sus primeros trabajos, *Fuego inextinguible* (1969), dejó claro su interés por combinar pensamiento, pasión y acción política. Es emblemático ese inicio del filme donde se plantea dos potentes preguntas: “¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Sólo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm”. Esto lo dice de frente, mirando a la cámara, con la vehemencia y rigurosidad de un filósofo que medita frente a la imagen, que piensa la imagen y que intenta desentrañarla. Y mientras apaga un cigarrillo sobre su brazo desnudo,

² Farocki, H. (2013). “Plano-contraplano la expresión más importante de la Ley del Valor Cinematográfico”, en *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja negra, pp. 83-98.

La búsqueda de Farocki era entender los dispositivos de producción de las imágenes, develarlas como un acto político.



La imagen contemporánea funciona como creadora de un mundo y no como representación de un objeto real.

nos recuerda que “un cigarrillo quema a 200 grados”, mientras que “el naphalm quema a 1700 grados”. Además de estar preocupado por renovar la praxis cinematográfica, Farocki también empezaba a presentarse como riguroso teórico que entendía el cine y la escritura como dos actividades inseparables. A diferencia de los críticos franceses de la Nueva Ola, que cuando se hicieron realizadores se apartaron de la escritura, Farocki fue afianzando su labor teórica al permanecer como editor de la revista *Filmkritik* desde 1974 hasta 1984. En ese periodo, ésta fue, sin duda, la gran publicación que alimentó el nuevo pensamiento y la praxis del cine alemán.

A partir de 1983 con el filme *Una imagen*, Farocki se propuso afirmar antes que negar:

Nada de actores; nada de imágenes realizadas por mí; mejor citar cosas ya existentes y crear una nueva cualidad documental. Evitar las entrevistas con el sujeto-objeto del documental; dejarles toda la incomodidad de la complejidad a los idiotas de los que uno pretende distanciarse³.

Quizás, la mejor forma de ubicar a Farocki es dentro de la experiencia del “cine-ensayo”, pues como bien lo anota Thomas Elsaesser, “sus películas son discursivas y avanzan por medio de premisas en vez de construir una narración ficcional o documentar procesos que ocurren en el mundo ‘exterior’”⁴. Y puesto que el mundo se nos ha hecho más visible con la llegada del cine, Farocki logró ir más allá de la mostración del suceso por medio del diálogo constante que mantuvo con la imagen para reactualizarla. Es el caso de *obreros saliendo de la fábrica* (1995), obra que retoma el filme de los Hermanos Lumière (cuyo principal interés era mostrar el movimiento), con el fin de hacernos notar que las imágenes cinematográficas capturan ideas y también son capturadas por éstas. De ahí que entonces Farocki decidiera retomar la antigua filmación, pero ahora para auscultar los movimientos “ausentes” que estaban representando a los obreros, aquellos que definían la producción de bienes, el capital y la industria.

Para Farocki (siempre tan interesado en el tema del trabajo) fue claro que la imagen contemporánea funciona como creadora de un mundo y no como representación de un objeto real. Su real devenir lo constituye la *producción*, el *registro* y el *consumo* (los tres pilares del capitalismo contemporáneo). Por eso su obra va de lo visible a lo invisible; se propone descubrir lo que se oculta. Y es a partir de ello que Ricardo Parodi logra identificar y desarrollar tres tipos de imágenes en la obra de Farocki: imagen-trabajo, imagen-control, imagen-deseo⁵. Sus películas se alimentan permanentemente de nuevos conocimientos como el desarrollo del software, la tecnología militar, los sistemas de control. Siempre estuvo preocupado por utilizar (al tiempo que las pensaba) las variaciones técnicas: formatos, soportes de audio y vídeo digitales e instrumentos de edición. En sí mismo experimentaba cómo se crean los mundos de consumo, cómo el objeto va desplazando a la deidad para convertirse en el centro del deseo, de la representación. Retomando el análisis de Foucault

³ Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 298.

⁴ Elsaesser, T. (2004). Harun Farocki: una introducción. *Revista Otra Parte* No. 2.

⁵ Parodi, R. (2007). *La vida oculta de las imágenes: Harun Farocki*. Docucinema: <http://docucinema.wordpress.com/2007/06/07/la-vida-oculta-de-las-imagenes-harun-farocki/>

sobre el paso de los regímenes disciplinarios a las sociedades de control, Farocki encuentra que hay unas imágenes que están en la génesis y ayudan a sustentar esa situación, generando una nueva producción de deseo, de gestos, de posturas, de maneras de subjetivar los comportamientos. Por eso también era muy importante para él rastrear el origen de la fotografía (como soporte primario del cine) que lleva en sí la marca del registro y del control, y que de entrada se vinculó con lo militar y con la guerra.

Como teórico, Farocki nos propuso a partir de la vídeo instalación *Ojo/Máquina* (2001), el concepto de “imágenes operativas”: aquellas que no están hechas para entretener o para informar, que no buscan reproducir algo, sino que son parte de una operación. A veces coinciden con las imágenes sin editar que a menudo se descartan. Estas guardan la fuerza testimonial. Sucede mucho en las guerras actuales, a las cuales hemos asistido en tiempo real. Muchas de estas imágenes nos hacen evidente que el mecanismo de producción de las mismas coincide con el mecanismo de la guerra. El concepto de imágenes operativas ya lo había probado Farocki en *Videogramas de una revolución* (1992), cuando con claridad mostraba que no era la historia oficial la que contaba, ni tampoco la representación; ésta apenas pasaba rozando el acontecimiento que se construyó desde la periferia, desde las cámaras de los aficionados, de los amateurs que hicieron su propio registro de la movilización que llevó al final del gobierno del dictador rumano Nicolae Ceaușescu. El filme de Farocki no buscaba organicidad sino tránsito en los bordes, imágenes que se fugaran de los tópicos.

En ese tránsito práctico-teórico Farocki también nos legó nociones como la de “montaje blando”: teniendo en cuenta que lo común es el montaje sucesivo (de una imagen que desaparece para darle espacio a otra), en ocasiones Farocki optaba por realizar proyecciones dobles, con las que le daba la posibilidad a la imagen para que esta no reemplazara o anulara a la otra sino para que se relacionara con ella, para que coexistiera (se instalara como una “co-presencia”). El montaje blando es un camino amplio que va tomando forma en el mismo proceso de creación, sin exigencias previas, ni rigores argumentativos. Esto queda claro en la manera como desarrollaba el director su proceso creativo:

No intento generar primero una construcción de ideas y luego la película, sino que miramos muchos institutos, lugares de rodaje y archivos, y ahí comienzo y no separo entre producción y post-producción, sino que el primer día también comienzo a hacer el trabajo de montaje. De esta manera las ideas de cómo seguir y organizar la película surgen del trabajo mismo y de una manera mucho más orgánica⁶.

Finalmente, quiero anotar que hay en Farocki un efecto de distanciamiento, una muestra indirecta de las cosas para que el espectador se interroge, las complete, y aunque recurre mucho al uso de la voz en *off*, también tiene filmes que se dedican solo a observar, de manera que las últimas palabras las tienen las personas que actúan y los espectadores que se suman a la construcción de pensamiento. ■

⁶ Acosta, P. y Aponte, N. (2004). "Detrás de las imágenes: entrevista con Harun Farocki". *Revista Kane* No. 1.

