

# COMENTAR IMÁGENES CON IMÁGENES. EL CONCEPTO DE CRÍTICA VISUAL DIALÓGICA EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

DAVID MONTERO SÁNCHEZ

«Una imagen nunca es suficiente; es necesario tomar al menos *dos* de todo lo que sea importante. Las cosas fluyen en tal grado que contar con un mínimo de dos imágenes resulta imprescindible para registrar de forma adecuada la *dirección* del movimiento».

HARUN FAROCKI, (1944-2014, *in memoriam*)

## INTRODUCCIÓN

Resulta difícil situar el trabajo de Harun Farocki en relación con los criterios y categorías más recurrentes en la teoría fílmica. Hablar de cine de no-ficción, por ejemplo, apenas subraya una renuncia efectiva a construir discursos imaginarios. Por otro lado, ubicar sus films en el terreno del documental sería aún más equívoco. Incluso la ambigüedad intencionada del término cine-en-sayo puede diluir aspectos centrales de su práctica como la utilización de modos de conocimiento visuales en sus películas<sup>1</sup>. El propio Farocki ha asegurado que aspira a desarrollar piezas audiovisuales capaces de actuar como «formas de la inteligencia» (ELSAESSER, 2004a: 103)<sup>2</sup>, lo que sitúa su trabajo a medio camino entre la expresión artística y el ejercicio crítico, entendido este último como la capacidad para señalar las fisuras de lo real a través del trabajo con las imágenes. Se trata, por lo tanto, de entrar en una relación crítica

ca con la imagen similar a la que describe Nicole Brenez en su caracterización del estudio visual como «un encuentro frontal, cara a cara, entre una imagen pre-existente y un proyecto figurativo que se dedica a observarla; en otras palabras, en un estudio de la imagen que se lleva a cabo a partir de la propia imagen» (BRENEZ, 2009: 129). Efectivamente, en sus películas e instalaciones museísticas, Harun Farocki activa tanto lo que Althusser denomina como lectura sintomática (ALTHUSSER, 1972) como un sentido de deconstrucción *derridiana* que tiende a detenerse en aspectos concretos de la cultura visual contemporánea para poner de relieve lo que esta se empeña en mantener oculto. Según Rancière, esto constituye una reacción natural del artista político frente al exceso de imágenes: no tratar de enfrentarse directamente al mismo, sino poner en escena lo que falta; «la ausencia de ciertas imágenes en la selección de lo que interesa mostrar» (RANCIÈRE, 2014: 71). Por ello, los contextos de producción de

los que emergen las imágenes, su valor de cambio, la relación que mantienen con los receptores, las intenciones a las que responden o la forma en la que sus significados evolucionan en contextos sociales, históricos y políticos diversos constituyen los ejes críticos más habituales que encontramos en el trabajo audiovisual de Farocki (ver BLÜMLINGER: 1998: 307-317).

---

### **EL ELEMENTO CENTRAL ES SIN DUDA EL MONTAJE COMO EL PROCESO A PARTIR DEL CUAL LAS IMÁGENES REVELAN LOS MECANISMOS QUE LES OTORGAN SIGNIFICADO SOCIAL.**

---

Nuestra aproximación a la obra de Harun Farocki se articula a partir de dos líneas de análisis específicas pero transversales, que nos permiten abarcar buena parte de su trabajo. Por un lado, examinamos un sentido de activismo visual en el que la imagen emerge como artefacto atravesado por dinámicas de poder, configurando a su vez lo visible como categoría política de primer orden. Y por otro una exploración ontológica, de mayor alcance, que se centra en los mecanismos de construcción de significados audiovisuales y en las estrategias mediante las cuales una imagen puede revelar sentidos latentes o poco accesibles, en otras palabras lo que Deleuze denomina «arrancar una imagen a todos los clichés y volverla contra estos» (DELEUZE, 1983: 283)<sup>3</sup>. En un ensayo recientemente traducido al castellano, Hito Steyerl se refiere a estas dos dimensiones como «dos tipos de concatenación diferentes: uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas» y explica que la relación entre las mismas se ha abordado habitualmente desde el terreno de la teoría política «donde el arte aparece frecuentemente como el adorno de la política» (STEYERL, 2014: 81-83). Por el contrario, el trabajo audiovisual de Farocki coloca la carga política en el mis-

mo proceso de generación de significados, de ahí su afinidad con la teorización de Mijail Bajtín y su afán de resituar la semiosis en el ámbito de la historia y la ideología.

La utilización que hace Bajtín del término dialogismo remite a las formas en las que cada discurso adquiere su significado en relación con otros, así como a la tensión entre estos y una realidad socio-histórica en continuo proceso de devenir. En línea con la teorización bajtiniana, en los films de Farocki la imagen emerge como parte de una realidad discursiva impregnada de significados ideológicos, sociales, culturales y políticos cuya presencia tan solo se hace visible a partir de su puesta en relación con otros discursos. Hablamos pues de una imagen en conflicto, tejida por tensiones y luchas de poder que cambian y se modulan, pero que en último caso determinan el significado de cada imagen en momentos históricos distintos. El presente artículo recoge esta idea-fuerza con el objetivo de visitar momentos clave de la obra de Harun Farocki y examinar de qué forma prefiguran un lenguaje crítico que parte y desemboca en la propia imagen. Para ello nuestro interés se centra en el montaje, entendido como el proceso a partir del cual las imágenes revelan los mecanismos que les otorgan significado social. Cada imagen entra en relación con las demás en un sentido dialógico-crítico destinado principalmente a exponer las dinámicas de poder crecientemente asociadas a la visibilidad en terrenos como la vigilancia urbana, los conflictos bélicos, los procesos de formación y educación o la publicidad, entre otros; su trabajo se transforma así en un ejercicio de crítica en el que la realidad solo es accesible a partir de las imágenes.

### **DIALOGISMO E IMAGEN**

---

En 2004, Thomas Elsaesser ya advertía que «el hábito de pensamiento a través del cual se expresa algo recurriendo a otra cosa, la capacidad de ver el yo en el otro, está tan presente en Farocki

que puede considerarse como el gesto fundacional de su obra y la señal que nos habla de él en sus reflexiones» (ELSAESSER, 2004a: 19). Este tipo de pensamiento va más allá de un mero sentido comparativo: implica acercarse a cualquier fenómeno a través de la constelación de relaciones discursivas que articulan su significado y, en último término, lo definen. La aplicación de un principio dialógico al trabajo audiovisual de Farocki haría así referencia en primer lugar a la capacidad del lenguaje para articular varias voces en un mismo discurso. A grandes rasgos, Bajtín concibe el lenguaje como una realidad heteróglota: un diálogo social ininterrumpido que tiene lugar entre actores históricamente determinados, «en el que se escenifica la coexistencia de diferentes contradicciones socio-ideológicas entre el presente y el pasado, entre diferentes épocas en el pasado, entre distintos grupos socio-ideológicos en el presente y, por último, entre todo tipo de tendencias, escuelas, círculos y demás. Todo toma una forma palpable» (BAJTÍN, 1981: 291). Este principio dialógico pone a estos actores y voces en relación *dentro* de cada lenguaje, así como en todas y cada una de las unidades de un discurso tejido por diferentes luchas de poder. El trabajo audiovisual de Farocki constata la validez de estas dinámicas en el ámbito de las imágenes y diseña dispositivos de montaje con los que visibilizar de qué formas estas responden a intenciones, intereses y pretensiones cambiantes.

En *Bilder der Welt und inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra] (1989), por ejemplo, Farocki aborda el caso la primera imagen tomada por los aliados del campo de exterminio de Auschwitz, realizada el 4 de abril de 1944. Se trata de una fotografía aérea, que muestra Auschwitz por azar ya que los aviones americanos buscaban objetivos militares más urgentes: fábricas, complejos industriales, almacenes e infraestructuras de distribución. Es la proximidad del campo con una planta de «I.G. Farben» aún en construcción lo que nos deja tres fotografías del campo. Treinta y tres años más tarde, el éxito del

programa de televisión «Holocausto» mueve a dos empleados de la CIA a buscar fotografías aéreas de Auschwitz en sus archivos hasta dar con estas imágenes tomadas en 1944 y reconocidas más de treinta años después. Su significado es ahora completamente distinto. Otras imágenes y un nuevo entorno social, político y cultural les otorgan una nueva visibilidad y un lugar diferenciado en la cultura visual contemporánea. De hecho, como indica Farocki, «solo podemos reconocer en estas imágenes lo que otros han testimoniado, personas que estuvieron allí, en el campo, y presenciaron lo que ocurría». Finalmente, estas fotografías aéreas terminan convirtiéndose en una metáfora de la destrucción a varios niveles: se trata de imágenes que buscaban fotografiar un objetivo militar para asegurar su desaparición; sin embargo, acaban adquiriendo un valor metafórico que señala hacia la pasividad de los aliados frente a la existencia del Holocausto.

Este tipo de crítica dialógico-visual tiene, en el caso de Farocki, un origen bastante preciso en el contexto de la Alemania Occidental durante la guerra de Vietnam y los años siguientes, en los que se generalizó el uso político de imágenes tanto por parte de los medios conservadores como entre

Figura 1. Primeras imágenes aéreas del campo de concentración de Auschwitz





Figura 2. En la imagen, un soldado norteamericano golpea a un prisionero vietnamita.

los manifestantes pacifistas. Se trataba de una utilización agresiva de imágenes crudas, violentas, que funcionaban como armas arrojadas con las que defender las propias convicciones. Son precisamente estas imágenes las que Farocki convoca en sus primeros trabajos audiovisuales y escritos, con la intención de entender los contextos socio-culturales diversos sobre los que impactan, así como las intenciones que las generan. En un ensayo titulado *Dog from the freeway* [Un perro de la autopista], Farocki da cuenta de un episodio de



Figura 3. Víctimas de un atentado comunista en Saigón.

este periodo que tiene como eje central dos fotografías vistas por el cineasta en su juventud. La primera de ellas es una imagen pro-vietnamita, que muestra a un soldado americano golpeando a un prisionero; la segunda, pro-americana, en la que aparecen varias víctimas del terror comunista en Saigón. «Las dos están irremisiblemente unidas. Los distintos bandos en la guerra de Vietnam trataron de separarlas, aunque no era una tarea sencilla. Si distribuías panfletos que contenían la primera de ellas en Berlín y después te marchabas

a casa, era probable que te encontraras con la segunda en el diario *BZ*. Cada bando publicaba sus fotografías» (FAROCKI, 2004: 114)

El cine va a permitir a Farocki conectar ambas imágenes no como realidades complementarias, sino como partes de un mismo discurso que tiene un origen similar: el ejército norteamericano. El ejercicio crítico de comparar estas imágenes va a poner de relieve la necesidad de considerar a quién van dirigidas si queremos entenderlas políticamente. «La imagen del prisionero golpeado no fue filtrada con el objetivo de revelar nada. Su distribución fue autorizada con la intención de representar algo concreto. No está dirigida a los lectores del *New York Times* o de *Paris Match*. Deben verla los campesinos de Malasia, los estudiantes de Djakarta o los residentes de Phnom Penh. El mensaje: hay que enfrentarse a la guerrilla con las artimañas de la guerrilla... y eso es lo que estamos haciendo». (FAROCKI, 2004: 114). La base de esta crítica visual dialógica se origina por lo tanto a partir de una «puesta en cuestión del documento» (FOUCAULT, 1991: 9) y su emplazamiento más allá del plano simbólico, hasta llegar al ámbito discursivo, en el que lo importante es quién dice qué y, sobre todo, con qué motivos e intenciones.

## MONTAJES EN AUSENCIA

El objetivo último del ejercicio de crítica dialógica que sostiene el trabajo de Harun Farocki es avanzar hacia los orígenes discursivos de cada imagen hasta que, atando cabos, el espectador termina por vislumbrar determinados «puntos de Arquímedes» (ELSAESSER, 2004a: 16) o «puntos de imperceptibilidad» (ALTER, 1998: 168), es decir, nódulos conceptuales aún imprecisos que nos hablan de los contextos económicos, sociales y políticos en los que las imágenes son producidas y consumidas, devolviendo a estas un sentido de integridad fugaz, pero revelador. Uno de estos puntos de imperceptibilidad remite a una marca física que llevaba el propio Harun en su antebrazo. *Nicht*

*löschbares Feuer* [Un fuego que no se apaga] (1969) trata sobre el uso del napalm como arma de destrucción. En los primeros minutos de la película, Farocki (tras leer el testimonio de una víctima vietnamita a un tribunal internacional) se dirige directamente a la cámara para explicar por qué, en un film acerca del uso del napalm, el espectador no va a ver imágenes de las víctimas. A través de la voz en *off* se ponen en cuestión las estrategias visuales del film: «¿cómo podemos mostraros el napalm en acción? ¿Y cómo mostraros las heridas que causa el napalm? Si mostramos imágenes de quemaduras de napalm, la reacción lógica es cerrar los ojos. Primero cerrar los ojos ante la imagen. Después cerrarlos ante el recuerdo de la imagen. Posteriormente, mantenerlos cerrados para no ver los hechos. Por último, cerrarlos ante el contexto».

Y es precisamente el contexto social, económico e ideológico que produce y circula estas imágenes de las víctimas el que se encuentra en el punto de mira de Farocki. Desde esta perspectiva, las imágenes de los cuerpos quemados resultan no solo innecesarias, sino incluso contraproducentes para sus intenciones. En su lugar, Farocki ofrece un acto de auto-mutilación, quemando el revés de su mano con un cigarrillo mientras la voz en *off* informa en un tono neutro de que «un cigarrillo arde a 600 grados Celsius, mientras que el napalm lo hace aproximadamente a 3.000 grados». La imagen del cigarrillo que se extingue en el antebrazo de Farocki resuena ahora con el eco de las imágenes que no están presentes y lo hace para iluminar el principio de separación que subyace a cada una de ellas, colocándonos a una distancia prudencial, pero demoledora. En definitiva, el cigarrillo de Farocki quema porque, como en el juego infantil, se acerca al lugar en el que algo permanece oculto, en este caso, la falta de empatía profunda que constituye la condición esencial desde la que se producen, circulan y consumen estas imágenes. Como explica Georges Didi-Huberman, la quemadura deviene de esta forma «un

punto de comparación» (DIDI-HUBERMAN, 2009: 44), aunque uno que ilumina aspectos que nos permiten reevaluar la forma en la que nos acercamos a las imágenes de las víctimas.

En *Respite* [Respiro] (2007) Farocki recupera las imágenes que Rudolf Breslauer filmara en 1944 en el campo de tránsito nazi de Westerbork, en la Holanda ocupada. Breslauer era uno de los prisioneros del campo que recibió el encargo de documentar las actividades diarias de Westerbork. A diferencia del film *Theresienstadt: un documental sobre el reasentamiento judío* (*Theresienstadt: Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, Kurt Gerron y Karel Pecný, 1944), filmada para acallar las críticas internacionales acerca de la falta de humanidad del régimen nazi, la película de Westerbork nunca llegó a editarse. Tampoco estaba concebida como un engaño: se trataba de una iniciativa del comandante al cargo del complejo que tenía como objetivo principal documentar la eficiencia del campo y evitar así que lo cerrasen. Westerbork no era un campo de exterminio, sino un complejo de tránsito. Desde allí los prisioneros eran transferidos a otros lugares, principalmente en el Este. Más de 100.000 personas fueron trasladadas a Auschwitz desde allí, entre ellas el propio Breslauer poco después de filmar las imágenes que Farocki recupera en *Respite*. Como apunta Sylvie Lindeperg, el dispositivo que pone en juego el film es «al mismo tiempo minimalista, modesto y sutil» (LINDEPERG, 2009: 31). Se trata de una película sobre el Holocausto en la que, una vez más, este solo se hace visible a modo de espectro que lo impregna todo. *Respite* transcurre en silencio. Ocasionalmente algunos fragmentos se muestran a cámara lenta o se reencuadran mediante el uso del zoom. Hay imágenes de los andenes y del traslado de prisioneros, y también de la clínica dental del campo; tomas de actividades de ocio en las que toman parte los internos e incluso un gráfico bastante elaborado que busca destacar la productividad del campo y su eficiencia a la

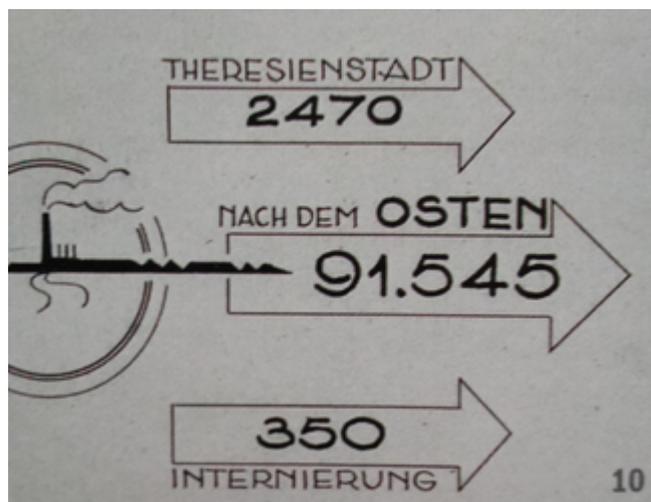


Figura 4. Gráfico explicativo del funcionamiento del campo nazi de Westerbork.

hora de organizar los traslados. Son en definitiva imágenes que tan solo pueden entenderse en su sentido de contraplano, dentro de una cultura visual que ha colocado las imágenes de los campos (reales o ficticias) en un nivel que se acerca a la irrelevancia por hartazgo.

En los dos casos, la conexión crítica (el auténtico montaje en un sentido *godardiano*) se produce en la cabeza del espectador a partir de los puntos de conexión y ruptura con un bagaje visual del horror cuya fuerza original corre hoy día el riesgo de diluirse en cada repetición. Por ello, tanto *Respite* como *Nicht lösbares Feuer* deciden invocar estas imágenes en ausencia, mediante una relación de contigüidad que no permite a la audiencia ni ignorarlas ni objetivarlas en la pantalla. El Holocausto y los heridos por napalm se manifiestan únicamente en un plano espectral, lo que convierte su invocación en algo mucho más inquietante. La entidad de estas imágenes como realidad socio-histórica solo puebla la imagen presente a través de pequeños detalles presentes en la misma: una torreta de vigilancia tras las prisioneras que bailan en el patio de Westerbork o una chimenea humeante en el logo del campo, en el caso de *Respite*, o la marca en el antebrazo de Farocki en *Nicht lösbares Feuer*.

## DESDE EL TESAURO AUDIOVISUAL AL MONTAJE BLANDO

La sensibilidad dialógica en el cine de Harun Farocki alcanza su cénit en la puesta en marcha a mediados de los noventa de un tesoro visual basado en la colección de expresiones cinematográficas de acuerdo con la presencia de *topoi* concretos en las mismas, de cara a la «creación de una cultura de pensamiento visual que posea su propia gramática de la imagen, análoga a las habilidades lingüísticas» (FAROCKI y ERNST, 2004: 265). El proyecto recupera el afán del historiador del arte Aby Warburg quien, en el periodo de entreguerras, formuló la posibilidad de realizar un archivo visual basado en la utilización de expresiones gestuales en el arte occidental y enlaza una vez más con la concepción dialógica del lenguaje en su acercamiento asistemático, basado no tanto en el establecimiento de un significado reconocible en los diferentes ejemplos utilizados en el tesoro, sino en la comprensión de la forma en la que los procesos de formación de significado entroncan con realidades sociales, económicas y políticas concretas<sup>4</sup>. El objetivo, en palabras del propio Farocki, es «afilarse la consciencia acerca del funcionamiento del lenguaje» (FAROCKI y ERNST, 2004: 273), en este caso un lenguaje visual cuyo retorno a ciertos motivos recurrentes permite establecer de nuevo un método de estudio basado en la puesta en relación.

Tres películas de Farocki se enmarcan en la realización de este archivo de conceptos visuales: *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Trabajadores saliendo de la fábrica] (1995), *Der Ausdruck der Hände* [La expresión de las manos] (1997) y *Ich glaubte Gefangene zu sehen* [Creí que veía prisioneros] (2004), y en ellas el interés se desplaza desde el motivo original de la salida de la fábrica desde la filmación hecha por los hermanos Lumière a las formas en la que las manos han sido retratadas en cine y, finalmente, a la prisión como espacio de interacción social. En todas se activa un principio dialógico básico según el cual se produce no solo un intercambio de afirmaciones o frases, sino de ideas y posiciones (VICE, 1997: 52),

en tanto que en *Arbeiter verlassen die Fabrik*, la mirada de Farocki se enfoca hacia determinar las huellas sociohistóricas que diferencien cada uno de los ejemplos utilizados. La película rastrea el tema de la filmación original de los Lumière y está compuesta en su totalidad por una sucesión de ejemplos en torno a este motivo temático, tanto en films de ficción, documentales, películas de propaganda o cortometrajes industriales. El dispositivo discursivo apunta aquí obstinadamente hacia el anverso de las imágenes, hacia una dimensión de conocimiento que normalmente permanece oculta por el desarrollo de cada narrativa y que, en el ejercicio, emerge a partir de la relación dialógica de cada elemento.

### EN ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK, LA MIRADA DE FAROCKI SE ENFOCA HACIA DETERMINAR LAS HUELLAS SOCIOHISTÓRICAS QUE DIFERENCIEN CADA UNA DE LAS IMÁGENES QUE COMPONEN EL FILM

En *Arbeiter verlassen die Fabrik*, la propia organización de los fragmentos y secuencias responde ya de antemano a una serie de criterios socio-históricos asociados con la imagen, sugiriendo que el principal interés de Farocki no es la historia en sí, sino la forma en la que esta se filtra a la representación. En un primer bloque temático, por ejemplo, la fábrica aparece como la sublimación del espacio colectivo en el que un sentido de pertenencia que supera el ámbito individual es claramente identificable. El acto de salir aún mantiene intacta la sensación de los trabajadores como colectividad. En otros momentos, por ejemplo, *Arbeiter verlassen die Fabrik* también asocia simbólicamente el espacio de trabajo y la privación de libertad. La voz en *off* define entonces la fábrica como «un tipo particular de correccional». El vínculo entre fábrica y prisión es incluso más evidente en el único momento del film que no está protagonizado por trabajadores que salen de la

## PUNTOS DE FUGA

fábrica: primeros planos de una moderna puerta de seguridad, imágenes de una cámara de vigilancia, un spot promocional en el que se realizan pruebas de resistencia de mecanismos de contención de vehículos y, finalmente, imágenes de circuito cerrado de televisión en las que un par de ladrones tratan de escapar de una fábrica tras cometer un robo.

El paso de la puesta en relación de imágenes en el contexto del montaje tradicional, en el que unas imágenes suceden a las otras, a la utilización de un esquema de varias pantallas se da en el caso de Harun Farocki de forma prácticamente simultánea. La propia *Arbeiter verlassen die Fabrik* tiene una doble vida como film de compilación, por un lado, y como instalación museística que se desarrolla sobre la utilización de ocho monitores situados en línea recta, en el suelo, que reproducen en bucle continuo los diferentes fragmentos audiovisuales que componen la película. La convivencia simultánea de varias imágenes va a permitir a Farocki escapar al sentido de necesidad que determina el montaje tradicional, acercando al espectador las dinámicas que estructuran el proceso de montaje en formato vídeo, basado en la experiencia material de relacionar dos canales audiovisuales, uno de ellos con el material en bruto y el otro con el resultado del proceso de edición. Instalaciones como *Schnittstelle* [Intersección] (1995), la serie *Auge/Maschine* [Ojo/máquina] (2001) o la propia

*Ich glaubte Gefangene zu sehen* [Creía ver prisioneros] (2004) responden a esta lógica de representación.

Farocki denomina este tipo de trabajo con las imágenes como «influencia cruzada» o «montaje blando» asegurando que promueven un esquema interpretativo que estimula aún más ensayo y menos afirmación, al tiempo que explicita aún más la relación dialógica desde la que se pretende indagar el significado de cada imagen: el espectador tiene la opción ahora de observar en la materialidad del dispositivo la forma en la que las imágenes adquieren diferentes tonalidades dialógicas dependiendo de los elementos audiovisuales que este pone en relación. «Podía introducir un título en uno de los canales mientras que en el otro seguía transcurriendo la imagen, de modo que el espectador tuviera la opción de elegir con qué canal relacionaba el título o si lo relacionaba con los dos. También podíamos interrumpir con un título el flujo de imágenes en los dos canales o mostrar en ambos la misma imagen». Es también la apuesta por disgregar los elementos que componen el film y acercar al espectador a las dinámicas productivas la que va a marcar el paso de las imágenes de Farocki al espacio del museo en busca de una audiencia «con una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos» (FAROCKI, 2014: 118)

Figura 5. Farocki frente a su propia imagen en *Schnittstelle*.



## CONCLUSIONES. LOS ÁNGULOS MUERTOS DE LA IMAGEN DIGITAL

El que lamentablemente habría de ser uno de los últimos trabajos de Farocki, *Serious Games* [Juegos serios] (2009-2010) pone de relieve hasta qué punto el método crítico-dialógico aplicado por Farocki a lo largo de su carrera adquiere una relevancia aún mayor en los nuevos entornos digitales de la imagen. Esta serie de cuatro vídeos, *Watson Is Down* [Watson ha caído] (2009), *Three Dead* [Tres muertos] (2010), *Immersion* [Inmersión] (2010) y *A Sun With No Shadow* [Un sol sin sombra] (2010), se centra en la simulación de escenarios militares mediante el

lenguaje de los videojuegos que el ejército norteamericano utiliza tanto antes de entrar en combate, a modo de práctica profesional, como tras los mismos, para ayudar a militares que han vivido situaciones traumáticas a enfrentarse con sus propios recuerdos. En este sentido, *Serious Games* articula una reflexión acerca de lo que Ivonne Spielmann denomina la «lógica de la simulación» propia de las imágenes construidas digitalmente (SPIELMANN, 2000: 20) y cómo este principio ocupa un espacio cada vez más central en los mecanismos de gestión de un conflicto bélico.

En una línea que después complementaría con *Parallel* [Paralelo] (2012), Farocki parece plantear la imagen virtual como la condensación de las características dialógicas de la imagen en tanto ofrece una representación aún saturada de las distintas vetas sociohistóricas que la construyen, pero libre ya de una referencialidad que por momentos puede resultar indeseable o demasiado real. Partes de *Serious Games* plantean estas tesis de forma clara, sobre todo en el segundo de los vídeos en el que la realidad virtual adquiere calidad de simulación física en la reconstrucción de una ciudad árabe en el desierto de *TwentyNine Palms*. En este lugar a medio camino entre lo físico y lo virtual, los soldados estadounidenses destinados a Iraq o Afganistán pueden poner en práctica modos de relación y procedimientos a utilizar sobre el terreno. La apertura y el cierre de este segundo vídeo, titulado *Three Dead*, son especialmente significativos ya que en ellos el vínculo entre la recreación virtual y la imagen referencial explicita un proceso de virtualización de la realidad, es decir, la realidad construida para los soldados tiende a asemejarse más al videojuego con el objetivo de dar una mayor sensación de control a los soldados que participan en las prácticas. Aquí, la imagen virtual no existe como representación externa al conflicto bélico sino que se integra en el propio aparato de la guerra con el objetivo de hacerlo desaparecer e inventar una nueva guerra, generada únicamente en el plano discursivo y cuya relación con la realidad (contacto) se reduce a su mínima expresión.

Lamentablemente, el inesperado fallecimiento de Harun Farocki en julio de 2014 ha truncado una línea de exploración que aparecía si cabe como más relevante en unos momentos en los que la producción de imágenes digitales y su relevancia social, ideológica y política parece culminar en industrias como la del videojuego o en el palimpsesto audiovisual de YouTube. Aún en mayor medida que hace unos años, los nuevos escenarios digitales reclaman formas de trabajo crítico que nos permitan navegar en el agitado terreno de la cultura audiovisual contemporánea y entender el nuevo estatus de la imagen digital virtualizada. De hecho, la última parte del trabajo de Farocki plantea de forma insistente esta cuestión. Sus filmes más recientes traicionan una preocupación por la creciente virtualización de la realidad y su sometimiento a los parámetros económicos que regulan esta nueva economía de la imagen. Son aportaciones que inauguran un terreno crítico en el que las imágenes se muestran irremisiblemente unidas a la naturaleza de lo que se observa; en torno a ellas se articulan nuevas formas de relacionarse, de amar, de hacer la guerra o de superar una realidad traumática. En este sentido, los últimos trabajos de Farocki definen el umbral desde el que empezar a iluminar los múltiples ángulos muertos de la omnipresente imagen digital. ■

## NOTAS

- \* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).
- 1 Para un desarrollo más amplio acerca de la relación de Farocki con la forma-ensayo es posible referirse a MONTERO, David (2012). *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. London: Peter Lang, pp.103-117
  - 2 Todas las referencias a bibliografía original en otros idiomas deben entenderse como traducción del propio autor salvo que se indique expresamente lo contrario.

- 3 Farocki se ha referido en ocasiones a este proceso utilizando también una metáfora bastante gráfica según la cual es necesario eliminar la suciedad, las interpretaciones añadidas o las confusiones con el objetivo de acceder a significados “enterrados” en la propia imagen. «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» (VOESTER, 1993).
- 4 El modo de exploración visual que utiliza Farocki remite a un afán ensayístico tal y como concibió Adorno, en tanto que exploración asistemática de la realidad mediada por el lenguaje. Según Adorno, «en esta forma de apropiarse de los conceptos el ensayo refleja el comportamiento de alguien que, en un país extranjero se ve forzado a hablar el idioma en lugar de aprenderlo a partir de un número de reglas tal y como se enseña en la escuela. Esta persona tendrá que leer sin diccionario. Si observa la misma palabra en contextos cambiantes, podrá deducir su significado de una forma más precisa que si hubiese consultado todas las acepciones recogidas en el diccionario» (ADORNO, 1991: 13).

## REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1991). *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press.
- ALTER, Nora M. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's *Images of the World and the Inscription of War*. *New German Critique*, 68.
- ALTHUSSER, Louis (1972). *Para leer El Capital*. Madrid: Siglo XXI
- BAJTÍN. Mijail (1981). *Discourse in the Novel*. En Michael HOLQUIST (ed.) *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- BLÜMLING, Christa (1998). *Lo imaginario de la imagen documental*. En VV.AA. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Sevilla y Barcelona: Ediciones de la Mirada.
- BRENEZ, Nicole (2009). Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique. En Antje EHMAN, y Kodwo ESHUN, *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- DELEUZE, Gilles (1983). *L'Image-mouvement*. Paris: Minuit
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009). *How to Open your Eyes*. En Antje EHMAN, y Kodwo ESHUN *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- ELSAESSER, Thomas (2004a). *Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist*. En Thomas ELSAESSER (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- (2004b). *Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example*. En Thomas ELSAESSER (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FAROCKI, Harun (2014). *Influencia cruzada / Montaje blando*. En Stache, I. y Yanco, E. *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires. Caja Negra.
- (2004). *Dog from the Freeway*. En T. Elsaesser (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FAROCKI, Harun y ERNST, Thomas (2004). *Towards an Archive for Visual Concepts*. En Thomas ELSAESSER (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FOUCAULT, Michel (1991). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI
- LINDEPERG, Sylvie (2009). *Suspended Lives, Revenant Images*. On Harun Farocki's Film *Respite*. En Antje EHMAN, y Kodwo ESHUN. *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Londres: Koenig Books.
- MONTERO, David (2012). *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema*. Londres: Peter Lang.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). El teatro de imágenes. En VV.AA. *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- SPIELMANN, Yvonne (2000). *Visual Forms of Representation and Simulation: A Study of Chris Marker's Level 5. Convergence: The International Journal of Research into New Media*. Vol. 6, n° 2.
- STEYERL, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra
- VICE, Sue (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- VOESTER, Conny (1993). Interview with Harun Farocki. *Nordkurier*, 9 de enero de 1993.

## COMENTAR IMÁGENES CON IMÁGENES. EL CONCEPTO DE CRÍTICA VISUAL DIALÓGICA EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

### Resumen

El acto de poner unas imágenes en relación con otras representa un elemento central del trabajo de Harun Farocki en cine, video o en el museo. Bien sea a través de un montaje de ideas, basado en el principio de unir y separar (ELSAESSER, 2004b: 150), mediante dispositivos de doble pantalla o sencillamente permitiendo que una sola imagen se pliegue sobre su propio contexto de producción, como ocurre por ejemplo en *Ein Bild* [Una imagen] (1983), lo que se persigue es interrogar críticamente a las imágenes no solo como inscripciones de una cultura visual en auge, sino también como agentes políticos que juegan un papel cada vez más importante en procesos de vigilancia, conflictos bélicos, relaciones amorosas, la formación profesional o el mundo del marketing. El presente texto propone la fórmula de la crítica dialógico-visual como categoría analítica relevante para comprender el calado del trabajo audiovisual de Farocki y su relación con la cultura visual contemporánea. Dicha fórmula parte de la necesidad de conectar el afán crítico que subyace a su obra con el concepto de «dialogismo» como mecanismo de construcción de significados basado en la constante tensión socio-ideológica presente en los diferentes signos de un sistema. El artículo no se plantea, sin embargo, desde una perspectiva teórica, sino que busca aplicar los conceptos discutidos de forma instrumental al análisis de fragmentos clave en la obra de Farocki y, de forma más concreta, a su utilización del montaje como acercamiento autorreflexivo a las imágenes.

### Palabras clave

Dialogismo; Harun Farocki; montaje blando; crítica visual; Mijail Bajtín.

### Autor

David Montero Sánchez (Sevilla, 1977) es investigador de la Universidad de Sevilla. Ha publicado diversos libros y artículos sobre cine de no-ficción y cultura visual, entre ellos *Thinking Images. The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (Peter Lang, 2012). Forma parte del Grupo Interdisciplinario de Estudios en Comunicación, Política y Cambio Social, (COMPOLITICAS). Contacto: davidmontero@us.es.

### Referencia de este artículo

MONTERO SÁNCHEZ, David (2016). Comentar imágenes con imágenes. El concepto de crítica visual dialógica en el cine de Harun Farocki. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 191-201.

## COMMENTING UPON IMAGES WITH IMAGES. DIALOGIC-VISUAL CRITIQUE IN THE FILMS OF HARUN FAROCKI

### Abstract

The act of connecting images is central to all of Harun Farocki's body of work in film, video and art installations. Whether it is by using a montage of ideas, based on the principle of joining and separating (ELSAESSER, 2004b: 150), through double-screen techniques, or simply by allowing an image to collapse into its own production context, as happens for instance in *Ein Bild* [An Image] (1983), what Farocki is after involves critically interrogating images not only as inscriptions of an all-embracing visual culture, but also as political agents that are increasingly involved in surveillance processes, armed conflicts, sentimental relationships, training or marketing. This paper offers a dialogic-visual critique as an analytic category with which to approach Farocki's work and its relevance in relation to contemporary visual culture. This formula stems from the specific need to connect the critical stance which pervades his oeuvre with the concept of 'dialogism' as a mechanism for meaning construction based on the constant socio-ideological tension between different signs in a particular system. This paper does not take a purely theoretical approach, however, but aims to apply the aforementioned concepts to the analysis of key moments in Farocki's work and, more concretely, to his use of montage as a self-reflexive approach to the study of images.

### Key words

Dialogism; Harun Farocki; Soft Montage; Visual Critique; Mikhail Bakhtin.

### Author

David Montero Sánchez (b. Seville, 1977) is a postdoctoral researcher at the University of Seville. He has published several articles and books on non-fiction filmmaking and visual culture, such as *Thinking Images: The Essay Film as a Dialogic Form in European Cinema* (Peter Lang, 2012). He is a member of the Interdisciplinary Group on Communication, Politics and Social Change (COMPOLITICAS). Contact: davidmontero@us.es.

### Article reference

MONTERO SÁNCHEZ, David (2016). Commenting upon images with images. Dialogic-visual critique in the films of Harun Farocki. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 21, 191-201.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)



## Actividades

### ■ Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)

Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset
- Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró  
Ciclos de temática científica

### ■ *Nits de cinema al claustre de La Nau*, en julio a las 22:00

Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la Universitat de València  
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

### ■ La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajés

En noviembre en La Filmoteca, La Nau y otros espacios · [www.lacabina.es](http://www.lacabina.es)

### Más información:

[auladecinema@uv.es](mailto:auladecinema@uv.es) · [www.uv.es/auladecinema](http://www.uv.es/auladecinema) · redes sociales