

CINE DE APROPIACIÓN EN LOS ALBORES DE LA ERA DIGITAL: REFLEXIONES A PARTIR DE LA OBRA DE HARUN FAROCKI

CAMILA FLORES FERNÁNDEZ*

Pontificia Universidad Católica del Perú
camila.flores@pucp.pe

Recibido: 24/6/2020 Aceptado: 6/7/2020

DOI: <https://doi.org/10.26439/contratexto2020.n034.4865>

Resumen. La obra de Harun Farocki (1944-2014) se extiende por más de cinco décadas, y trata de manera primordial la imagen, sus significados, su relación con la ideología de masas, y las posibilidades y límites de su automatización y mecanización en la era digital. Mediante la técnica de *found footage*, Farocki ha establecido a lo largo de su trayectoria diferentes estrategias analíticas que le han permitido, a través de sus obras fílmicas, proponer una exhaustiva revisión y crítica a la imagen y sus implicaciones. En este ensayo se busca proponer reflexiones, a partir de la obra de Farocki, en torno a las políticas de la imagen, la relación con el autor/productor y su función en las esferas ideológicas, políticas y sociales.

Palabras clave: documental / ensayo fílmico / cine / estudio de medios / *found footage*

APPROPRIATION CINEMA AT THE DAWN OF THE DIGITAL AGE: REFLECTIONS FROM HARUN FAROCKI'S WORK

Abstract. Harun Farocki's work (1944-2014) has spanned for more than five decades, and has dealt primarily with the image, its meanings, its relationship with the mass ideology, and the possibilities and limits of its automation and mechanization in the digital age. By means of the found footage technique, Farocki has established throughout his career different analytical strategies that have allowed him, through his film works, to propose an exhaustive review and criticism of the image and its implications.

* Bachiller en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú (véase <http://orcid.org/0000-0002-1758-4036>).

This essay seeks to propose reflections, based on Farocki's work, on the politics of the image, the relationship with the author/producer, and its role in ideological, political and social spheres.

Keywords: documentary / film essay / cinema / media studies / found footage

APROPRIAÇÃO DO CINEMA NO INÍCIO DA ERA DIGITAL: REFLEXÕES DA OBRA DE FAROCKI

Resumo. O trabalho de Harun Farocki (1944-2014) se estende por mais de cinco décadas e trata principalmente da imagem, seus significados, sua relação com a ideologia de massa, e as possibilidades e limites da sua automação e mecanização na era digital. Por meio da técnica de *found footage*, Farocki tem estabelecido, através de suas obras cinematográficas, diferentes estratégias analíticas que permitiram-lhe propor uma revisão e crítica exaustivas da imagem e suas implicações. Este ensaio pretende propor reflexões sobre a política da imagem, a relação com o autor/produtor e seu papel nas esferas ideológicas, políticas e sociais, baseadas no trabalho de Farocki.

Palavras-chave: documentário / ensaio fílmico / cinema / estudo na mídia / *found footage*

En una entrevista del año 2008 para *South China Morning Post*, el artista, cineasta, crítico, autor y teórico alemán Harun Farocki (1944-2014) comentó sobre su obra fílmica: “Porque tantas imágenes ya existen, me desanima crear nuevas imágenes; prefiero hacer un uso diferente de imágenes preexistentes... pero no toda imagen puede ser reciclada; un valor oculto debe existir previamente”. Esta frase es, quizás, una de las más simples y acertadas descripciones de su obra visual, la cual, a pesar de contar con más de ciento veinte títulos, entre películas, videos e instalaciones, es más conocida por sus piezas documentales de corte ensayístico, en las que, a través del comentario y crítica de archivos visuales, analiza el poder de la imagen y sus usos, formas y medios.

El acto de documentar el mundo contemporáneo que emprende Farocki está constituido por diferentes formas de autoría, diferentes estrategias de análisis de la imagen y diferentes intenciones, entre artísticas, forenses, históricas, pedagógicas y críticas (Elsaesser, 2008). Para establecer una reflexión temática, Farocki incurre en la apropiación de películas —por lo general, de cineastas franceses como Robert Bresson, Jean-Luc Godard y los hermanos Lumière— y hace uso continuo de *found footage*, es decir, material audiovisual cuyo origen varía desde televisión y noticias, hasta manuales institucionales, videos de vigilancia y filmaciones caseras. Este método de creación busca, mediante la recombinación y reedición de material audiovisual preexistente, generar distintos significados (Steetskamp, 2008). Aunque podría resultar evidente —dado que ha sido ampliamente discutido y considerado en la mayoría de los estudios sobre arte y media del siglo xx—, cabe mencionar que las obras de Farocki que contienen prácticas de apropiación han sido abordadas sobre la base de discursos estéticos como la noción de reproducibilidad técnica de Walter Benjamin y el concepto cultural de “simulacro” de Jean Baudrillard (Benjamin, 1989; Baudrillard, 1993; Steetskamp, 2008).

De manera casi total, los documentales de Farocki son acompañados por texto. Para el autor, la palabra y la imagen están en un constante proceso de interacción: el comentario textual permite al espectador analizar la imagen, mientras que las imágenes encontradas del pasado producen nuevos significados e ideas (Blümlinger, 2004); la obra escrita acompaña, explica o es parte del proceso de elaboración de la obra fílmica (Elsaesser, 2008). Tanto como a través del montaje visual, es mediante la palabra —oculta generalmente como descripción práctica y desapasionada— como Farocki plantea sus principales críticas e informa la presencia verbal y visual del autor dentro de la obra (Elsaesser, 2008). Bajo este modelo, trató a lo largo de su obra temas como las guerras y genocidios del siglo xx, la arquitectura de los centros comerciales, de trabajo y supermercados, la historia audiovisual de sistemas culturales; y, hacia el final de su vida, la vigilancia, retención y castigo social (Blümlinger, 2004; Elsaesser, 2008).

En un texto de 1993, Farocki ya diagnosticaba el fin del “cine de autor” que había dominado la escena cinematográfica desde los años sesenta, y suponía como parte

necesaria de su obra posterior el reemplazo de este tipo de producción por lo que llamó la “industrialización del pensamiento”, producida por el avance de las tecnologías de producción de imágenes, que automatizarían y estandarizarían progresivamente su proceso de elaboración (Farocki y Wilson, 1993). El trabajo que alguna vez dependió por completo de los cineastas pronto podría ser hecho mediante operaciones automatizadas:

Hoy ya es posible, vía satélite, determinar lo que un hombre en las calles de Bagdad está leyendo en el periódico. Pronto será posible atravesar las nubes y luego las casas, y transferirlos a imágenes. Para mayor viveza, la perspectiva satelital va a ser trasladada a la de un niño que limpia los zapatos de un hombre mientras él lee el periódico en las calles de Bagdad. (Farocki y Wilson, 1993)

Esta realización anuncia el interés temático que guiará la exploración fílmica tardía del artista: las innovaciones técnicas de la imagen como dispositivo de control, las tecnologías de vigilancia y los regímenes de castigo social.

Farocki inició su tarea de resignificación y ensamblaje de *found footage* cuando la realización de cine y la producción de imágenes y videos eran costosas y escasas, y no existían matrices tecnológicas de búsqueda y acceso a las imágenes del mundo. Su obra, a través de sus incursiones documentalistas, da cuenta del paso de esta etapa a la invasión de imágenes de la era contemporánea, de la evolución hacia la automatización de la producción, la cultura de la vigilancia y el control masivo de la media sobre el pensamiento colectivo. En el paso de un paradigma a otro, como señala Thomas Elsaesser, Farocki, de manera más explícita que cualquier otro cineasta, empezó a examinar la compleja realidad de las imágenes y las posiciones subjetivas que implicaban. La nueva política de la imagen y una nueva crítica de la economía política ingresaron al cine alemán de vanguardia, enfatizando las tensiones entre subjetividad e historia (Elsaesser, 2004).

Para Elsaesser, existen dos características fundamentales con las que cumplen todos los temas que aborda Farocki para crear cine: “[El tema] debe permitirle presentarlo como un proceso; y debe permitirle establecer una relación especular consigo mismo”; por ello, Farocki elige situaciones de flujo, susceptibles de reversiones dialécticas y que tienen lugar en varias dimensiones a la vez. Una de esas dimensiones, invariablemente, refiere a su posición como cineasta, artista y escritor (Elsaesser, 2008). A través de la reflexión crítica sobre el lugar del realizador como recopilador, historiador y crítico, constante y simultánea a la realización de la obra fílmica, Farocki adopta la categoría del “autor-productor” establecida por Benjamin, en tanto transforma al lector y espectador en participante, y trasciende la división entre guion e imagen (Benjamin, 1998; Blümlinger, 2004).

La obra de Farocki sirve, entre muchas otras tareas, para empezar a teorizar el mundo contemporáneo de las imágenes. Sus montajes y narraciones presentan siempre

una duda profunda sobre la directa reproductibilidad de la “realidad” por la cámara (Pantenburg, 2015, p. 42). En este sentido, Farocki tomó como presupuesto a lo largo de su trayectoria las implicaciones ideológicas del cine como aparato de información, término introducido por Louis Althusser (1971) y utilizado por Siegfried Kracauer para discutir las limitaciones de una revolución desde el cine (Pantenburg, 2015). La percepción del cine como un aparato ideológico en el que se puede intervenir —retomando el espíritu que dejó Bertolt Brecht sobre el nuevo cine alemán, que influenció a Farocki durante los setenta y ochenta— le ha conducido a desarrollar un pensamiento político sobre el trabajo con imágenes. Se ha propuesto, así, su obra como un “pensar con imágenes”, una contribución a una teoría intrínseca a lo fílmico (Pantenburg, 2015, p. 68; Elsaesser, 2004) que permite articular la obra desde lo político, social e ideológico, esferas propias del cine, retomando la noción de Godard de “la película que piensa”.

Resulta relevante, entonces, realizar una revisión de las estrategias analíticas que usó Farocki para problematizar el lugar y la función de la imagen, prestando especial atención a sus obras tardías (2000-2014), que indagan —directa o indirectamente— en las posibilidades de la imagen en los albores de la era digital, las tecnologías de la imagen, y cómo la representación visual inculcada por la *mass media* modifica la percepción y la inscripción de la historia (Alter, 2004). A través de una lectura analítica de su obra como un conjunto, tanto de la producción fílmica como de las obras escritas que acompañan o describen al documental, se propone una reflexión sobre los métodos y estrategias de Farocki de análisis de la imagen, crítica ideológica de las transformaciones de la producción de imágenes, y estudio de las consecuencias de estas posibilidades en la esfera social y política.

Como se mencionó previamente, las estrategias creativas más características del cine documental de Farocki son la apropiación fílmica y el uso de *found footage*. En la técnica que emplea para poder dar sentido a este tipo de material heterogéneo, es de vital importancia construir un “montaje controlado”, similar al del cine soviético. El autor explica esto en una entrevista con Kaja Silverman citada por Alter (2004), en la que establece la distinción entre cine soviético (ideológico) y cine americano (de entretenimiento):

[...] el montaje para los soviéticos significa la yuxtaposición de ideas. Para los americanos significa en su lugar la yuxtaposición de componentes narrativos [...] el montaje soviético está fuera de la moda estos días. Solo los comerciales y las películas políticas lo usan. (p. 217)

El modelo de montaje soviético, aunque antiguo, responde a la inspiración del “montaje intelectual” de Serguéi Eisenstein en Farocki (Alter, 2004, p. 217), así como a la influencia de la tradición política brechtiana. Además, responde a la intención de autor de Farocki de expresar ideas utilizando las herramientas ideológicas y estéticas cinematográficas de persuasión, a la vez que demuestra su existencia y cómo operan.

Entre los actos del método de montaje controlado de Farocki, se encuentra, en primer lugar, la recolección y reorganización de imágenes y textos (*found footage* y *found texts*). La estrategia archivista de Farocki, sugieren Elsaesser y Wahlberg, consiste en realizar estos actos bajo la premisa de que los fragmentos, descontextualizados y contrastados, cuentan con una necesaria arbitrariedad e incoherencia, remiten a significados y discursos que pueden resultar opuestos, “demarcan su propio paisaje y demandan su propio territorio” (Wahlberg, 2008, p. 129). Luego se encuentra el “trabajo sobre una realidad previamente constituida”: la asociación, intersección, repetición y multiplicación de imágenes en el montaje (Blümlinger, 2004; Elsaesser 2008, p. 56; Wahlberg, 2008). La relectura mediante la reproducción y reedición de las imágenes, para Farocki, permite volver visible el tema subyacente (Elsaesser, 2008).

El cineasta trabaja, a nivel visual, con *found footage* para leer esas imágenes nuevamente; algo similar hace con textos de otros autores, *found texts*, citándolos o recitándolos. Propuestas teóricas de Hannah Arendt, Heiner Müller, Günther Anders o Carl Schmitt, entre otros, son utilizadas por el cineasta como material y puntos iniciales de reflexión (Blümlinger, 2004). En este sentido, la composición de Farocki se asemeja a la tarea de escritura humanística —cabría señalar que estuvo muy cerca de las letras y la producción académica durante sus casi diez años como autor y editor de la revista *Filmkritik*—, en la cual se suele entablar una lectura de fragmentos teóricos y artísticos para establecer una relación alegórica entre ambos elementos, así como se busca atender desviaciones propias del trabajo intelectual. Del mismo modo, se releen textos e imágenes con elementos nuevos para crear “una nueva capacidad analítica de la imagen” en el sentido propuesto por Giles Deleuze (Deleuze, 1989; Blümlinger, 2004, p. 169).

A través de la estrategia de copiar, pegar y cortar, señalar y contrastar, se establecen intertextos entre las diferentes imágenes y textos (Wahlberg, 2008). La intertextualidad se entiende aquí como la búsqueda, en un texto, de códigos o claves que den cuenta de la interrelación con otros textos (Kristeva, 1978), y esta se construye en la estrategia de Farocki al no relacionar las imágenes como rastros del pasado, sino como signos libres codificados por el contexto sociohistórico del medio en que se distribuyeron originalmente (Wahlberg, 2008). El autor describe la tarea de establecimiento de intertextualidad en *Interfaz* (1995), breve pieza que trata específicamente sobre su propio proceso de trabajo, la relación entre productor y producción fílmica, y la práctica de la edición de video, de la siguiente manera: “Escribo en las imágenes, y luego leo algo de ellas”. La mesa de edición del cineasta, en este sentido, aparece como la mesa de control metafórico del editor-cineasta-narrador-historiador (Wahlberg, 2008).

En su propia obra, Farocki seguirá emprendiendo una constante reflexión de su proceso creativo. Blümlinger (2004) ha anotado que, en el documental *Entre dos guerras* (1978), el artista enuncia nuevamente cómo funciona el montaje de ideas en su obra fílmica:

Si uno no tiene dinero para carros, tiroteos, ropa hermosa, si uno no tiene dinero para imágenes que le permitan el tiempo fílmico, de hecho, la vida de la película transcurre por su propia cuenta, entonces, uno debe invertir su energía en inteligencia, eso es, el vínculo entre elementos individuales. (p. 173)

En este sentido, los cortes, espacios vacíos y precisión en la elaboración y rigor estético de la mirada implícita en las construcciones secuenciales de Farocki son esenciales para lograr impacto en la relectura de material preexistente (Blümlinger, 2004, p. 173). Blümlinger menciona específicamente el uso del corte como un espacio intersticial que permite al espectador cuestionar las imágenes por sí mismo y de manera radical. De esta manera, como se mencionó previamente, Farocki opera bajo el concepto de “autor-productor” de Benjamin.

Imágenes de prisiones (2000) es uno de los ejemplos más representativos de las técnicas de apropiación crítica de la obra tardía de Farocki. El autor realiza un montaje de filmaciones desde y sobre la prisión, desde escenas específicas de películas de Robert Bresson y Jean Genet, hasta grabaciones de vigilancia, videos institucionales de entrenamiento, archivos de noticias y grabaciones de otros tipos de centros de retención. Se establece una aguda crítica acerca de estas instituciones —sobre la violencia, el abuso de poder, la precariedad y la vigilancia extrema—, pero también se propone una discusión abierta y extensa sobre temas de la experiencia humana que se encuentran “ocultos” en las imágenes, es decir, que están presentes en los videos, pero son solo visibles cuando existe en el montaje una intención (implícita o explícita) de hacer énfasis en ellos, como el voyerismo, la transgresión, la sexualidad, el control, la muerte y el olvido. En el ensayo “A cinematographic thesaurus” (2004), Farocki describe el criterio de selección que siguió para *Imágenes de prisiones*, en contraposición al utilizado por las mismas instituciones de las que extrajo dichas imágenes. El criterio de selección institucional de las prisiones es, para él, cerrado ante la sospecha o la hipótesis, puramente guiado hacia los hechos; se limita a dejar que las imágenes hablen por sí mismas (Ernst y Farocki, 2004). Farocki, por el contrario, se inclina por un análisis que escapa a lo objetivo, incluso sobreinterpretando o malinterpretando la imagen o video a propósito, con la finalidad de no vaciarla de significado, y a la vez esclarecer hasta qué extremo el cineasta es o no promotor o cómplice en los eventos que suceden en las imágenes (Ernst y Farocki, 2004), considerando, como observa Didi-Huberman (2009), que las imágenes, a pesar de la violencia que presenten, nunca están completamente del lado del enemigo.

El criterio de Farocki se ve específicamente en la elección de escenas para la secuencia de la sala de visitas de prisiones norteamericanas. Los guardias que se encargan de manejar las cámaras intentan demostrar al espectador las capacidades tecnológicas de las filmadoras de seguridad, y acercan la filmación a una pareja durante su hora de visita. Se puede ver que la mujer ha sacado de su cartera dos monedas y las ha deslizado sobre la mesa; la cámara de seguridad permite distinguir que una de

las monedas tiene un diseño nuevo y la otra es antigua. El hombre se inclina y observa las monedas atentamente. La lectura de esta imagen, describe Farocki, da cuenta de la percepción del preso del paso del tiempo en el mundo externo, en el cual no está participando (Ernst y Farocki, 2004). Este hallazgo remite a la cuestión central de la reflexión sobre la experiencia de la prisión: la paulatina deshumanización que resulta del aislamiento social del preso. Farocki caracteriza a esta escena como un pequeño descubrimiento en un material carente de valor en su contexto de filmación original, “una nueva variación en un antiguo *topos*” (Ernst y Farocki, 2004, p. 283).

De la misma manera, Farocki observa y comenta la prevalencia del erotismo y su naturaleza transgresora, y cómo la costumbre de la rutina genera adaptación a la prohibición, en torno a otra escena de la sala de visita, en la que un hombre y una mujer son capaces de intercambiar caricias prohibidas después de que él ubica el respaldo de una silla en el ángulo preciso en que puede cubrir las manos y los sexos de los dos. Luego el autor afirma sobre encontrarse con esta escena en los videos de vigilancia: “De repente hay una imagen de amor desafiando la prohibición, como una ley de la naturaleza” (Hüser y Farocki, 2004, p. 299). Otra reflexión que el documental propone desde la mecanización de la vigilancia es su uso para el castigo, la brutalidad y la violencia. En la misma prisión, la óptima tecnología de grabaciones exteriores denota los abusos y malas prácticas policiales, lo que termina con una larga secuencia que narra la innecesaria muerte de un preso metido en una pelea, por disparos policiales. La cámara que da cuenta milimétrica, segundo por segundo, de una muerte que puede ser ocultada mediante papeleo, a través de la estrategia de apropiación de Farocki se transforma en una representación de una “lógica despiadada de la ejecución” (Hüser y Farocki, 2004, p. 298) que, al suceder en el área pública de una institución de control, puede ser percibida desde la perspectiva de reaparición del espectáculo punitivo como foco de violencia (Foucault, 1975). En este contexto, la doble identidad de la cámara, como tecnología positiva y como amenaza de abuso e inscripción histórica del abuso ocurrido, la pone en una condición de igual peligrosidad que la de un arma: “El campo de visión y el campo de fuego coinciden”.

En este trabajo, así como en varios otros de Farocki, se emplean estrategias que han sido descritas bajo la categoría de *guerrilla filmmaking*. En una entrevista con Rembert Hüser, Farocki revela que consiguió acceso al material necesario para articular *Imágenes de prisiones* con la promesa de registrar —implícitamente, de modo positivo— la nueva tecnología de las prisiones (2004, p. 299). De igual manera, cuenta que se encontró en esa misma visita con un grupo activista que opera en contra de la institución de prisión. La contraposición de las imágenes conseguidas de ambas fuentes opuestas —a saber, imágenes como la capacitación de oficiales pertenecen a la institución, mientras que las imágenes de disparos y bombardeos ilegales son del grupo activista— genera una relación intertextual sumamente reveladora y crítica del funcionamiento de las relaciones de poder al interior de las instituciones de control (Foucault, 1975). Algo similar sucede

en *Un nuevo producto* (2012), donde Farocki realiza una grabación de las reuniones organizacionales de una empresa que se dedica a diseñar espacios arquitectónicos que garanticen la máxima optimización del personal. Sin la necesidad de narrar, la selección y presentación de tomas de las reuniones informa al receptor atento el cinismo y extremo vacío discursivo que resulta de la “absorción” de ideas de corte “socialista” (o que alguna vez lo fueron) a la cultura organizacional capitalista.

La discordancia entre la intención de la *performance* de los gerentes frente a la cámara en *Un nuevo producto* y lo que deja ver su discurso en la imagen termina por ser sumamente cómica e irónica. En un caso similar, en la misma entrevista a Farocki, Hüser plantea la posibilidad de ironía en la frase final de la voz narradora de *Imágenes de prisiones*, después de que remueven del área el cadáver del preso disparado: “De repente, ya no hay razón para disparar a los prisioneros”. Hüser pregunta por el establecimiento de una intención sarcástica en torno a la promesa de “aprisionamiento humanitario”, a lo que Farocki replica que la función final es responder a la falta de razones válidas para disparar a los prisioneros (2004). Así, es posible afirmar que la ironía y la sátira tienen un lugar en las generalmente objetivas y desapasionadas narraciones de Farocki; es importante establecer, no obstante, que dichas figuras retóricas tienen la función (casi) indiscutible de servir a una cruda crítica social, en tanto es a través de ellas que se devela lo ridículo o incongruente del sistema confrontado.

Imágenes de prisiones constituye, también, una de las muestras más destacadas del potente trabajo del narrador/comentador documental-ensayístico de Farocki. Como se puede ver en este primer ejemplo, el narrador ofrece un comentario no emotivo, desapegado, y utiliza un estilo narrativo por momentos didáctico e inquisitivo, y por otros fragmentario y poético, en el tratamiento de los temas (Elsaesser, 2008). El narrador es, en líneas generales, indistinguible de la “voz propia” del autor Farocki. En *Imágenes de prisiones* y en la mayoría de los casos —como *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (1988)—, el narrador profiere un comentario cuidadosamente elaborado e instruye la visualización de la obra; en otros, se trata de una situación dialógica de múltiples capas entre personajes y el narrador —el mejor ejemplo de este estilo es *Ante tus ojos, Vietnam* (1982)—; y en casos menos comunes, el narrador no existe, la cámara de Farocki es un distante observador y no hay otra orientación para el espectador más que las estrategias de montaje, los cortes y las conexiones realizadas mediante las mismas imágenes, como en *Cómo vivir en la RFA* (1990) y *Un nuevo producto* (2012) (Elsaesser, 2008).

En otra entrevista con Thomas Elsaesser, Farocki comenta sobre su narrador:

[...] creo que a menudo hago un uso tan juguetón de los comentarios, propongo este significado y luego otro significado, y luego los cambio, como uno hace cuando se juega a las cartas en un juego. Nunca son las llamadas ilustraciones representativas de estas ideas. Nunca son eso. Siempre hay una lectura de las imágenes, a

veces una lectura proactiva, donde el público se cuestionará: “seguramente este no puede ser el comentario correcto para estas imágenes”. Entre las imágenes y el comentario hay un paralelo, pero es un paralelo que se encontrará en el infinito. (Elsaesser y Farocki, 2004, p. 187)

Así, el comentador opera con base en el presupuesto de infinita apertura de significados posibles de la imagen. Es importante establecer aquí la intención del narrador en la obra de Farocki, pues si bien ayuda a fijar la imagen del autor como voz crítica que (con diferentes grados de intensidad) guía al espectador a través de las imágenes recuperadas, Farocki establece límites precisos y tajantes sobre su entendimiento y posibilidad de error con respecto a los temas que trata en sus documentales.

Farocki, en su papel de autor/productor, manifiesta su voz crítica de manera clara y constante a lo largo de su obra; sin embargo, pocas veces aparece ante la cámara o habla con su propia voz, a saber, en *Fuego inextinguible* (1969) y las ya mencionadas *Entre dos guerras* e *Interfaz* (Elsaesser, 2008). La más memorable aparición de Farocki en una de sus propias obras —y que sirve para ilustrar el punto planteado en el párrafo anterior— es la que toma lugar en *Fuego inextinguible*. En esta brutal y reveladora escena, se muestra a Farocki sentado sobre un escritorio, lee el testimonio de un hombre vietnamita que fue víctima de fuertes quemaduras por napalm. Después de esto, se dirige al público para decir:

¿Cómo puedo mostrarte el daño causado por napalm? Si te muestro fotos de quemaduras de napalm, cerrarás tus ojos. Primero, cerrarás tus ojos ante la foto. Luego cerrarás tus ojos a la memoria. Luego cerrarás tus ojos a los hechos. Luego cerrarás tus ojos al contexto completo. (Elsaesser y Farocki, 2004, p. 173)

A continuación, procede a ofrecer al espectador una muestra de cómo funciona el napalm al apagar un cigarro en la piel de su brazo: “Un cigarro quema a 400 °C. Napalm quema a 3000 °C” (Farocki y Elsaesser, 2004, p. 173). Blümlinger (2014), sobre las apariciones de Farocki que operan más allá del narcicismo, apunta que siempre se encuentran dentro del contexto de editor revisando una imagen, de un autor haciendo notas o de un investigador planteando cuestiones sobre su trabajo (p. 173). El acto performativo de Farocki establece un importante punto de vista que permanece a lo largo de su producción, quizás de manera más implícita: el autor/productor/voz narradora instauro y admite su incapacidad de comprender completamente lo que sucede en las imágenes. Con esto no solo Farocki se distancia del montaje para evitar arrebatar al espectador la posibilidad de generar reflexión subjetiva, también fuerza a este mismo a enfrentarse con su propia condición limitada de receptor y creador de significantes sobre una imagen.

La obra *Guerra a la distancia* (2003) trata específicamente la generación de memoria, la tensión entre la guerra y la tecnología visual, los diferentes usos de la *mass media* como archivo y creación de un recordar colectivo, y las maneras en que nuestra percepción

cotidiana del presente y del pasado es definida por imágenes que se autoproclaman verdaderas, así como los principios de vigilancia y preservación (Wahlberg, 2008). El alcance reflexivo de esta demostración de la imagen como inscripción se logra, como ha sido mencionado en párrafos anteriores, mediante el proceso de montaje, recombinación y yuxtaposición de secuencias en la mesa de edición, con la exploración de la interfaz entre imagen y significado, percepción automática y natural, producción y reproducción de imágenes, recolección subjetiva y memoria intersubjetiva (Wahlberg, 2008).

La principal tesis de Farocki en este documental, como anota Wahlberg (2008), es que el significado de la imagen se transforma dependiendo del cuestionamiento o replanteamiento crítico al que sean expuestos, y en torno a la inmediatez espacial y temporal del evento al que hace referencia (p. 124). En *Guerra a la distancia*, el evento en torno al cual gira el video-ensayo es la guerra del Golfo y su cobertura mediática-militar: noticias de medios internacionales, grabaciones de tecnología militar, cámaras incorporadas a armas de guerra. Se busca demostrar que la atracción visual y las metódicamente manejadas narrativas mediáticas sobre la guerra lograron alejar la atención de su significado empírico en las víctimas, mientras que se cuestiona la óptica de guerra, cristalizada en los usos civiles de la tecnología militar (Wahlberg, 2008). Farocki da cuenta de una nueva visión del mundo, en la que la era electrónica se interrelaciona en la guerra, los informes de guerra y la reproducción industrial (Wahlberg, 2008). Al igual que en *Imágenes de prisiones*, el *motif* más oscuro e impactante de *Guerra a la distancia* es la atracción pervertida hacia la transgresión, la violencia y la destrucción, en el último caso, la fascinación de ver a través de la cabeza de los misiles (Wahlberg, 2008). En ambas obras, Farocki parece apoyarse en el goce voyerista del espectador para constituir su argumentación crítica, que finalmente terminará concluyendo que es la perversión del espectador lo que preserva el carácter mediático masivo de las imágenes apropiadas.

A diferencia del múltiple abordaje de archivos fílmicos de las últimas dos obras mencionadas y de la gran mayoría de ensayos de Farocki, *Respiro* (2007) utiliza una técnica distinta en el análisis de un evento sobre el que mucho se ha escrito, dicho y representado: el campamento de tránsito nazi de Westerbork. Kramer (2014) resalta la ausencia de las técnicas usuales del artista en esta producción, dado que solo se sirvió de una sola fuente, una grabación archivada, no finalizada, realizada por un judío mientras el campamento seguía en funcionamiento. Para Kramer, esta es la razón por la cual el documental se distingue intelectual y estéticamente entre la colección de Farocki y las producciones sobre el campamento Westerbork. El autor coloca el material existente al centro de la película para ofrecer una detallada relectura que reinspecciona cada inventario de imágenes del archivo (Kramer, 2014). El *found footage* que emplea Farocki aquí no muestra ningún acto de brutalidad, violencia directa o muerte que podría resultar una crítica directa al nazismo; sin embargo, la falta de claridad de la tendencia discursiva de

Respiro responde a la intención de ir más allá de la pura representación de la imagen para reflexionar sobre las posibilidades y limitaciones de las interpretaciones de una lectura (Kramer, 2014).

Si bien el comentario de Farocki es escaso y sutil en comparación con otras obras, el autor consigue ofrecer una introducción que establece un punto de vista crítico para lo que se va a ver a continuación, así carezca de la violencia explícita que caracteriza a las narrativas en torno al Holocausto. Farocki, en el rol de compilador, organiza y titula casi todas las secuencias para dar mayor tiempo a las que, de manera abierta a la interpretación, pueden revelar más sobre el estado de miedo y vulnerabilidad de los judíos de Westerbork. A través de las estrategias del comentarista —en este caso, solo de manera escrita—, se yuxtapone el discurso intrínseco que subyace a la producción libre de imágenes sobre un campo de concentración que evaden las muestras claras de brutalidad, con una perspectiva de los hechos absolutamente historiográfica, que interrumpe escenas que aparentan cotidianidad para narrar, paulatinamente, la deportación y muerte del camarógrafo, de quienes aparecen en la toma y virtualmente de todos los que aparecen o no en el material. Con el montaje que propone Farocki, no solo no es necesario mostrar, es necesario no mostrar. El narrador/comentarista, más bien, se ubica en la necesidad de pensar en Auschwitz dentro de la categoría de “lo imaginable” establecida por Didi-Huberman (2004) al estudiar las fotografías del Holocausto, ya que realizar esta crítica interna es lo único que apacigua la incompleta necesidad de comprender la imagen del campo de concentración (pp. 75-76). Esta reflexión pone de manifiesto, nuevamente, los límites de representación de la imagen, sea cual sea su naturaleza (Didi-Huberman, 2004).

Si podemos decir que, como señala Elsaesser (2008), Farocki es más que un cineasta, un escritor y un teórico de la imagen, podemos afirmar que su obra fílmica es más que una representación guiada de la realidad, un ensayo crítico sobre el proceso de (re)producir imágenes. El cine documental ensayístico de Farocki se apodera de las imágenes que la innovación tecnológica de su era permite y, para convertirlas en intertextos nuevos, las apropia, acumula, organiza, resignifica y confronta entre sí; critica a la imagen desde la imagen, devela lo que la imagen dice a pesar de sí misma, descubre el significado que su contexto le confiere, y estudia cómo su discurso modifica nuestra percepción del pasado y del presente. La obra fílmica de Farocki es, ante todo, una constante exploración de las posibilidades y límites de la imagen, lo que se genera y o que escapa a la representación, la relación entre la imagen y su autor/productor, su desarrollo, industrialización y automatización en la edad contemporánea. No obstante, su reflexión no carece de dimensión política. Farocki logra desarrollar una estética que utiliza un análisis crítico para atacar la violencia implícita de la producción y reproducción de imágenes: su difusión en la media, su dedicación a la vigilancia, su uso para cristalizar una narrativa bélica o política, su potencial como arma social. Mediante la imagen, también, Farocki nos confronta

con realidades de nuestra propia naturaleza, como productores, como críticos, como espectadores, como voyeuristas.

De la inmensa colección de filmografía de Farocki, que abarca más de cinco décadas, es una tarea complicada extraer solo unas cuantas reflexiones. Una de las más relevantes es que el centro crítico de la obra de Farocki, y su principal estrategia, es el montaje. Farocki realiza una revisión de la imagen desde la imagen, el montaje; en ese sentido, sirve como análisis, examen y transformación de la imagen en texto que verse sobre sí mismo, su relación con el autor y con el espectador, y que produzca infinitamente intertextos. En su uso de *found footage*, la principal estrategia analítica es el “montaje controlado” o “intelectual”, que acumula, recolecta y reorganiza imágenes y textos, los asocia, copia, pega, yuxtapone, repite, señala, contrasta o multiplica en el proceso de montaje, ofreciendo una relectura mediante la reproducción y reedición de imágenes, que visibiliza las operaciones sistemáticas subyacentes y establece relaciones entre los fragmentos heterogéneos, a la vez que muestra en acción las operaciones ideológicas de la imagen cinematográfica. Los cortes, los espacios vacíos, la precisión y el rigor estético son esenciales aquí para lograr impacto en la reproducción del material preexistente. Farocki, desde su lugar como autor/productor, otorga mediante su composición narrativa una nueva capacidad analítica a la imagen, que permite al espectador crear intertextos de manera infinita. A través de piezas como *Interfaz* y *Entre dos guerras*, da cuenta de su constante tarea de reflexión en el proceso creativo.

En obras como *Imágenes de prisiones* se ve la apropiación crítica de Farocki en su expresión más lograda. El montaje utiliza videos de vigilancia, de entrenamiento, archivos de noticias y centros de retención, mientras dialoga sobre ellos. También versa sobre la violencia, el poder, la vigilancia, la sexualidad, la transgresión; con esto se quiere evidenciar las lógicas despiadadas de las instituciones de control, que ponen de manifiesto la doble identidad del aparato producto de imágenes. En esta obra, asimismo, se aprecia el riguroso y atento criterio de selección de Farocki, que opta por imágenes abiertas y un análisis de estas que no las vacíe de significado. Se busca escenas que den cuenta de las capacidades tecnológicas de la producción de imágenes, pero sin dejar de lado lo que pueden decirnos de la experiencia humana en su estado más natural, de nuestra propia violencia, goce de observación y transgresión.

El narrador/comentador de Farocki emplea diferentes aproximaciones al discurso de la imagen a lo largo de la obra del cineasta. Sin bien preserva un estilo objetivista, varía entre la fragmentación poética y la inquisición crítica del tema que se está tratando. En películas como *Imágenes del mundo*, el uso de elementos y recursos retóricos por la voz comentadora, como la ironía, la sátira, la discordancia o solo el silencio, permiten que la imagen hable por sí misma y, al develar los procesos ideológicos de la imagen, se convierten en medio de crítica social. Farocki ha admitido que añade y retira

comentarios de sus narraciones conscientemente, ya que opera sobre el presupuesto de infinita apertura de significado de la imagen. Si bien la intención del narrador ayuda a establecer su presencia crítica, también —en obras como *Fuego inextinguible*— versa sobre sus propios límites y establece los del espectador, como limitados creadores de significantes incesantes. En obras como *Ante tus ojos*, *Vietnam*, el narrador dirige al espectador, lo guía en el proceso de observar y reflexionar. En otras, como *Un nuevo producto* o *Respiro*, el narrador toma un lugar secundario, para permitir a las imágenes hablar. Específicamente, en *Respiro* se emplea una técnica diferente de establecimiento de crítica, que oculta la imagen para mostrar, y opta por no decir para dar cuenta de la imposibilidad de concretar el deseo de comprender imágenes de naturaleza extrema, manifestando nuevamente los límites de la representación como estrategia analítica.

En documentales como *Guerra a la distancia*, Farocki reflexiona sobre la guerra y su inscripción en la historia colectiva a través de su posicionamiento mediático. Una vez más, nos confronta con el peligro de la mecanización de la producción de imágenes, y con nuestros límites y responsabilidades como espectadores, a veces responsables, a veces morbosos.

Farocki inició la tarea de reordenar y resignificar el *found footage* décadas antes de la democratización de tecnologías de acceso a datos y de nuevas maneras de producir cine y documentos visuales. Hoy, nos enfrentamos a una abrumadora multiplicidad de imágenes, y para crear productos que establezcan una posición crítica de cómo este fenómeno modifica nuestra relación con el cine, la *mass media* y con nuestra realidad, resulta relevante recurrir a la historia de las reflexiones teóricas y críticas en torno a la imagen y su poder. Las principales estrategias analíticas de Farocki se desarrollaron con este proceso hacia los albores de la era digital, y podemos decir que aún son vigentes para pensar el cine en la era digital. Retomando a Godard, “la película que piensa” que creó Farocki todavía nos sirve para pensar sobre el presente.

REFERENCIAS

- Alter, N. (2004). The political im/perceptible: Farocki's *Images of the world and the inscription of war*. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki* (pp. 211-234). Amsterdam University Press.
- Althusser, L. (1971). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Oveja Negra.
- Baudrillard, J. (1993). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (1998). *Understanding Brecht*. Verso.

- Blümlinger, C. (2004). Slowly forming a thought while working on image. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki* (pp. 163-175). Amsterdam University Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2. The time-image*. University of Minnesota Press.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009). *How to open your eyes*. Archive Harun Farocki Filmproduktion.
- Elsaesser, T. (2004). Political filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for example. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki* (pp. 133-153). Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2008). Harun Farocki: filmmaker, artist, media theorist. *Afterall: A Journal of Art, Context and Equity*, 11(Spring/Summer), 54-63.
- Elsaesser, T., y Farocki, H. (2004). Making the world superfluous: an interview with Harun Farocki. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki* (pp. 177-189). Amsterdam University Press.
- Ernst, W., y Farocki, H. (2004). Towards an archive for visual concepts. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki* (pp. 261-286). Amsterdam University Press.
- Farocki, H., y Wilson, P. (1993). The industrialization of thought. *Discourse*, 15(3), 76-77. <https://www.jstor.org/stable/41389286>
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Hüser, R., y Farocki, H. (2004). Nine minutes in the yard: a conversation with Harun Farocki. En T. Elsaesser (Ed.), *Harun Farocki* (pp. 133-153). Amsterdam University Press.
- Kramer, S. (2014). Reiterative reading: Harun Farocki's approach to the footage from Westerbork transit camp. *New German Critique*, 123(Fall), 35-55. <https://www.jstor.org/stable/43910632>
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1. Fundamentos*.
- Pantenburg, V. (2015). Le film qui pense. Image, theory, practice. En *Farocki/ Godard. Film as theory* (pp. 33-72). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.5117/9789089648914>
- Steetskamp, J. (2008). Found footage, performance, reenactment: a case for repetition. En J. Kooijman, P. Pisters y W. Strauven, *Mind the screen* (pp. 333-344). Amsterdam University Press.
- Wahlberg, M. (2008). The trace in contemporary media. En M. Wahlberg (Ed.), *Documentary time. Film and phenomenology* (pp. 118-143). University of Minnesota Press.