



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

revistaaisthesis@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Walker, Carlos

Diego Fernández H. (ed.). Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.

Aisthesis, núm. 57, julio, 2015, pp. 249-253

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163241108015>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Diego Fernández H. (ed.)
Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes
Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014.

Por Carlos Walker
Université de Liège - COFUND. Bélgica.
carloswalker8@gmail.com

En el marco de su film/instalación *Contra-canto* (2004), Harun Farocki (1944-2014) se sirve de una expresión que bien podría hacer las veces de bastión crítico metodológico de sus trabajos: *tomar una imagen, hacer una imagen* o, en otros términos, producir es reproducir. La cercanía entre ambas formulaciones es sugerida, tanto por el tratamiento que reciben las imágenes en la obra del alemán, como por el diálogo permanente que allí se trama con las diferentes manifestaciones de la *reproductibilidad técnica* propias de las sociedades capitalistas.

Los modos en que las imágenes hacen parte de una cadena productiva suponen, para Farocki, un marcado interés por los procedimientos que están en la base de ese proceso. Esta particularidad es subrayada por Diego Fernández desde el prólogo de este libro, donde se concibe a la obra de Farocki como una investigación experimental, cuyo desenvolvimiento gira en torno a un interrogante que, tentativamente, se plantea así: “qué pueden (ser, pensar, devenir o transformar) las imágenes” (Fernández 8)¹. La preocupación por aquello que puede ser una imagen se dirige también a las características del dispositivo que la hace visible.

1 Todas las referencias, salvo expresa indicación, corresponden al libro reseñado.

Este es el marco general en el que se desarrollan las distintas intervenciones que componen el texto que nos ocupa. Vale la pena ahora describir sus rasgos principales. El volumen, compilado por Diego Fernández H., tiene su origen en un coloquio realizado en la Universidad de Chile en abril de 2012. Dicho evento estuvo dedicado por completo a discutir las particularidades que recorren la obra del cineasta alemán. El libro resultante está compuesto por el ya mencionado prólogo y otros siete artículos que reelaboran y extienden las presentaciones orales. Los autores son académicos que desarrollan sus labores de investigación en el marco de la filosofía del siglo XX y de la historia del cine (Felipe Aburto, Adrian Cangi, Carlos Casanova, Elizabeth Collingwood-Selby, Diego Fernández H., Federico Galende y Francisco Vega).

Por otra parte, es preciso señalar que *La continuidad de la guerra a través de las imágenes* se inscribe en una incipiente recepción crítica de la obra de Farocki en el Cono Sur. Por sólo mencionar dos antecedentes recientes, cabe recordar que el año 2013 coincidieron en Buenos Aires una muestra en Fundación Proa –dedicada por entero al trabajo del director de *Fuego inextinguible* y que contó con su presencia–, con una edición a cargo del sello Caja Negra de *Desconfiar de las imágenes* (una selección de textos publicados por Farocki entre 1980 y 2010).

En cuanto al libro que nos ocupa, el editor ordena las distintas contribuciones a partir de una tensión, decisiva en la obra de Farocki, que va desde una *crítica de las imágenes del mundo* a una exploración de aquellas imágenes que pudieran poner en jaque su constitución. Desde diversas perspectivas, este volumen colectivo pone de manifiesto la urgencia con que el cineasta alemán desglosa las relaciones entre el mundo contemporáneo y sus imágenes.

En este sentido, y más allá de los análisis específicos que llevan adelante los distintos artículos, el conjunto lleva a destacar una posición de lectura común a todos ellos: ni la producción de Farocki sirve para confirmar las teorías con que se la hace dialogar, ni el cine del alemán es entendido como una teoría general sobre las realidades abordadas por su lente. El pensamiento crítico, prescindiendo de un uso instrumental de sus elementos, produce aquí un espacio de reflexión que tiende a reformular y discutir las interrogantes que conforman la obra del alemán, antes que a aplicar saberes preconstituídos a un objeto claramente delimitado.

De ahí entonces que sea posible comprender que buena parte de los artículos se detengan en el trabajo crítico que se plasma en las películas de Farocki. Los autores sugieren distintas denominaciones que apuntan a una problemática común: “ensayos visuales”, “crítica de las imágenes”, “ensayos técnico-antropológicos”, “investigación filmográfica”, “ensayos documentales”, son algunas de las nociones con las que se abordan las particularidades de esta producción filmográfica. Se trata con ellas menos de fijar los films en un género específico que, por un lado, de reconocer la dificultad de abordaje que plantean sus formas de presentación y, por otro, de dar pie por esta vía a análisis que se interesan por los modos en que una posición crítica se desenvuelve. Dicho de otra manera, el volumen editado por Fernández puede ser comprendido

no sólo como una serie de estudios sobre una obra específica, sino también como un trabajo orientado a sostener una pregunta que parece relegada en las discusiones actuales, a saber, ¿qué es la crítica?, o incluso, ¿cómo se sostiene una posición crítica sin que ella se conforme con exhibir los males del mundo que se ocultan al ojo incauto?

Ahora bien, como se puede suponer, el abordaje de esta problemática encuentra diversos matices e inflexiones en los distintos artículos. Uno de los aspectos que suscita mayor atención es el método de montaje mediante el cual Farocki pone en marcha su quehacer crítico. En este punto, vale la pena recordar una propuesta del historiador del arte Georges Didi-Huberman –autor con el que a su vez dialogan varias de las colaboraciones aquí reunidas–, quien afirma que el montaje sería el *método moderno de conocimiento* por excelencia, cuyo procedimiento formal, nacido luego de los primeros conflictos bélicos del siglo XX, marcaría una renovada percepción temporal en el ejercicio de tomar muestra del “desorden del mundo”.² En términos esquemáticos, una concepción tal del montaje insta, por un lado, a concebirlo dentro de una tradición estética determinada, la de las denominadas vanguardias históricas, y por otro, hace de este método una exploración que es también producción de conocimiento. Saber e imaginación, crítica y montaje, se presentan como elementos indiscernibles que estarían en la base de esta forma de conocer.³

Esto último permite subrayar uno de los ejes que recorre este libro, donde los montajes de imágenes presentes en la obra de Farocki son comprendidos no sólo como puestas en acto de un dispositivo crítico que analiza y reordena los valores y lugares que ocupan las imágenes en las sociedades capitalistas, sino también como un método que produce “una suspensión radical de los regímenes de significación dentro de los cuales tradicionalmente se inscriben y transitan dichos objetos” (Fernández 29). De este modo, se pone en evidencia el dialogo con las vanguardias estéticas antes mencionado, haciendo hincapié en el movimiento que toma un lenguaje establecido para crear otro lenguaje que sea capaz de exhibir la ruptura y la novedad que opera con respecto a su antecesor. Se comprende ahora cómo el mencionado *tomar una imagen, hacer una imagen*, está en el centro de la posición crítica del director alemán.

El método de conocimiento puesto en marcha por el montaje conduce a destacar los diálogos que se trazan en el libro con distintas tradiciones filosóficas y estéticas. La noción de ilustración (*Aufklärung*) se sitúa en el centro de la historia intelectual, afirma al pasar el film *Imágenes del mundo e inscripciones de guerra* (1988), dando pie a lecturas que analizan su valor formal y temático en el cine de Farocki. En un momento, se relea la analítica de lo sublime de Kant con el fin de plantear un contraste con las operaciones que realizan los montajes del director alemán. Se trata de

2 Didi-Huberman, Georges. *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*. París: Minuit, 2009, p. 86.

3 Como ejemplo de la importancia y la particularidad que asignaba el propio Farocki a la tarea del montaje, considérese lo siguiente: “En la mesa de montaje se aprende que el rodaje ha iniciado un nuevo objeto. En la mesa de montaje se establece un nuevo guión, se trata de hechos y no más de intenciones”. Farocki, Harun. “Qu'est-ce qu'une salle de montage?”. *Reconnaître et Poursuivre*. Dijon: TH, 2002, p. 32.

una doble connotación elidida por la ilustración kantiana, en la que “canibalismo y contemplación” constituyen un mismo movimiento (Galende 20). Tal y como el tratamiento que el niño baudelaireano diera a sus juguetes, la ilustración en Farocki, se sugiere, no es sin la apertura violenta de aquello con lo que se trata. En otro lugar, se retoman los abordajes de Adorno y Horkheimer para leer en los films de Farocki una versión renovada de los análisis sobre la dialéctica de la ilustración, subrayando la potencial cercanía que la razón científica ha establecido con la “lógica del exterminio” (Casanova 112). Con todo, pensar la función de la ilustración es aquí otra manera de afrontar la pregunta por el ejercicio crítico. En ese sentido, se puede comprender la siguiente hipótesis que ahonda y complejiza los planteamientos anteriores: “se puede percibir que los regímenes didáctico-ético, clásico-representativo y romántico-estético hablan en un lenguaje de tradición, mientras Farocki ejecuta una crítica a cualquier forma de trascendencia, que todos esos modelos estéticos de identificación del arte aun poseen” (Cangi 105).

Por otro lado, y haciendo hincapié en otras cuestiones que conforman este debate, es preciso destacar las disquisiciones hechas en torno al papel de las imágenes en el cine de Farocki. Para ello, el pensamiento de Walter Benjamin adquiere un lugar predominante, pues es a partir de él que se propone considerar al film *Reconocer y perseguir* (2003) como una tesis sobre “las tendencias evolutivas de la imagen bajo las actuales condiciones de producción” (Collingwood-Selby 59). Se explora por esta vía el valor “operativo” de imágenes que integran diferentes cadenas de producción (cámaras en fábricas, en cárceles, en guerras, en ciudades, etc.), destacando cómo el accionar del cineasta procura “interrumpir una racionalidad tecnomilitar” que estaría en el fundamento de estas imágenes operativas. La interrupción es aquí un modo de designar la alteración temporal que pone en acto el montaje. Otro artículo, por su parte, retoma el interés que suscitan los tiempos de presentación de las imágenes en el cine del alemán, y a partir de allí desarrolla una relación de continuidad y contraste con las formas del montaje propias del Godard de *Histoire(s) du cinéma* (Aburto 78). Interrupción, detención, modificación, deconstrucción, son, en suma, maneras de abordar la dificultad temporal que afectan a las imágenes en el trabajo crítico del montaje.

La filosofía política o estética, junto a la historia del cine, son las tradiciones críticas con las que este volumen hace dialogar la obra del recientemente fallecido Harun Farocki. Su triste partida traerá una buena cantidad de homenajes póstumos y la apariencia de una obra que se cierra. Sin embargo, habrá que ver cómo esta obra, cuya singularidad se ejerce a través de una crítica de las significaciones y de su representación en imágenes, hace frente al halo canónico que en ocasiones trae consigo el fin de una vida. En este entramado, vale la pena evocar un breve documental que realizara Farocki sobre la labor conjunta de Jean-Marie Straub y Daniëlle Huillet. Las distintas tomas de este film de 1983 muestran el trabajo de dichos directores en el ensayo y en el rodaje de la misma escena. En ella, un personaje repite, a instancias

de los directores, una y otra vez la misma frase mientras busca algo al interior de su maleta: “no está la fotografía”. Una imagen que está fuera de lugar y una frase sobre la que se buscan diversas inflexiones. Quizá en esa posición excéntrica, siempre por recomenzar, reside buena parte del potencial crítico de la obra de Farocki abordado en estas páginas.