laFuga

Qué traman las imágenes

Notas a propósito del cine de Harun Farocki

Por Camila Van Diest

Tags | **Cine ensayo | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Alemania**

El ciclo de cine de Harun Farocki que se realizó en la Cinemateca del Centro Cultural Palacio La Moneda, entre el pasado 17 y 25 de mayo, en colaboración con el Goethe Institut, no puede menos que sorprender. Especialmente por el sostenido desconocimiento del director alemán en el medio cinematográfico chileno, y por la potencia de su cine, espacio de operación inédita de discursos e imágenes, de radical puesta en crisis de la lógica de lo que percibimos -de lo que sistemáticamente aprendemos o se nos hace aprender.

El ciclo incluyó 10 documentales de la extensa filmografía del autor, que articulan y desarticulan distintos repertorios de imágenes, que se cruzan, ineludiblemente, en este proceso de desarme y reenvío minucioso de técnicas y de representaciones unas con otras: los mundos del trabajo y de la cárcel -en *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995), *No exento de riesgos* (2004), *La solicitud de empleo* (1997), *Imágenes de cárcel* (2000)- la guerra y sus tecnologías de detección a distancia, la eficacia de las técnicas de destrucción en armas infalibles, en *El fuego inextinguible* (1969), sobre la fabricación del Napalm, o *Reconocer y perseguir* (2003), sobre los misiles teledirigidos. O el registro multiplicado por las cámaras de aficionados, de la revolución de 1989 en Rumania y el derrocamiento de Ceacescu, en *Videogramas de una revolución* (1992). En *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra* (1988) y *Cómo se ve* (1986), el tema de la representación toma protagonismo explícito, desde la fotografía aérea y el desarrollo de técnicas de mapeo territorial, en el primer caso, y desde la en la relación entre capitalismo, producción e industria bélica, en el segundo. Por último, *Naturaleza muerta* (1997) se detiene en la producción de deseo a la cual sirven las imágenes: fotografías de objetos comestibles elaboradas para el deseo de consumo, en su construcción publicitaria, que contrastan con las antiguas pinturas de naturaleza muerta, en que los elementos guardaban referencias divinas.

Decir algo -escribir algo- del cine de Farocki no es una tarea fácil, porque, además de "hacer ver", es una experiencia que llena de preguntas, que extraña el orden de las cosas y que, además, por su carácter teórico y proliferante, autorreferente y reflexivo, desborda hacia un cuestionamiento de ese propio planteamiento ordenado que nos permitiría pronunciarnos fuera de los cauces preestablecidos del discurso: desmarcarnos en el decir -así como su cine nos hace desmarcarnos en el ver- escaparnos de la percepción de lo habitual, de esos ilusorios (pero tan coherentemente construidos) compartimentos estancos que resguardan la operativa del poder y del saber.

Desmarcamiento y sensibilización, porque al salir de la sala, salir caminando por el lado de La Moneda, junto a las micros policiales siempre estacionadas ahí en Morandé, hasta el paseo Ahumada a las 11 de la noche, y hasta la casi desierta Plaza de Armas, es todo más nítido y más problemático y llega de lleno en la cara que la realidad que vemos está prediseñada desde las pantallas -noticiosas, vigilantes, y tantas otras-, que la propia "peligrosidad" con que ésta se nos aparece es armada (en su doble sentido de arma y fabricación) "para algo", y que esta discursividad deviene en ciertos mapas mentales que pueden imponerse o ser interrogados con otros mapas desde otros lugares. Paseo Ahumada, campo de batalla del robo con violencia según los noticiarios nacionales, está lleno de niños deambulando con los vendedores callejeros que a esa hora se retiran, de trabajadores de los locales de comida rápida que a esa hora cierran, de desperdicios de esos mismos locales, de perros entumidos. Por otro lado, La Moneda , con su centro cultural de (renovados) aires democráticos

-precisamente la institución que nos permite ver al mismo Farocki- sí fue, de hecho, un campo de batalla. Pero eso ya no es noticia.

Para Ricardo Parodi [Seminarios del Goethe Institut de Buenos Aires sobre Farocki.], el cine de Farocki, permite "elucidar políticamente la realidad". Creo que esta elucidación no tiene que ver tanto con el logro de una certeza sobre lo antes no visto, sino con hacer estallar un territorio político plagado de preguntas—con poner en juego *otros* mapas—: Donde los viejos archivos se vuelven elocuentes, donde se desnuda el proceso que los ha despotenciado, y, así, se los re-potencia, se los hace hablar desde su reconexión, donde las imágenes destinadas a desaparecer, a guardarse como dispositivo de control, producción o detección ya en desuso, son obligadas a confesar sus filiaciones invisibles, dejando ver las bases ideológicas de lo que se representa. Es precisamente ahí, en los requebrajamientos y los lapsus, en las omisiones de la mirada , donde se traza y se debate esa historia marginal.

Desde aquí, revisaré como aparece, o mas bien cómo "se me" aparece esa elucidación política que se cuestiona sobre la imagen, sobre el estatuto de la imagen en la sociedad moderna-occidental, en algunos de los documentales presentados en el ciclo.

 Los documentales *Trabajadores saliendo de la fábrica*, e *Imágenes de cárcel* atraviesan dos espacios disciplinarios, dos espacios de control. En el primero, se revisan distintos fragmentos, registros de trabajadores reales grabados por cámaras de vigilancia junto a representaciones fílmicas -de ficción- del mundo del trabajo y de su resistencia en huelgas y protestas.

La cámara, desde aquí, aparece como dispositivo de registro y de violencia que ordena los espacios de tránsito y de ejercicio productivo de los cuerpos, que, bajo el conocido mecanismo panóptico -como artilugio técnico-espacial de la disciplina que se sustenta en un juego asimétrico de visión-, puede radicalizarse, asumiendo una lógica del castigo que es también una lógica de la supresión. Supresión del otro, ejercicio del poder a través de la mirada que ya no sólo vigila sino que, bajo el mismo dispositivo, elimina. En *Imágenes de Cárcel*, vemos una secuencia de nueve minutos, grabada por una cámara de vigilancia en la Cárcel de Alta seguridad en Corcoran, California. Comienza una riña entre dos reclusos, en un inhóspito patio de concreto. La cámara sigue la riña, lo vigila, anuncia que debe terminar. En el momento en que uno de los presos levanta a otro por el aire, la propia cámara -con su siniestro acechar antropomórfico- dispara certeramente al primero. El otro reo simplemente se va, ileso, y el cuerpo muerto queda ahí, por algunos minutos, hasta que llegan los gendarmes a llevárselo. *¿Qué es aquello que la cámara suprime?* La cámara ya no sólo suprime al sujeto en cuanto a su libertad, sino ahora en toda su corporalidad viva -en este caso van juntas- lo único que queda por arrebatar. Cortocircuito entre cuerpo e imagen: El vínculo cámara-arma, será una dupla constantemente elucidada en los filmes de Farocki. En otra escena del mismo filme, algunos internos ponen un colchón tras la puerta de sus celdas: no quieren ser vigilados, no quieren que ese ojo acostumbrado, los espíe, los tantee. Acá, la mirada aparece como figura del poder que somete a un cuerpo, que, al no poder ver, ataca no a la imagen de aquello que se escabulle, sino al cuerpo en su integridad: lanza gases, ahoga, enferma. Ataca la salud, se venga de esa libertad ejercida. Castramiento de la invisibilidad. El poder está en no ser visto, en el único territorio en que el cuerpo no le pertenece a la mirada del que lo vigila.

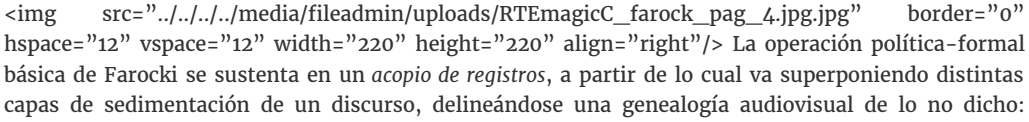
En *Trabajadores saliendo de la fábrica*, las imágenes recogidas de varios dispositivos de control, registran los movimientos y los cuerpos. La masa contenida, orgánica, de la fila, el desfile, la individualidad penetrante de los rostros. El retrato -del trabajador cesante que espera un puesto de trabajo- como búsqueda de una escénica, de una puesta en escena de la identidad, que escudriña y establece una "antropología" del trabajador anónimo [Imágenes que hacen recordar el documental chileno *Testimonio* (1969), de Pedro Chaskel y Hector Ríos, que muestra a los internos del miserable psiquiátrico del hospital de Iquique, Los locos como cuerpos excedentes de una sociedad que se funda en lo productivo, en lo eficaz, sosteniendo la mirada ante el objetivo. La mirada de los desempleados, en *Trabajadores saliendo de la fábrica* convoca la de los locos, trasluciendo el vínculo razón-trabajo en su radicalidad. Estar al margen del mundo del trabajo es estar al margen de la razón.] inevitablemente traslapada con la imagen criminalística, con el registro carcelario del rostro de cada interno -seña de identidad que hurta, precisamente, la identidad-. Lo mismo ocurre con las

fotografías de mujeres argelinas -por primera vez fotografiadas, literalmente des-veladas- en *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra* [Para Ronald Kay, "Al orden establecido le es fácil fabricar las imágenes de marca (registrada) que le sirven, porque él fabrica para él la imagen de cada cual". De este modo, "En la foto carnet, el rostro humano es encuadrado, encasillado, encerrado y tipificado por el orden, escenificando todo un simulacro de identidad, puesto que en lapso de su toma, la cara del hombre es sometida a una máxima extorsión (...) Al aceptar el sujeto esta pasada de gato por liebre, abdicando en su propia cara a lo único e intransferible a que -nada menos que a su propia identidad- éste comete (sin saberlo) su primer y fundamental delito, el de ser cómplice (y no víctima) del chantaje, al entregar y ceder lo inalienable. Cualquier delito posterior se hace inmediatamente plausible y reconocible en su imagen, a consecuencia que el sujeto en cuestión fue captado por el lente infraganti, con las manos (la cara) en la masa, cometiendo su primer delito -la enajenación (...) de lo único irrenunciable- que indeleble quedó fotográficamente inscrito en su rostro, para ser citable en y por la foto antropométrica en cualquier otra ocasión, corroborando su calidad de delincuente" (2005, p. 33).].

Las breves secuencias de películas entran como por un accidente intencionado en el documental, discuten las imágenes registradas. Sólo algunos segundos, vemos a una devastada Monica Vitti en **El desierto rojo** (Michelangelo Antonioni, 1964), bajo un opresivo ruido industrial. El postulado aquí, en *Trabajadores saliendo de una fábrica* parece ser: sólo lejos de la fábrica, del espacio del trabajo, ha comenzado el sujeto para el cine. La razón-trabajo industrial resulta entonces la completa alienación, el lugar donde nunca se realizará la historia.

En *Imágenes de cárcel*, los aspirantes a gendarmes realizan distintos juegos de rol, en una sesión instructiva sobre cómo reaccionar ante un reo inmóvil en el piso, o en una revuelta, bajo una escenificación en que se sustituyen los papeles, y se aprende la eficacia del control, la reacción adecuada, el pensamiento y el gesto preciso. El vigilante y el vigilado, el castigador y el castigado aparecen como parte de una misma maquinaria o, al menos, se hace visible que el poder debe inscribirse primero en sí mismo, autoproduciéndose como sujeto útil a un mecanismo donde se ocupará un lugar funcional. En otro contexto, *La solicitud de empleo* reúne múltiples grabaciones de cesantes en Alemania, siendo "entrenados" para una entrevista laboral en distintos tipos de empresa, según su calificación. Como los gendarmes-principiantes, los cesantes sostienen entrevistas ficticias, asumiendo alternativamente el rol del solicitante y el del evaluador. Pero lo central no parece ser tanto este simulacro *en sí* , sino más bien su re-visión en las pantallas, instaladas en las salas, que muestran el registro grabado de la interacción y que, así, constituyen la herramienta para el análisis grupal de la conducta del solicitante-actor en cuestión.

La imagen, entonces, constituye el eje de la autocorrección, de autoobservación disciplinaria. Cada trabajador vende valores que se traducen en una imagen -que se quiere construir- usando como método la evaluación de la imagen aún deficiente de la promoción -discurso, actitud corporal, proxémica- de cada uno en su entrevista. Imágenes que se construyen a través de imágenes, cuerpos que se moldean desde las técnicas de la imagen, terapéutica a través de la auto-re-visión. Este documental trabaja sobre las tácticas de integración y de elaboración de los atributos para entrar en el mundo del trabajo y, por lo mismo, *entrar en la razón* (entrar en razón, digamos)- la domesticación del cuerpo a través de verse y de ser visto y comentado por otros, es decir, a través de la total autoexposición del sujeto que intercambia su único territorio de libertad -su posibilidad de no ser visto- por la promesa de una entrada en la maquinaria del trabajo. Al reflexionar sobre el estatuto de estas grabaciones, metraje utilitario destinado a ser reciclado y regrabado, al hacer patente la objetivación de la conducta en pos de un proceso al que debe adecuarse, las grabaciones recuerdan a aquellas que se incorporaban al proceso de producción industrial, que no sólo registraban, sino que servían para orientar las máquinas (*Reconocer y perseguir*). En este caso, el registro se vuelve indispensable para el proceso de producción (y autoproducción) de sujetos útiles.



La operación política-formal básica de Farocki se sustenta en un *acopio de registros*, a partir de lo cual va superponiendo distintas capas de sedimentación de un discurso, delineándose una genealogía audiovisual de lo no dicho: rastreo, investigación, corte y montaje. Imágenes de prensa, imágenes de propaganda, representación fílmica, representación instructiva y detección a distancia. El Found Footage, el recurso a imágenes de archivo, constituye aquí la materia prima para la revisión de la propia *historia de la visión*, de la

industrialización del ver (Virilio, 1989).

La imagen ficcional y la imagen documental se nivelan, ambas entran en el mismo territorio de la representación. De ahí que Farocki cuestione el estatuto de la imagen como generadora de mundo o de discurso borroneando estas clasificaciones tajantes: Toda imagen es una imagen. Toda imagen tiene un principio de poder y de fabulación, toda imagen entraña un principio técnico y, por lo tanto, no es inocente.

En *Cómo se ve* -que, literalmente, se trata de eso- vemos que las calculadoras vienen de la implementación de placas perforadas para hacer dibujos en los tejidos, para ilustrar decorativamente estas superficies utilitarias. De ahí, la historia de la razón instrumental se vincula desde la intimidad de sus bases materiales, a la historia de lo visible. Los hilos que entretejen estas imágenes primarias del telar metaforizan los hilos del pensamiento, expresándose allí la correspondencia de ambas historias. El hilo es una línea, un trazo con punto de inicio y de fin, pero se dispone rotatoriamente, se enrolla sobre sí mismo [Quizás ello ilumine una forma propia del relato que aparece en prácticamente todos los documentales de Farocki. El relato, en off , se sustenta en enunciados concisos. Enunciados que evidencian, comentan, sitúan históricamente lo visto. Dos, tres veces, se repite una secuencia, insiste en la pantalla, configurándose (dis) continuidades espiraladas, accidentadas. Como las imágenes, va y viene el enunciado, se repite, se corrige, se dice lo mismo de otra manera. Se desestructura así la linealidad como un paradigma que nos obliga a pensar en orden, en progresión: imágenes y discursos entran en un modo giratorio o reversible de exposición.]. La realidad material de la industria textil abarca y condensa la historia del pensamiento, la posibilidad de pensar a través de entramados y a través de imágenes que se quieren proyectar en esas tramas. *¿Pero qué traman las imágenes?* Quizás la posibilidad del cálculo y la previsión absoluta, la posibilidad de *verlo todo -para instrumentarlo todo-* una estremecedora escénica de la totalidad ["En el momento en que pretendemos procurarnos los medios para ver más y mejor lo no visto del universo, estamos a punto de perder la escasa capacidad que teníamos para al imaginarlo" (Virilio, 1989, pp. 13-14).]. En *Reconocer y perseguir*, documental sobre la guerra del Golfo, asistimos a una proliferación de cámaras de tele-detección: en 1942, se instala por primera vez una cámara televisiva en una bomba, en Alemania, evento que hace avanzar la industria de la TV [A la vez, a partir de aquí, se desarrollan las cámaras de vigilancia en supermercados, que antes que evitar el hurto, pretenden *saber* los recorridos de cada comprador, qué y cuánto ha echado en su carro. Quien creó las maquinas de control del consumo en el supermercado, también genero estas tecnologías para la guerra del Golfo.]. Se trata de imágenes que pretenden ser pura información, que visibilizan lo invisible para el ojo, que lo abandonan como modelo. "Si tienen cierta belleza, esta no es intencionada", dice el relato en off, respecto al uso de las cámaras en los procesos productivos industriales, que van sustituyendo el trabajo manual por una pura "asesoría" a la máquina, que supera, en su precisión, la capacidad humana del trabajador, y que tampoco son dirigidas a "alguien" que las vea, aparte de sí mismas [La *Visiónica*, figuraría aquí como una nueva disciplina técnica: la posibilidad de obtener una visión sin mirada, donde la video-cámara se serviría del ordenador que asume para la máquina, y no ya para el telespectador, la capacidad de análisis del medio ambiente, la interpretación automática del sentido de los acontecimientos, en los dominios de la producción industrial, de la gestión de stocks o, también en la robótica militar (Virilio, 1989, p. 77).].

Paralelamente, vemos cómo los radares computacionales instalan nuevos campos de batalla, las imágenes registradas por los propios proyectiles, son al mismo tiempo documentos periodísticos, recursos de propaganda: en la guerra de Irak se habría hecho coincidir la forma de llevar la guerra con la forma de reportearla. Estas imágenes se tornan operativas, empiezan a hacerse parte del proceso -al igual que los procesos de fabricación mercantil, y los procesos de fabricación de sí mismos, de los trabajadores, para ser funcional a esos procesos-.

Bajo el contexto de la revolución de 1989 en Rumania, en que es derrocado el dictador Ceaceuscu -en *Videogramas de una revolución*- también se pone en crisis esta dependencia de acontecimiento e imagen, de reporteo de la historia y la historia misma. Aquí, Farocki articula cientos de registros de aficionados de los eventos que marcaron la caída de Ceaucescu y la toma popular del poder por parte de las fuerzas revolucionarias. Precisamente, la dictadura había requisado las máquinas de escribir, pero no las cámaras vhs, *menos peligrosas*. Los revolucionarios, como gesto clave, se toman la estación de televisión de Bucarest y trasmiten durante cinco días seguidos. Tomarse el poder es así *tomarse la imagen*, la resignificación de lo institucional se da desde la apropiación del discurso televisivo sobre la

realidad, sobre la posibilidad de poner en escena un acontecimiento. De modo similar a las imágenes de guerra y las imágenes de fábrica, aquí los registros y discursos televisados no "dan cuenta" de una realidad, sino que la producen, convirtiéndose en los materiales de la construcción de esa historia. La pregunta, entonces, es por esos materiales, no por esa historia. De hecho, en *Videogramas de una revolución* el objetivo multiplicado -sus posturas y movimientos- parece ser el protagonista. El relato elucida la materialidad del dispositivo, su contingencia y *situación* , lo que, a su vez, se refuerza por detalles propios de las imágenes aficionadas dados por la cámara, como la marca del día y la hora al borde del plano.

Imágenes de los noticiarios, imágenes de la toma del comité central, vuelan los libros desde el balcón, dos, tres veces, desde distintos ángulos. Toda imagen literalmente adopta una postura, y la historia se "hace" cuantas veces sea necesario para las cámaras: en efecto, el dictador debe abdicar dos veces. La constitución mediática de la política, se transforma en el cine de Farocki en una política de la imagen, de los discursos de la imagen. Las flechas indicativas, la fragmentación del plano en varios planos asumen procedimientos televisivos según un escrutinio, una puesta en juego crítica de las propias vistas recopiladas.

Probablemente uno de los documentales más potentes de Farocki sea *Imágenes del mundo y epígrafes de guerra*. El filme parte con un oleaje encuadrado en un espacio de concreto: construcción de una entrada para las olas del mar en un intento por medirlo y pronosticarlo, por contenerlo en sus procesos. La exploración sobre diversos géneros de imagen aquí se explota incansablemente, cuidadosamente, el dibujo y la medición, pero especialmente la indagación territorial desde la fotografía aérea.

Fotos tomadas por palomas con cámaras atadas al cuerpo: vemos cómo se ha debido desarrollar un sistema de interpretación y reconocimiento de los registros aéreos, bajo un modelo de "alfombra" -nuevamente el imaginario textil- que permita distinguir, por ejemplo, una fábrica de un cuartel. Reconocimiento pero también invención: la cara de la tierra puede también ser enmascarada, simulada según un objetivo bélico o geopolítico: el conocimiento militar de estas configuraciones vistas a la distancia lleva a simular fábricas donde hay cuarteles, y a simular cuarteles donde no hay nada -para ser detectados desde el aire-. Y los disfraces, es fácil suponer, resultan más verosímiles que sus originales. En la primera fotografía aérea de Auschwitz, en 1944, sólo se vieron las industrias aledañas, sólo después de 1970, se reconoció el campo de concentración con sus múltiples instalaciones del horror. El mundo generado, el poder de reconocimiento de un territorio aparece entonces como pura *ficción militar*, como un artilugio de engaño al ojo que perfecciona las estrategias de destrucción del adversario, y que no pretende descubrir lo de real que puedan esconder las imágenes -la minúscula mancha que señala el camión que trasporta a los prisioneros al campo- sino, más bien, lo que se proyecta encontrar de antemano. Actualmente, dice Farocki "Las imágenes militares son más de las que los ojos de los soldados pueden consumir". Imágenes hechas para nadie, fabricación de un arsenal sin destinatario, repertorio que colapsa el ojo humano y presupone un observador maquínico, imposible, utopía siniestra de una técnica infalible que fuera capaz de procesar por sí misma la información un mundo en que todo debe ser visto.

Más allá, los fragmentos pueden hacerse estrellar entre sí, pueden tramarse de otra forma que haga ver los esquemas de pensamiento que los sostienen, operación eminentemente política de desandar un modelo monológico para reandarlo por otra ruta que obliga al desvío, que re-teje y actualiza esta intimidad virtual de la técnica y la masacre, de la cultura y la barbarie. Las imágenes, en Farocki, son objeto de observación y material que entra en peligro, en su estabilidad aproblemática. De ahí, el mismo mundo como imagen, como historia hecha de imágenes, también peligra, también se transforma, porque ya no admite ser pensado de la misma manera.

Bibliografía

Kay, R. (2005). *Del espacio de acá*. Santiago: Metales Pesados.

Virilio, P. (1989). *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

Como citar: Van, C. (2007). Qué traman las imágenes , *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2024-04-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/que-traman-las-imagenes/220