

HARUN FAROCKI

DESCONFIAR DE LAS IMÁGENES



Desconfiar de las imágenes, Harun Farocki, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, 314 pp.

“¿Por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?” Georges Didi-Huberman (Prólogo)

Al terminar su jornada laboral, los trabajadores de una fundición suben una escalera a través de la cual, y después de abonar la entrada pertinente, acceden a una sala de cine en la que ven, absortos, *La salida de los obreros de la fábrica* (*La sortie des usines Lumière*, Lumière, 1895). Esta situación en bucle, que limita el tiempo libre a una actividad de consumo de imágenes y en la que la clase obrera toma conciencia de sí misma únicamente a través de un dispositivo de representación, es la que plantea Aki Kaurismäki en el cortometraje *La fundición* (2007).

El primer dispositivo cinematográfico registró la salida de un grupo de mujeres y hombres de una fábrica, propiedad de los mismos hombres que operaban el camarógrafo, sin embargo tras más de cine años “se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo”, como consecuencia “casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cine años, palabras, miradas o gestos, ha escapado a la representación cinematográfica”. Estas reflexiones llevaron al cineasta y videoartista Harun Farocki a registrar durante un año la mayor cantidad de variaciones posibles del tema de esa película primigenia: los empleados saliendo de su lugar de trabajo. Una tarea que le llevó a aprender que “las imágenes cinematográficas capturan ideas y son capturadas por ellas”, tras lo cual pudo constatar que “la determinación con la que los obreros y las obreras realizan sus movimientos tiene un carácter simbólico, que el movimiento humano allí visible representa los movimientos ausentes e invisibles de los bienes, el capital y las ideas que circulan por la industria”. El resultado de esta investigación es la videoinstalación *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (2006).

Al igual que Godard, quien aseguraba filmar al escribir y seguir haciendo crítica al filmar, Farocki concibe el cine y la escritura como dos actividades complementarias. Convencido de que las formas cinematográficas guardan una relación directa con la política y, por lo tanto, implementaban una determinada organización de la existencia, concibió sus primeras películas como un ejercicio didáctico de teoría marxista. Ya en sus primeros escritos criticaba el cine de los afamados integrantes del “Nuevo cine alemán”, como Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders o Volker Schlöndorff, a quienes acusaba de “conformarse con la idea que todo el mundo tenía acerca de lo que se suponía que debía ser el cine”. Postura que siguió defendiendo desde las páginas de la revista *Filmkritik*, de la que fue su editor entre los años 1974-1984. Algunos de estos artículos y otros publicados en diferentes periódicos y revistas, como *Trafic*, han sido seleccionados por Inge Stache y Ezequiel Yanco para la editorial argentina Caja Negra bajo el título *Desconfiar de las imágenes*. Esta edición, que cuenta con un prólogo de Didi-Huberman, se articula en 4 apartados, “Los comienzos”, “Acerca de la producción de imágenes y la producción de sentido”, “Apuntes sobre películas y videoinstalaciones” y “Apéndice”. En ellos, la escritura de

Farocki evidencia el proceso de investigación personal de la praxis cinematográfica al modo de un *work in progress*. Se lee como el rastro de una exploración sobre la producción de imágenes, sobre todo de aquellas que son generadas por los órganos de control y dominación.

Godard anotaba en un pasaje de *Histoire(s) du Cinéma*: “Es evidente que las películas son capaces de pensar de mejor manera que la escritura o la filosofía, pero esto fue rápidamente olvidado”. Alumbrar, provocar que las imágenes y los sonidos interactúen entre sí, poner en juego una pedagogía de las imágenes, aplicarse en proyectar formas nuevas que enseñen a ver. Farocki llama “montaje blando” a la composición de dos flujos de imágenes en un mismo plano a modo de “ensayo” fílmico, concebido como una manera de “evitar la univocidad del sentido sin perjuicio de la claridad”. El cometido del montaje, en este caso, es el de “unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían”. A la luz de estas articulaciones, que Farocki pone en práctica también en su escritura, en las que se vinculan dos elementos aparentemente distantes entre sí, surgen toda una serie de cuestiones: ¿En qué medida están siendo desarticuladas las formas complejas de pensar el mundo en beneficio de tácticas estandarizadas que persiguen la expansión económica y militar?, ¿son los avanzados sistemas de control, dotados de mecanismos autónomos de respuesta operativa, la manifestación evidente de un nuevo totalitarismo corporativo y tecnocéntrico?, ¿qué relación guarda la construcción de una realidad eminentemente burocrática, que naturaliza un lenguaje deshumanizado, tecnicista, estereotipado, con las estrategias que posibilitaron el progreso del nazismo?, ¿constituye la exhibición espectacular del dolor y la violencia otra forma de placer pornográfico?, ¿cómo filmar la violencia sin causar con ello todavía más dolor, sin envilecer de nuevo los cuerpos?

La sola presencia de una imagen no basta para comprender un hecho determinado; se hace necesario integrarla en una compleja red de relaciones con otras imágenes, sonidos y palabras. Pensarla en el relato que articulan sus vínculos menos evidentes, en el vacío resonante de su ausencia. Farocki rechaza el cine que se conforma con elaborar imágenes que no van más allá de aquello que muestran, que se presentan como la prueba irrefutable de aquello que pretenden exhibir, para arrojar a un abismo de

incertidumbre, para rastrear la materia fantasma que subyace a toda visión que se impone como una afirmación, a todo acto de mostrar.

Como ejemplo, en el film *In Comparison (Zum Vergleich, 2009)*, el gesto de observación de Farocki incide en las diferentes formas de organización del trabajo –en Burkina Faso, la construcción de un hospital recae en las manos de un grupo de mujeres y hombres que amenizan su tarea colectiva con cánticos y conversaciones; en la India el trabajo comunal se orienta hacia una mayor eficiencia en la producción; mientras que en Francia y Alemania, un solo trabajador supervisa el producto resultante de la labor de las máquinas computerizadas–, situando el foco en la materia primaria: el ladrillo. Consciente de su función como productor de imágenes, construye su película de manera artesana como una muestra de piezas visuales que deben, a su vez, ser comparadas. Su concepción del montaje no supone una sucesión de piezas orientadas a la consecución de un edificio de sentido, sino la puesta en relación de diferentes documentos visuales y sonoros dispuestos a interactuar con otros tantos.

Una parte importante de sus ensayos escritos y fílmicos se ocupa del desarrollo por parte de las tecnologías militares de avanzados dispositivos de captación de imágenes. Un progreso tecnológico que ha evolucionado paralelamente al perfeccionamiento de la maquinaria de guerra. Farocki llama “imágenes operativas” a aquellas cuyo fin no es el entretenimiento ni la información. *Imágenes para destruir seres humanos*, imágenes teledirigidas en las que el ser humano no pasa de ser un punto en un gráfico digital, como las *phantom shots* o imágenes tomadas desde el punto de vista de una bomba (*Ojo/Máquina, Auge/Maschine, 2000-2003*). *Imágenes inteligentes* encargadas de tareas de “reconocimiento”, de monetización de los seres humanos, como las que se utilizan para optimizar el rendimiento empresarial o las que registran los movimientos de los prisioneros para evitar que se destruyan a sí mismos. Toda una *tecnología de las prisiones* que es analizada en *Imágenes de prisión (Gefängnisbilder, 2003)*. Donde se puede observar cómo los prisioneros se resisten a ser observados en sus celdas tapiando las puertas con colchones, una actitud que será reprimida con violencia por los guardias, mientras que algunas cámaras de vigilancia cuentan con mecanismos informatizados de respuesta autónoma que

les permiten, por ejemplo accionar y teledirigir potentes chorros de agua. Imágenes todas ellas que articulan un discurso biopolítico de disciplina, control y destrucción.

Lo que propone Farocki es un trabajo de resignificación de las imágenes. “Poner en evidencia” los procesos industriales que conducen hacia una interesada uniformización de la realidad. Utilizar la técnica del montaje como medio de decodificación y reorganización de la realidad, para “encontrar nuevos caminos para acceder a un tema o poder participar de esa búsqueda”. No en vano, confiesa que su “intención es lograr una película que funcione sí o sí sin ninguna voz en off, es decir, una película de montaje”.

Una persona vestida de uniforme camina hacia una puerta y vemos cómo acerca su ojo a la mirilla en posición de observador. El contraplano de esta imagen nos muestra a la persona que permanece encerrada al otro lado de la puerta. Esta situación, no exenta de erotismo, que en su versión más elemental ilustra el principio del cinematógrafo, se ha ido perfeccionando por medio de la tecnología del control electrónico hasta tal punto que la cárcel “funciona como espejo de la sociedad, operando como reflejo y como proyección”. A un lado, el control panóptico asegura que las

cámaras registren a los presos incluso en el interior de sus celdas. Aunque no opere ningún vigilante, lo importante es que los presos se sientan expuestos ante la mirada humana. Del otro lado, crecen las zonas exclusivas protegidas con avanzadas medidas de seguridad, los sistemas de vigilancia urbanos que excluyen del recorrido a las personas consideradas indeseables, los muros fronterizos, los escáner, los sistemas de reconocimiento de voz, del iris, por códigos electrónicos, los sistemas de vigilancia autónomos o los espacios con control de acceso. Según el autor, “con el aumento del control electrónico también la vida cotidiana será tan difícil de representar, de dramatizar, como lo es el trabajo cotidiano”.

Si tuviéramos que imaginar una imagen que representara el triunfo de las tecnologías de dominación sobre el humano, sería aquella de *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) en la que Hal 9000 arroja a uno de los cosmonautas a la oscuridad del espacio exterior: la más sofisticada expresión del progreso civilizatorio condenando al ser humano al vacío y a la nada.

Fran Ayuso Ros, UVEG