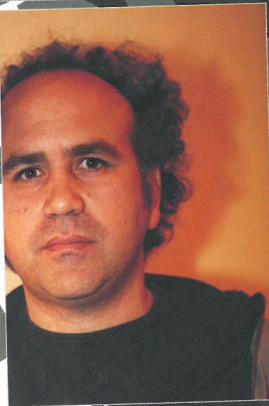




Imagen de *Invierno en Bagdad*
(Javier Corcuera, 2005)



Fotografía de Lolo Vasco ©

“ME REFUGIO UN POCO
EN EL DOCUMENTAL
PORQUE SIGUE SIENDO
UN ESPACIO DE
REFLEXIÓN Y
CONTEMPLACIÓN DE
LA IMAGEN Y LA
REALIDAD MÁS
REPOSADO”



EL CINE DOCUMENTAL ES UN VIAJE SIN GUÍA

“EL CINE DOCUMENTAL ES UN VIAJE SIN GUÍA”
JAVIER CORCUERA

CL: ¿Y cuáles son tus referentes tanto en la ficción como en el documental?

JC: Me gusta la ficción que hace cine social. Por ejemplo, en España, la que hacen Icíar Bollain o Fernando León; y fuera, Ken Loach. Y en documental hay un director que me encanta, el chileno Patricio Guzmán, que ha hecho una bellísima película hace poco, *Allende*. Pero sobre todo me gusta ese cine que juega en el límite entre la ficción y el documental, el que utiliza elementos de la ficción para hacer una película documental o elementos del documental para hacer una película de ficción. Cuando esa frontera se diluye, surge un cine que me parece muy interesante.

CL: ¿Te han propuesto alguna vez un proyecto de ficción?

JC: De momento, no, pero no lo descarto. Yo creo en las películas y en el cine. Y creo que hay películas que tiene sentido contarlas desde la ficción, otras que tiene sentido contarlas desde el documento y otras que tiene sentido contarlas desde los dos lados. Como te decía, uno entra en el mundo del documental y luego cuesta salir, es un mundo bonito, apasionante. Pero en el fondo no distingo, para mí son películas y punto.

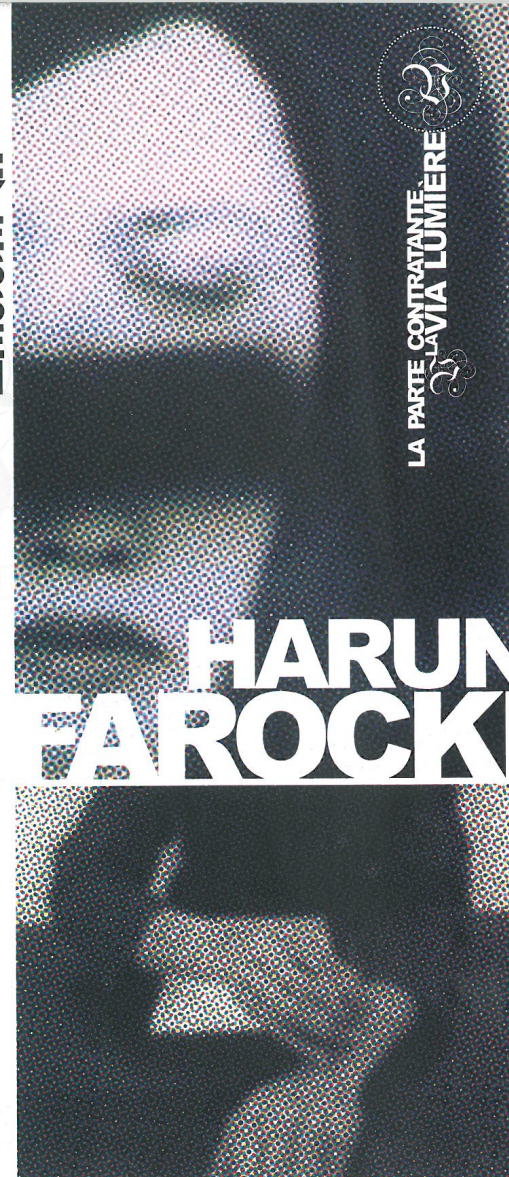
J.A. Las nuevas tecnologías han convertido a un gran número de personas en creadores de imágenes, han facilitado el registro de lo cotidiano hasta una cierta saturación. ¿Te afecta eso como creador de imágenes?

J.C. Yo me refugio un poco en el documental porque sigue siendo un espacio de reflexión y de contemplación de la imagen y la realidad más reposado, que huye un poco de ese bombardeo. Creo que el documental, al ser marginal en su distribución, se permite unas licencias que a lo mejor la ficción no se las puede permitir. La ficción responde a las leyes de la fama, de la industria. La película de ficción tiene que durar un tiempo delimitado, aunque siempre hay directores que se salen de eso. En el documental, por ese lado marginal que tiene, como se parte de la idea de que no lo va a ver nadie, puedes hacer lo que te da la gana. Y eso me gusta, permite estar menos condicionado. Es una manera de refugiarse quizás de ese bombardeo de imágenes que sufrimos todos los días. // J.A.B.

DAVID MONTERO SÁNCHEZ
**DE LA IMAGEN:
ESCOMBROS Y
DESTELLOS. SOBRE
LOS ENSAYOS
CINEMATOGRAFICOS
DE
HARUN FAROCKI**

A principios de la década de los ochenta, en *Cahiers du cinéma*, el crítico y director de cine Louis Scorecki se preguntaba abiertamente por la figura de Harun Farocki. “Yo no sé quién es o, para ser más precisos, sé muy poco acerca de él. Sé que es uno de los doce editores de *Filmkritik*, la austera e irresistible revista alemana sobre cine, y Jean-Marie Straub nos ha recomendado su película *Zwischen zwei Kriegen* (Entre dos guerras, 1978). La película es hermosa, muy hermosa y eso debería bastar” [1]. Desde entonces Harun Farocki ha escrito numerosos ensayos y realizado múltiples largometrajes, cortometrajes, programas de televisión e incluso varias instalaciones en museos, hasta completar una filmografía que a día de hoy comprende más de ochenta títulos, todos ellos en el movido terreno que separa ficción y documental. Retrospectivas sobre su trabajo han tenido lugar en ciudades como París, Génova, Lisboa, Viena, Bruselas, Madrid, Londres, Barcelona o Montevideo y, sin embargo, más allá de círculos académicos concretos, aún es posible recuperar la pregunta de Scorecki y plantearla con plena legitimidad, especialmente en nuestro país: ¿quién es Harun Farocki?

[1] Skorecki, L. (1981). “Qui est Farocki?”, *Cahiers du cinéma*, número 329. Traducción del autor.





Imágenes de *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Trabajadores saliendo de la fábrica, Harun Farocki, 1995)

EL DE FAROCKI ES UN DISCURSO DE Y SOBRE LAS IMÁGENES QUE SE POSTULA COMO FORMA DE INTELIGENCIA, SIEMPRE A LA BUSCA DE UN CENTRO, DE UNA IDEA ABSTRACTA



Quizás lo más conveniente sea comenzar a responder a esta pregunta aclarando más bien quién o qué no es Harun Farocki, ya que nos encontramos frente a un autor que no puede ser definido fácilmente como cineasta, ensayista, activista político, artista visual o realizador de televisión, a pesar de haber desempeñado todos estos papeles, la mayor parte de las veces de forma simultánea, a lo largo de su carrera. Siguiendo a Thomas Elsaesser [2], resulta más tentador imaginarse a Farocki como un arqueólogo concienzudo o un observador atento que ha hecho de la dimensión social de las imágenes, las suyas y las de los demás, la materia prima de su quehacer artístico y la principal preocupación intelectual e ideológica que recorre su cine. En los filmes de Harun Farocki, las imágenes se convierten en inscripciones, restos que, una vez limpios y estudiados, son colocados con mimo en una estructura que apunta en última instancia hacia lo irrepresentable. El suyo es un discurso de y sobre las imágenes que se postula como forma de inteligencia, siempre a la busca de un centro, de una idea abstracta, no por inasible en el plano de la representación menos concreta. Afinando algo más, podríamos incluso decir que la filmografía de Harun Farocki está construida con la intención de que, enfrentadas a otras imágenes o al vacío, éstas revelen lo que ocultan, iluminando brevemente algún aspecto específico del entorno social, económico y cultural en el que se crean y son consumidas.

Un significativo gesto inicial da la medida de muchos otros que jalonan su filmografía. En *Nicht löschesbares Feuer* (Un fuego que no se apaga, 1969), filme de propaganda que denuncia el papel que juegan los científicos en la elaboración de armas cada vez más destructivas, Farocki se sitúa frente a la cámara y, desde su mesa de trabajo, sopesa estrategias visuales para mostrar los efectos del napalm sin recurrir a las truculentas fotografías de las víctimas; imágenes, informa la *voz en off*, cuyo único destino es el olvido o, peor aún, que actúan como barreras que impiden la reflexión. En lugar de reproducirlas, Farocki opta por quemar su propio antebrazo con un cigarrillo, mientras una voz lee monótonamente datos acerca de la temperatura a la que arde el napalm, haciendo colisionar ambas imágenes, la ausente y la presente, en el espectador. Lo que se propone es una conexión mental, una descarga, que no sólo recupera intacto el estremecimiento de las fotografías que el filme se niega a representar, sino que ilumina además, denunciándolo, el sistema a través del cual circulan dichas imágenes.

[2] Elsaesser, T. (2004) "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist" en Elsaesser, T. (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press. Traducción del autor.

Más que la inscripción del autor en el filme o la continua búsqueda de fórmulas expresivas innovadoras, es este espacio de pensamiento auto reflexivo y revelador hacia el que avanzan sus películas el que acerca a Harun Farocki al ámbito del ensayo en el sentido en el que lo concibió Montaigne [3]. Sus filmes no ofrecen respuestas dogmáticas, de ahí que resulte gratuita la crítica que le acusa de pedante y excesivamente didáctico, sino que plantean intuiciones, abren caminos y revelan asociaciones que acaban generando un diálogo soterrado con el espectador, una cierta complicidad. Se trata, principalmente, de colocar a éste en el lugar adecuado desde el que iniciar, junto al propio Farocki, la reflexión ante las asociaciones que el filme sugiere. La urdimbre de relaciones que las imágenes establecen con otras imágenes a través de un montaje que con propiedad se puede denominar "de ideas" (imágenes militares frente a las 'pornstars' de *Wie man sieht*, Como puedes ver, 1986), o con un comentario rico en metáforas y símiles (en *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Trabajadores saliendo de la fábrica, 1995), por ejemplo, los obreros abandonan su trabajo "corriendo, como si tuvieran algo mejor que hacer") suele exhibir un tono provocador que mueve al espectador a definir su propia posición frente al discurso que está presenciando.

En este sentido, las películas de Harun Farocki, así como los textos escritos que suelen acompañarlas, han ido alcanzando niveles cada vez mayores de complejidad formal y temática, al tiempo que su filmografía se ha ido centrando de manera creciente en el uso de la imagen como mecanismo de control y represión en la llamada sociedad de la información. La reflexión sobre el binomio imagen / destrucción, la dialéctica entre preservación y aniquilación que emerge del acto de filmar, es una de las constantes en el cine de Farocki y puebla de matices la que es probablemente su película más conocida, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra, 1989). El filme explora el papel que juega la imagen como fuente de información en el ámbito militar, la forma en la que ésta se relaciona con los últimos avances armamentísticos, hasta el punto en el que parece plantear la pregunta de si estamos fotografiando el mundo con el único objetivo de destruirlo. La misma tensión entre creación y destrucción recorre *Videogramme einer Revolution* (Videogramas de una revolución, 1992) donde, a través del inteligente contrapunto entre imágenes tomadas por videoaficionados durante la revolución rumana de finales de los ochenta y los boletines de la televisión estatal, esta última se descubre como un sistema que genera y cataliza el conflicto social hasta límites insospechados, imponiendo un régimen de visibilidad que derroca y eleva candidatos al poder a una velocidad de vértigo.

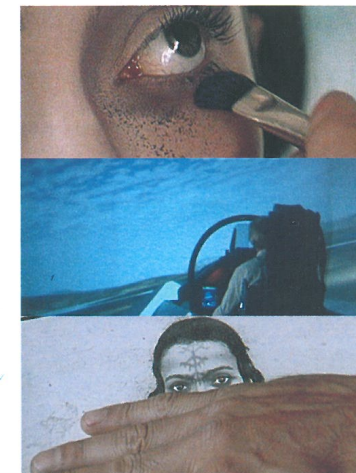
Imágenes de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra, Harun Farocki, 1988)



SUS FILMES PLANTEAN INTUICIONES, ABREN CAMINOS Y REVELAN ASOCIACIONES QUE ACABAN GENERANDO UN DIÁLOGO SOTERRADO CON EL ESPECTADOR, UNA CIERTA COMPLICIDAD



[3] El término "ensayo cinematográfico" ha sido sistemáticamente maltratado y, salvo algunas excepciones, críticamente ignorado en el ámbito de la teoría cinematográfica hasta acabar representando poco más que una alusión a un filme con una *voz en off* de carácter reflexivo. La utilización del término en este artículo refiere más directamente la fórmula filosófica y estética concebida por Montaigne, una forma de pensamiento autoconsciente que parte de la expresión artística para acercarse al ámbito de la filosofía y las relaciones sociales, que acumula ejemplos en busca de profundidad y que aspira a entrever un conocimiento de orden muy diferente al científico.



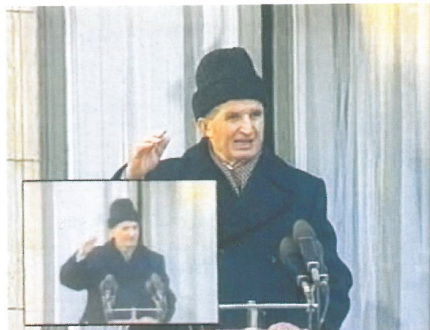
HACER CINE CON
 EL OBJETIVO DE
 LIBERAR A LAS
 IMÁGENES DEL
 BUCLE
 REPETITIVO QUE
 VICIA NUESTRA
 MIRADA Y LAS
 OCULTA CON SU
 PROPIO REFLEJO



Con mayor frecuencia, y sin renunciar a crear sus propias imágenes e incluso a reevaluarlas cuando es necesario, Harun Farocki se ha ido acercando asimismo al cine "encontrado" o de "found footage" y también al filme de compilación. *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Trabajadores saliendo de la fábrica, 1995), filmada con motivo del centenario del cine, recupera el metraje de los hermanos Lumière y lo pone en relación con diferentes escenas, tanto ficticias como procedentes de esfuerzos documentales, con la intención de plantear la paradoja de que, desde que estas imágenes inaugurales fueron tomadas, más y más obreros han ido invariablemente *saliendo* de la fábrica. También es en este sentido en el que hay que entender filmes más recientes como *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (Creí que veía presos, 2000) o *Gefangnisbilder* (Imágenes de la prisión, 2000) en las que, a través de grabaciones de las cámaras de seguridad de prisiones norteamericanas, Farocki nos obliga a revisar nuestra concepción del presidio (las escenas cinematográficas de la visita de presos juegan un papel importante en la película, por ejemplo) con la intención de hacer visibles, en el sentido de transformar en materia de reflexión, aspectos que permanecen ocultos como la creciente mecanización de las penitenciarias, que lleva a la supresión del contacto humano con el preso, o los procesos de formación a través de los que los guardas aprenden a reaccionar ante situaciones concretas.

No se trataría pues, como explica el propio Harun Farocki, de entrar en la imagen sino más bien de salir de ella, de hacer cine con el objetivo de liberar a las imágenes del bucle repetitivo que vicia nuestra mirada y las oculta con su propio reflejo. "No hay por qué crear imágenes nuevas, que nunca antes hayan sido vistas; es más necesario trabajar con imágenes que ya existen, pero transformándolas en algo nuevo. Hay varias fórmulas. La mía consiste en buscar el sentido enterrado y revelarlo, retirando los escombros que cubren la imagen" [4]. En sus películas lo que revelan esos escombros no es otra cosa que el destello de algo que nos ciega y nos oprime; una invitación a pensar más allá de lo visible que, a día de hoy, se antoja esencial en cualquier manual de supervivencia cinematográfica. // **D.M.S.**

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988



Imágenes de *Videogramme einer Revolution* (Videogramas de una revolución, Harun Farocki, 1992)

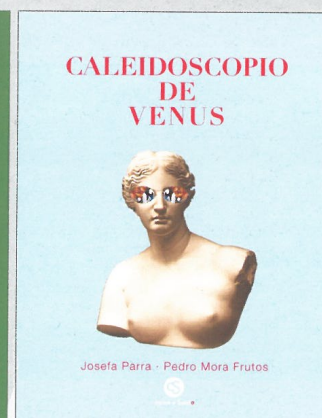
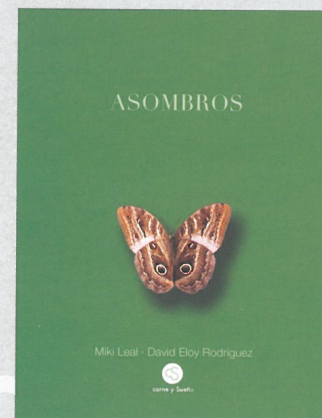
FIMOGRAFÍA SELECCIONADA

- 1969 *Nicht lösches Feuer* (Un fuego que no se apaga)
- 1978 *Zwischen zwei Kriegen* (Entre dos guerras)
- 1982 *Etwas wird sichtbar* (Frente a tus ojos)
- 1983 *Ein Bild* (Una imagen)
- 1985 *Betrogen* (Traicionado)
- 1986 *Wie man sieht* (Como puedes ver)
- 1988 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra)
- 1990 *Leben BRD* (Cómo vivir en la República Federal de Alemania)
- 1992 *Videogramme einer Revolution* (Videogramas de una revolución)
- 1995 *Arbeiter verlassen die Fabrik* (Trabajadores saliendo de la fábrica)
- 2000 *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (Creí estar viendo presos)
- 2001. *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (Los creadores de los mundos del consumo)

[4] Voester, C (1993). "Entrevista con Harun Farocki". Publicada en *Nordkurier*. 9 de enero. Traducción del autor.

carne y sueño

colección de arte y poesía



imagoforum
 www.imagoforum.com

