

Resenha/Nota de Leitura

David Montero Sánchez¹⁰⁹

En pleno apogeo de nuestra cultura audiovisual no deja de resultar cuando menos paradójico constatar que aún existen bastantes cineastas sobre los que se lee y se escribe, se puede pensar en Godard, bastante más de lo que se ven sus filmes. Tras el caso de uno de los discípulos aventajados del cineasta suizo, el del alemán Harun Farocki, se adivinan al menos razones de primer orden para explicar este fenómeno. Dueño de una extensa filmografía que a día de hoy comprende ya más de ochenta títulos, principalmente en el campo de la no ficción, casi todas las películas de Farocki son imposibles de localizar más allá del espacio del museo, los archivos cinematográficos y los festivales especializados, lo que las convierte prácticamente en piezas arqueológicas ajenas al gran público que, sin embargo, convendría desenterrar en un tiempo en el que las inquietudes que las recorren están a la orden del día. Es por ello, por lo que tiene de reacción frente a la injusta invisibilidad de este iconoclasta artista alemán en el ámbito de la cultura audiovisual europea, que se debe acoger la publicación de este volumen coordinado por Thomas Elsaesser en primer lugar con una prudente dosis de satisfacción.

Más allá del gesto inconformista que da lugar al libro, también es posible adivinar en el mismo un cierto apremio por ofrecer una obra de referencia sobre el cine de Farocki en el ámbito académico anglosajón, un afán que enlaza de forma discontinua con el trabajo de la cineasta independiente norteamericana Jill Godmilow, quien hizo de la obra propagandista *Nicht lösbares Feuer* (Un fuego que no se apaga, 1969) la base de su filme *What Farocki Taught* (Lo que Farocki nos enseñó, 1998). Si bien esta urgencia de la que hablamos no perjudica seriamente al volumen, sí determina de una manera muy particular el tipo de acceso a la compleja propuesta cinematográfica y museística de Harun Farocki. *Working on the Sight-Lines* es, en este sentido, principalmente una obra de compilación algo apresurada¹¹⁰ y radicalmente heterogénea en la que se reúnen por un lado una serie de textos críticos previamente publicados en revistas científicas de Alemania, Reino Unido, Canadá o Estados

¹⁰⁹ **RESENHA:** Elsaesser, T. (coord.), Harun Farocki. *Working on the Sight-Lines*, Ámsterdam, Ámsterdam. University Press, 2004, 379 pp.

¹¹⁰ Como ejemplo de esto puede tomarse el hecho de que buena parte de los textos que componen el volumen sean traducciones del alemán, previamente publicadas en *Harun Farocki: Der Ärger mit den Bildern* (Konstanz: UVK-Medien, Close Up, 1998).

Unidos y, por otro, varios ensayos del propio Farocki, escritos junto a sus filmes e imprescindibles para comprenderlos plenamente. Además, es posible encontrar en el libro fragmentos extraídos de los múltiples textos que Farocki publicó en la desaparecida revista germana 'Filmkritik', de la que él mismo fue editor entre 1973 y 1984, así como dos extensas entrevistas concedidas en 1993 y 2000. Sin duda, son estos últimos escritos los que ofrecen un elemento distintivo y original a un volumen que, de otra forma, debería ser celebrado exclusivamente como espacio de reunión de escritos dispersos. Aún así, *Working on the Sight-Lines* hubiera sido una referencia insoslayable dada la escasez de trabajo académico disponible sobre Farocki, sin embargo, la inclusión de estos textos dota al trabajo de un carácter más sólido, proporcionando no sólo material primario de análisis para acercarse a su obra, sino también un espacio privilegiado desde el que contrastar ese trabajo con las evaluaciones críticas de autores que, como Christa Blümlinger, Jörg Becker o el propio Elsaesser, han seguido la carrera de Farocki desde hace ya bastante tiempo.

El material de *Working on the Sight-Lines* está organizado en torno a siete áreas que exploran tanto aspectos biográficos como vetas temáticas del cine de Harun Farocki, así como también las distintas estrategias visuales y de representación a través de las cuales el cineasta alemán ha tratado de problematizar la aparente inmediatez y univocidad del discurso audiovisual dominante: desde la configuración de la imagen como vehículo de crítica social (*Image In(ter)ventions*) a la forma en la que esta misma puede transformarse en un elemento de control y represión que recuerda al panóptico de Bentham (*From the Surveillance Society to the Control Society*), pasando por la asimilación discursiva de la forma ensayo en la obra farockiana (*Farocki and the 'Essay Film'*), su uso del archivo y *found footage* (*Film: Media: Work: Archive*) o la compleja relación entre imagen y conflicto bélico, (aquí es posible pensar en la filosofía de Paul Virilio) que sin duda constituye la espina dorsal de su filmografía (*Between Wars, Between Images e Images of the World and the Inscription of War*).

El texto clave del volumen es sin lugar a dudas la introducción que lleva a cabo el propio Elsaesser a través de su artículo "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist", donde emprende la difícil y ambiciosa tarea de ofrecer al mismo tiempo un punto de entrada a la obra de Farocki, que irán matizando y cuestionando textos posteriores, y un análisis crítico de la misma prácticamente en su totalidad. La sensación que emerge del texto es la de un cine complejo y denso, cuyo discurso se define en el intersticio, a medio camino entre la reflexión teórico-formal y el activismo político, entre la denuncia social y la reflexión filosófica, la mesa de edición cinematográfica y el escritorio, la escritura del yo y el afán por abrir caminos que problematicen el estatus de la imagen no ficción.

Es principalmente el propio Farocki, quien, de forma indirecta y a través de las citas utilizadas por Elsaesser, presenta su obra no exactamente como el continuo enfrentamiento dialéctico de posiciones y proposiciones encontradas (postura que, aunque bien matizada, aún podría extraerse de este artículo introductorio), sino más bien como la búsqueda de un gesto sencillo que ilumine dichas contraposiciones y, sólo momentáneamente, en un chispazo, las supere. Es con esta idea en mente, por ejemplo, que Farocki comenta en uno de sus artículos las técnicas de edición del informativo televisivo de la televisión pública alemana en el que se daba cuenta del desastre de la base aérea de Ramstein, en agosto de 1989, cuando dos aviones chocaron durante una exhibición militar. En su análisis de la información, Farocki destaca el corte abrupto entre la imagen en la que los aviones están a punto de chocar y la impotente rueda de prensa posterior en la que los responsables militares trataban precisamente de contrarrestar lo que Farocki denomina como “afterimage” y que no es otra cosa que la construcción mental, la imagen implícita pero ausente del choque de los aviones.

“Al editar las imágenes de esta forma la rueda de prensa proporciona tan sólo un escenario de fondo para las imágenes ausentes; erosiona la política comunicativa del gobierno de forma secreta pero definitiva. El corte representa la venganza de los trabajadores televisivos contra el negocio de la política que los obliga a usar sus equipos de grabación y edición para filmar placas identificativas, pasillos de oficina, coches oficiales, porterías o pseudo-eventos cocinados como conferencias de prensa” (citado en Elsaesser, 2004: 13) ¹¹¹.

El montaje del informativo presupone un gesto crítico que condensa muchas de las estrategias cinematográficas empleadas por Harun Farocki en sus propias películas, desde la búsqueda del sentido oculto de las imágenes como inscripción del sistema que las produce al uso de las mismas en un contexto en el que devienen discurso ideológico, sin que necesariamente haya que plantear la disyuntiva de los contrarios (la imagen ausente frente a la presente).

Me gustaría por otro lado referirme de forma algo más extensa sólo a otros dos artículos que me parecen también fundamentales entre los más de 20 que componen *Working on the Sight-Lines* tanto por las líneas de trabajo sobre las que hacen incidencia como por tratar directamente con dos películas que, en mi opinión, representan puntos de articulación clave en la filmografía de Harun Farocki: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra, 1989) y *Videogramme einer Revolution* (Videogramas de una revolución, 1992). La primera ellas es el punto de partida de “The

¹¹¹ Traducción del autor.

Political Im/perceptible” en el que Nora Alter formula una idea que ha pasado a ser punto de referencia obligado en análisis de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* y, por extensión, a la hora de acercarse al trabajo de Harun Farocki: la existencia de un doble juego de visión/visibilidad, una tensión de raíz ideológica entre lo que se ve y lo que no puede ser mostrado que Alter denomina lo ‘político im/perceptible’, eludiendo y volviendo a caer al mismo tiempo en el juego de contraposiciones al que antes hacíamos referencia.

Como bien apunta Alter, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* no es sólo una constatación de la ambigüedad de las imágenes en tanto signos y de la brecha abierta entre estas y la realidad en un tiempo de espectacularización, sino que también apunta en la misma dirección en la que Benjamin realiza su crítica sobre la reproducción mecánica de la obra de arte o hacia lo que Magnus Enzensberger denomina la “industria de la conciencia”. Las obras de Farocki tienen la virtud de lograr que el espectador cuestione lo que ve, lo que es perceptible, y también lo que no puede ver porque no puede ser mostrado en la película, es decir, la propia mirada que origina el filme, el hecho inevitable de que el propio filme se convierte en discurso ideológico que el espectador también debe cuestionar desde un punto de vista crítico. Esto nos devuelve invariablemente a otra idea común entre las apreciaciones críticas del cine de Farocki, no por repetida menos válida, la que califica sus películas como “formas inteligentes”, espacios que en el espíritu de Brecht animan al espectador a distanciarse de la imagen y reflexionar.

Estas inquietudes ideológicas y formales coinciden de forma aún más evidente en *Videogramme einer Revolution*, filme que revisita el levantamiento pro-democrático en Rumania a finales de 1989 a través tanto de imágenes de videoaficionados que filmaron las revueltas en las calles como de material emitido por la televisión nacional rumana. En su artículo “On Media and Democratic Politics”, Benjamin Young va a utilizar el filme para colocar la idea de lo político im/perceptible formulada por Alter en un contexto más concreto: el de los medios de comunicación, un ámbito que, como demuestran sus comentarios sobre el desastre aéreo de Ramstein, constituye una de las preocupaciones fundamentales del cine de Harun Farocki.

En este sentido, *Videogramme einer Revolution* exhibe dos estrategias fundamentales: por un lado, la representación rompe con la historicidad y narratividad a la que aspiran los propios medios (el triunfo de la revolución democrática es igual al triunfo de la libertad, por ejemplo) y por otro apunta, ya en el ámbito de lo im/perceptible al que se refería Alter, hacia las cada vez más complejas relaciones entre el plano de la acción política y su virtualización en el discurso televisivo, aunque sin apresurarse a sacar conclusiones. Como apunta Young,

“*Videogramme einer Revolution* muestra como el análisis de los medios debe ocupar un papel central en la práctica democrática. El ejercicio exitoso de los derechos en democracia necesita no sólo de la retórica política sino también explicarse una cierta ética de la imagen. Esto incluye códigos de representación, condiciones de acceso a los medios y recursos tecnológicos, así como un establecimiento de los límites de lo visible”¹¹².

De cara precisamente a reivindicar la visibilidad del propio Farocki y su obra, convendría empezar a transitar cuanto antes el espacio abierto por *Working on the Sight-Lines*. La reciente publicación en el Reino Unido de versiones en DVD de *Videogramme einer Revolution* y del cortometraje *Ein Bild* (Una imagen, 1983) son algunos de los primeros signos esperanzadores que indican que, en poco tiempo, será ya imposible definir a Harun Farocki como ‘el mejor de los cineastas contemporáneos aún no celebrados’¹¹³.

¹¹² Traducción del autor.

¹¹³ Arthur, P, “Essay Questions. Essay Film, Nonfiction Cinema’s Most Rapidly Evolving Genre” en *Film Comment*. Vol. 39, n. 1, 2003.