

En un artículo introductorio a la extensa obra de Harun Farocki, Ehman y Eshun (2013[2009]) ofrecen once *unspoken rules*, reglas tácitas, que podrían obtenerse a partir de mirar las películas del director alemán. No se trata, entonces, de un manifiesto o de un decálogo escrito por Farocki, sino de ‘reglas metodológicas’ derivadas de su obra por dos de sus colaboradores cercanos. Dado que Farocki fue uno de los mayores trabajadores de la imagen contemporánea, revisar estas ‘reglas’, como intentará mostrar este ensayo, es un ejercicio iluminador.

*

Comenzaremos por el final, ya que la última regla es en este caso la primera, la que tal vez le da sentido a todo el ejercicio de Ehman y Eshun:

11. Siempre hacer listas.

Para Farocki, la lista fue un método de trabajo en sentido amplio: fue un modo de proceder, de pensar y organizar una película, como puede verse en su texto titulado “Construcción: Película y exposición del material audiovisual” (2013[2011]), donde enlista tanto ideas teóricas como nociones acerca de la estructura de la película pero también los pasos de producción necesarios para realizarla. La lista fue también un método de investigación para él. Muchas de las películas de Farocki tienen, como origen, una imagen concepto o una imagen icónica, por ejemplo, las imágenes producidas alrededor del régimen carcelario o un día narrado a partir de imágenes publicitarias, que luego dan paso a una búsqueda y recolección exhaustivas. Además, la lista fue para Farocki un método de composición, ya que el montaje puede entenderse también como una lista ordenada de imágenes y sonidos. En este orden es donde se juega la contundencia de (casi) todas sus películas, ya que no dependen de una trama para marcar sus puntos.

Taxonomista por excelencia y clasificador compulsivo, Farocki [...] no trabaja tanto con el llamado “found-footage” porque, antes que utilizar materiales encontrados al azar, busca imágenes específicas a las que luego ordena, jerarquiza y pone en diálogo [...]

(Monteagudo, 2013).

*

Las siguientes diez reglas podrían clasificarse en cinco tipos. Primero, encontraríamos reglas referidas a una visión ética del mundo, como:

03. Si se muestra a alguien preparando la comida, siempre mostrarlo después lavando los platos.

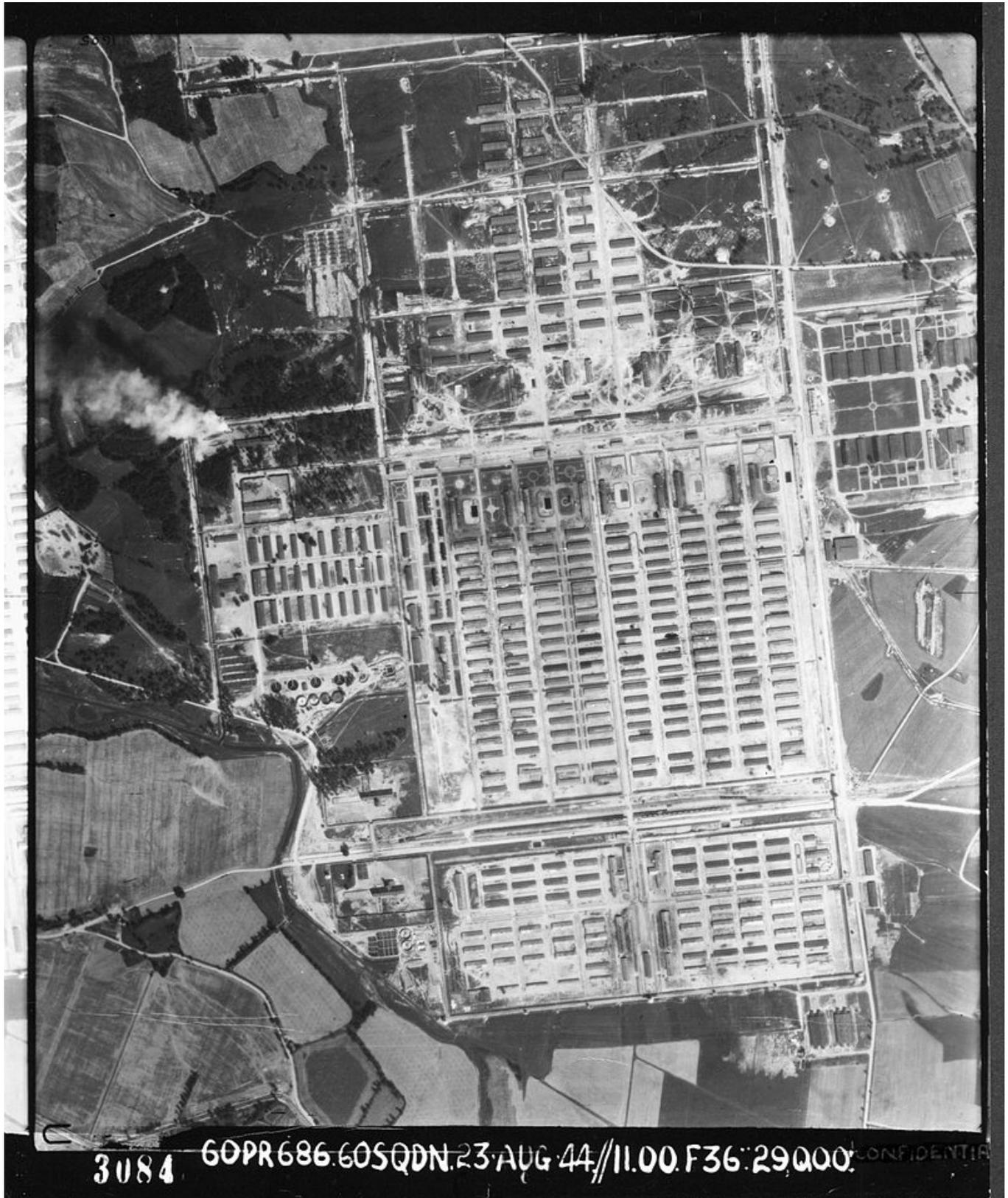
[...]

05. Nunca usar imágenes de los campos de exterminio sin datarlas con precisión.

06. Si uno es un hombre y escribe un guion con un personaje femenino, nunca olvidar que uno es un hombre.

Sabemos que toda búsqueda estética es, frontal u oblicuamente, una búsqueda ética y, por tanto, política. En el caso de Farocki, su proyecto cinematográfico tuvo, desde un principio, un objetivo político, incluso partisano (aunque se negara a producir un sentido explícito o manifiesto) que fue dando paso a uno más analítico, el de ‘poner en evidencia’ (Stache 2013[2012]: 290) lo que las sociedades intentan esconder. Según Georges Didi-Huberman, la obra de Farocki intenta responder constantemente a la pregunta de “¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*?” (2013 [2010]: 28).

Seguramente por eso, Farocki le dedicó mucho tiempo a las reflexiones sobre las imágenes de los campos de concentración. Le parecía que las imágenes existentes de los campos eran *injustas* con quienes aparecían en ellas, vivos o muertos. “Con esas imágenes se volvía a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas” (Farocki 2013b [2005]: 159). Así, en un momento –el de *Imágenes del mundo y epitafios de Guerra* (1988)– solo le parecieron apropiadas para ser tratadas cinematográficamente un grupo de imágenes aéreas de Auschwitz, tomadas involuntariamente por unos cazas norteamericanos y ‘descubiertas’ décadas después de haber sido realizadas.^[1] En estas fotografías, “la personalidad halla resguardo en el granulado de la fotografía”. (*Loc. cit.*)



Vista aérea del campo de concentración de Auschwitz.

Fotografía tomada en 1944 por la RAF -Royal Air Force- del ejército británico del campo de concentración de Auschwitz - Birkenau. Fuente: [Historia. National Geographic](#).

Si es que no se refiere a una película en concreto, la regla 03 (“... siempre mostrarlo después lavando los platos”) podría estar ahí para destacar la importancia del trabajo en la obra de Farocki. Él había dicho varias veces que, a pesar de lo fundamental que es, el cine tiende a dejar de lado el trabajo humano: “la mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después” (Farocki, 2013e [2005]: 195). El trabajo es “difícil de representar, de dramatizar” (Farocki, 2013f [1999]: 211). En la obra de Farocki, por el contrario, el trabajo aparece como una preocupación central.

Desde el principio de su carrera, Farocki intentó hacer películas que pusieran el trabajo en el centro de la atención cinematográfica. Su segunda y tercera película intentaban adaptar cinematográficamente *El Capital* de Marx y estaban dirigidas explícitamente hacia activistas y obreros. Más tarde, se interesó por las formas de disciplinamiento y control de la mano de obra que estaba inventando el capitalismo contemporáneo. Una de sus últimas películas, *En comparación* (2007), busca investigar el trabajo contrastando la producción de ladrillos en países no industrializados, semi industrializados e industrializados. Cuando falleció se hallaba involucrado junto a Antje Ehman en un proyecto que reunía registros fílmicos de diversos tipos de trabajos alrededor del mundo, hechos por estudiantes de talleres que Farocki y Ehman dictaban. Ya que se trataba de registros de dos minutos de duración sin cortes, el título de este proyecto es *El trabajo en una sola toma* (2014).

Su interés por el trabajo también puede rastrearse en su película *Trabajadores saliendo de la fábrica* (2005), donde Farocki se dedicó a ensamblar aquellas tomas provenientes de películas industriales, documentales y ficcionales que ‘replicaban’ o ‘variaban’ la película de los hermanos Lumière, donde se ve a una centena de obreros saliendo de una fábrica en Lyon. Como Farocki explica, esta imagen en movimiento es ‘una figura retórica’ que puede lo mismo representar los explotados o a la sociedad de masas (2013e [1995]: 197), una imagen icónica de lo colectivo (*Ibid*: 198). Dice Farocki: “Es sorprendente que la primera película de la historia ya contenga algo difícil de superar, que exprese algo a lo cual no es posible agregar nada” (*Loc. cit.*).

La regla 06 (“[...] nunca olvidar que uno es un hombre”) se refiere, creo, a la necesidad de una constante vigilancia epistemológica sobre las determinaciones culturales que produce una posición social determinada, para poder contrarrestarlas. La regla parece querer decir que, sin un esfuerzo sostenido y consciente, un cineasta terminará por reproducir la perspectiva, los modos de mirar y las maneras de narrar, una suerte de sentido común, que

le impone la sociedad y que él mismo, sin este esfuerzo, contribuiría a reproducir. Es posible que por esto las películas de Farocki se apoyen sobre estructuras que tienden poco a la subjetividad y, más bien, aspiren a una cierta rigurosidad procedimental (sin que esto implique que estén sujetas a una sola interpretación). No casualmente, una de las pocas apariciones de lo subjetivo en sus textos es la ‘toma fantasma’, ofrecida por las cámaras emplazadas en bombas y misiles que proponen una ‘perspectiva subjetiva imaginada’ (Farocki, 2013d [2005]: 156). ‘Serio’ es un adjetivo que el mismo Farocki utiliza para referirse a sus trabajos. (2013c [2009]: 243).

*

En segundo lugar, encontraríamos las reglas que manifiestan una clara preferencia por el material documental en relación al material de ficción:^[2]

01. Nunca dejar que un actor actúe el despertarse.

02. Siempre valorar una película de ficción por sus cualidades documentales.

03. Si se muestra a alguien preparando la comida, siempre mostrarlo después lavando los platos.

[...]

Es cierto que, con una sola excepción, las películas de Farocki son más ‘documentales’ que ‘de ficción’, pero durante muchos años, el mismo Farocki soñaba con hacer una película “dramática”. La hizo en 1985, llevó por título *Engañado* y se convirtió en su mayor fracaso. Esta experiencia personal puede haber sido definitoria, pero también el hecho de que, según Farocki, la actuación produce un efecto de realidad dañino o pernicioso que solo Bresson y Huillet-Straub pudieron conjurar (Ehman y Eshun (2013[2009]: 298). En algunas de sus entrevistas, también se percibe la idea de que la ficción narrativa convencional es incapaz de dar cuenta de los conflictos políticos en toda su complejidad (Farocki 2013c [2009]: 139).

*

En tercer lugar podríamos encontrar reglas casi absolutamente arbitrarias, que solo son válidas para el mismo Farocki (y quizá para algunos más), como:

04. Nunca usar *Fratres* de Arvo Párt como banda sonora.

[...]

08. Nunca usar cámara lenta para lograr efectos poéticos.

[...]

10. Nunca hacer primerísimos primeros planos de caras hablando.

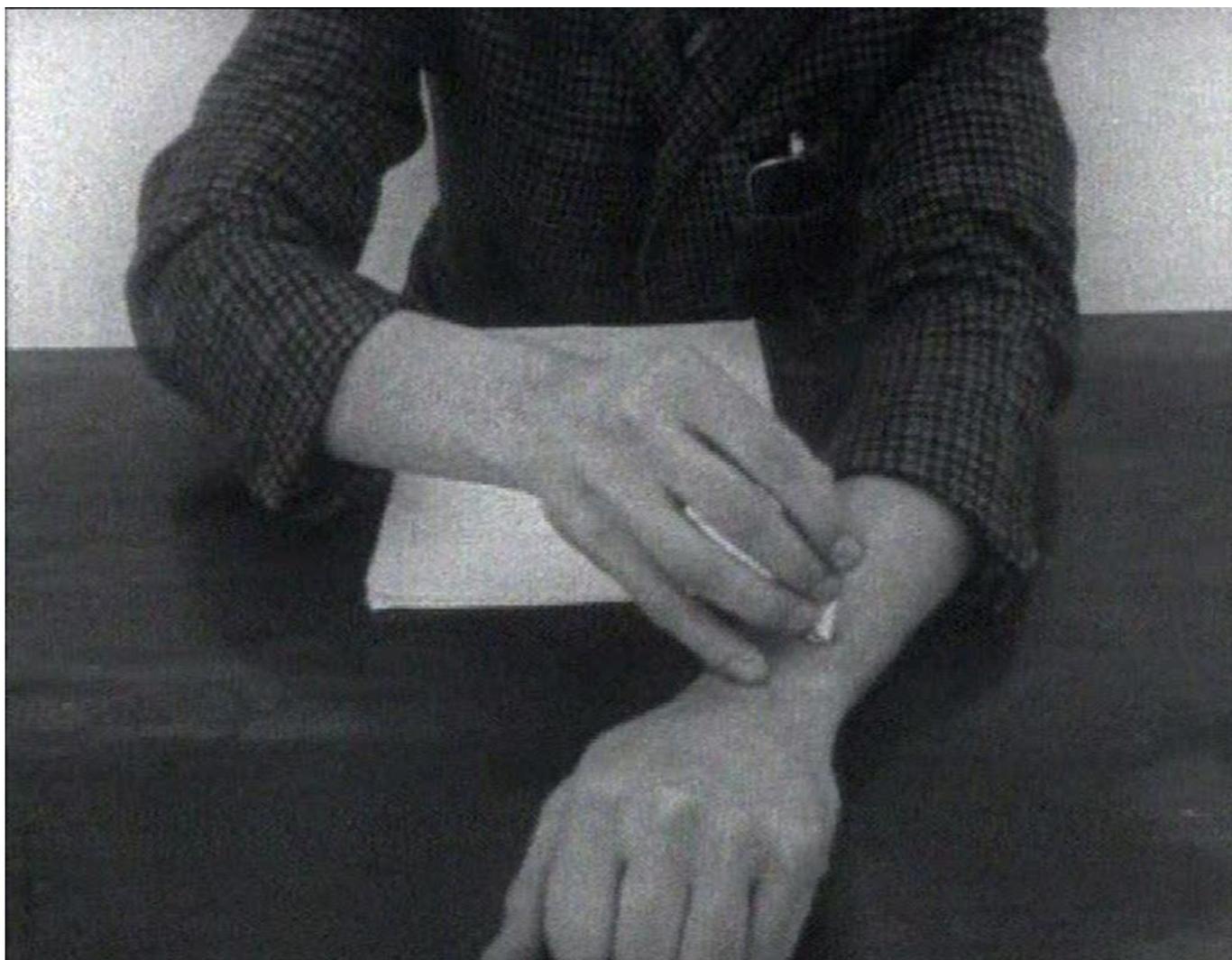
Para señalar su arbitrariedad, bastaría señalar que Godard (un autor a quien Farocki admira sin reparos) ha usado la cámara lenta para lograr 'efectos poéticos' notablemente en *Sauve qui peut (La vie)* (1980)^[3] y que ha usado una pieza de Part exitosamente en *En la oscuridad de los tiempos* (2002), mientras que la expresividad de las películas de Bergman (un autor que Farocki no menciona) recae primordialmente en los primeros planos de caras hablando.

*

En cuarto lugar, encontraríamos reglas que me atrevería a llamar de aplicación universal (o casi):

07. Nunca olvidar mostrar lo que la cámara no puede filmar.

¿Cómo hacer esto? Por un lado, a través del montaje, que es capaz de establecer relaciones entre imágenes, ideas y seres cuyas relaciones no son explícitas, como una página de un libro de Mao que 'se convierte en un misil de papel que vuela contra el Shah de Irán' (Ehman y Eshun (2013 [2009]: 308). Por otro lado, como en *El fuego inextinguible* (1969) a través de actos extraordinarios, demasiado *reales*, como apagarse un cigarrillo en el brazo frente a una cámara para representar - dar 'un pequeño indicio', dice Farocki - de la experiencia de ser bombardeado por napalm.



*

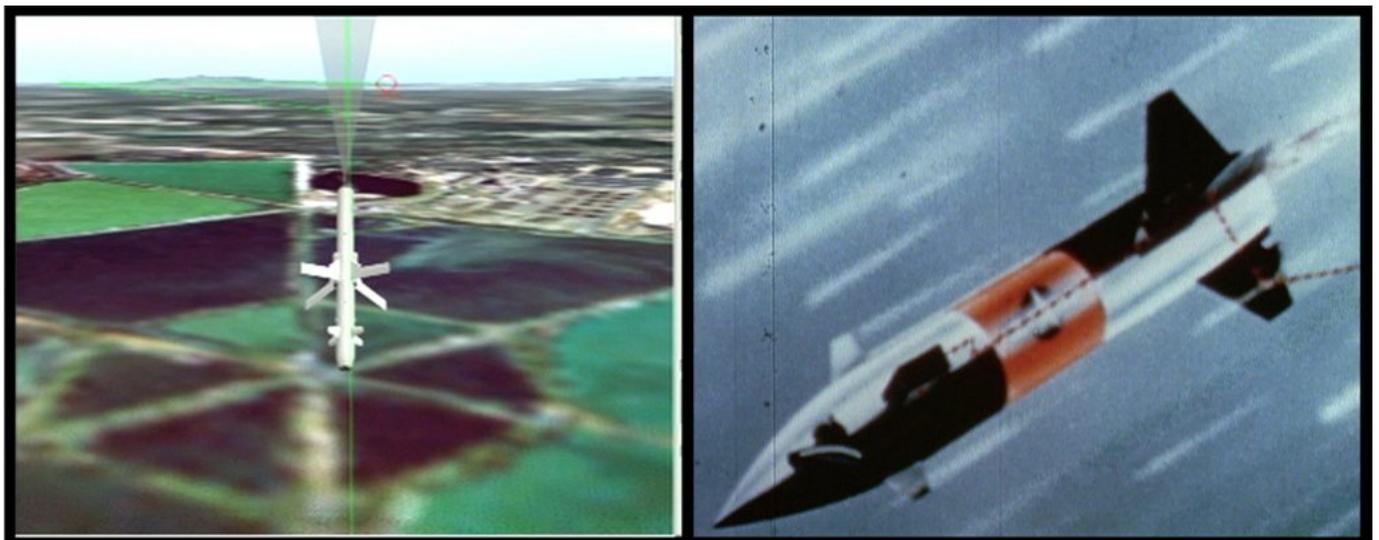
Finalmente, hay una 'regla' cuya importancia no ha dejado de crecer y en la que me concentraré más que en las demás:

09. Si hay un nuevo régimen de imágenes en el mundo, nunca olvidar mostrarlo.

En los textos y entrevistas de Farocki compilados en *Desconfiar de las imágenes*, no encontramos una definición de 'régimen de imágenes', pero podemos imaginar que se refiere, por un lado, a 1) la aparición de nuevos tipos de imágenes y de nuevas formas de producir estas imágenes; y, por otro lado, a 2) la manera en que estas imágenes y estas

formas de producir imágenes se vinculan a otros regímenes, como el de la producción, el carcelario o el militar; pero también 3) a la manera en que esta articulación hace visibles objetos, narraciones y fenómenos que no lo eran antes.

Por ejemplo, a Farocki le interesó cómo ciertos desarrollos en la captura de imágenes en movimiento resultaron útiles para los ejércitos (post) modernos, como la tecnología de reconocimiento y rastreo de blancos que investiga en la trilogía *Ojo / Máquina* (2000 - 2003); o cómo el ejército estadounidense decidió dejar de usar videos documentales para la rehabilitación de sus soldados traumatizados decantándose por imágenes simuladas por computadora provenientes de videojuegos de Guerra, que Farocki investigó en su videoinstalación *Juegos serios III: Inmersión* (2009); o los efectos de las cámaras de vigilancia en las cárceles, que exploró en *Imágenes de prisión* (2000).



Ojo/Máquina (2000-2003).



Serious Games I: Watson is Down (2009).



Imágenes de prisión (2000).

Esta obsesión llevó a Farocki, naturalmente, a trabajar con imágenes de archivo. Muchos de estos archivos reúnen lo que Farocki llama ‘imágenes técnicas’. Según Ehman y Eshun (2013 [2009]: 302), su investigación con imágenes técnicas lo ha llevado a proponer una clasificación que podría incluir:

01. Imágenes operativas
02. Imágenes protésicas
03. Imágenes de vigilancia
04. Imágenes de datos
05. Imágenes estadísticas
06. Imágenes gráficas

No tenemos espacio para analizar cada una de estas imágenes (Ehman y Eshun (2013[2009]) las explican todas), pero detengámonos brevemente en las imágenes de vigilancia. Estas son imágenes destinadas a controlar a los seres humanos, ‘a menudo bajo el pretexto... de evitar que se destruyan a sí mismos’ (Didi-Huberman 2013[2010]: 31), y son producidas, entre otros dispositivos, por las cámaras de seguridad, hoy casi ubicuas. Aunque la justificación de estas imágenes es la preservación de la vida humana, muchas veces terminan siendo usadas precisamente para lo contrario. Intuyendo que este tipo de imágenes cambiarían radicalmente la forma de vida urbana, Farocki las estudia en *Contra-Música* (2004) y *Juego profundo* (2007).

No es sorprendente que cuando Inge Stache (2013 [2012]) le pregunta a Farocki si alguien está realizando películas políticas, él contesta que ‘las nuevas películas políticas obviamente tienen que venir de la red’ (284). No sabremos si, en caso de haber vivido un poco más, el mismo Farocki hubiera realizado este tipo de películas. Sin embargo, conociendo su historial, no es aventurado pensar que lo hubiera hecho. Como dicen Ehman y Eshun:

Se puede reescribir la obra entera de Harun Farocki como una breve biografía de los estándares técnicos en términos de formatos, soportes de audio y video digitales e instrumentos de edición. La lista de formatos incluiría: 16 mm reversible, 16 mm negativo, 35 mm, video de 2”, video de 1”, Beta SP, Digital-Beta y Mini-DV. La lista de soportes incluiría: cassettes U-matic, cintas magnéticas de audio de 1/4”, cassettes Beta SP, VHS y S-VHS y DVD. La lista de

instrumentos de edición incluiría: un editor de mesa plana de 16 mm, un editor de mesa plana de 35 mm, un editor de mesa plana de 16mm/35 mm, un reproductor U-matic, un reproductor VHS/S-VHS, software Avid y software Premiere Pro.

(2013[2009]: 292).

Bibliografía

Todos los textos se encuentran en *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra.

Didi-Huberman, Georges (2013 [2010]: 28), «Cómo abrir los ojos»

Ehman, Antje y Eshun, Kodwo (2013 [2009]), «De la A a la Z (O veintiséis introducciones a Harun Farocki)».

Farocki, Harun, (2013^a [2011]) «Construcción: Película y exposición del material audiovisual».

—, 2013b [2009], «Mostrar a las víctimas».

—, 2013c [2009] «Trailers biográficos».

—, 2013d [2005], «La Guerra siempre encuentra una salida».

—. 2013e [2005], «Trabajadores saliendo de la fábrica».

—, 2013f [1999], «Miradas que controlan»

Stache, Inge (2013 [2012]), «Negarse a una producción manifiesta de significado: Un diálogo con Harun Farocki».

^[1] “La metáfora aquí es fuerte - dice Farocki: se habían realizado fotografías de los campos nazis, pero recién se les prestó atención y fueron reconocidas décadas más tarde” (2013d [2005]: 246)

^[2] No entiendo ficción y documental como conceptos excluyentes, sino como los extremos o polos de un ‘campo’, en el sentido que le da a este concepto Bourdieu. En un lado la ficción

ideal, en cuya producción se tiene control de todo lo que aparece frente a la cámara, y en otro el documental ideal, donde no se controla nada más que el encuadre mientras se está grabando.

^[3] En una famosa entrevista con Dick Cavett, Godard explica detalladamente por qué decidió usar la cámara lenta en varias secuencias de esta película. Si no recuerdo mal, sólo la cámara lenta le permitía explorar la ambigüedad, entre cariñosa y violenta, de ciertos gestos.