

# EL TRABAJO DE LO INVISIBLE, LA INVISIBILIZACIÓN DEL TRABAJO. LA IMAGEN-NEGACIÓN EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

MIGUEL ALFONSO BOUHABEN

## IMAGOMAQUIA Y REFLEXIOCENTRISMO

Nuestro «pantallizado» mundo está enmarcado en la tensión que se produce entre la visualidad hegemónica de los medios *mainstream* y su némesis contravisual (Mirzoeff, 2016). La visualidad y los regímenes de la mirada hegemónica tienen un origen vinculado al poder autoritario de los estados y, sobre todo, a los sistemas de control visual definidos por el capitalismo contemporáneo. De este modo, la visualidad no siempre es un derecho ni implica un acto libre y autónomo, ya que siempre hay códigos estatal-capitalistas que determinan cómo vemos. De ahí la complicación de ver en la apoteosis del mundo universalmente «pantallizado» de lo que vamos a denominar imagocapitalismo.

Ahora bien, esta visualidad hegemónica, a pesar de sus esfuerzos universalizantes, no consigue conquistar ni programar todas las pantallas existentes. Hay toda una tradición de imágenes resistentes y rebeldes que contrabalancean la visualidad domi-

nante a través de propuestas críticas: el *Kinopravda* de Vertov, los grupos militantes del mayo francés como el Grupo SLON o el Grupo Dziga Vertov, los grupos militantes del Nuevo Cine Latinoamericano como el Grupo Liberación o el Grupo Ukamau, la guerrilla televisiva de los años setenta, el cine piquetero de los noventa, las prácticas videoactivistas de la primavera árabe, el 15M de España, el movimiento Occupy Wall Street, o el movimiento #Yosoy132 de México son algunas de las propuestas de contravisualidad. Esa lucha entre visualidades hegemónicas/contrahegemónicas, por nuestra parte, ya la definimos en trabajos anteriores con el término «imagomaquia», noción que nos resulta de utilidad para describir la afrenta entre los oligopolios e instituciones que dominan el mundo de las imágenes y los medios de comunicación visual alternativos, populares, horizontales, democráticos y críticos que pretenden deconstruir aquellas visualidades en esta extrema batalla con/desde las imágenes (Bouhaben, 2017; Bouhaben y Polo, 2020).

Asimismo, hay que apuntar que esta lucha política de las imágenes está atravesada por la lucha entre dos epistemes visuales: el ocularcentrismo y el reflexionismo. El ocularcentrismo es la antigua episteme dominante centrada en la representación de la realidad según los esquemas de simetría griegos y los esquemas renacentistas de creación de imágenes desde el punto de vista monofocal. Frente al ocularcentrismo, José Luis Brea (2010) afirma que está emergiendo en la actualidad una nueva episteme reflexiva y problemática de la imagen que potencia la reconstrucción de la representación y que es heredera del *collage* y el *ready made* del dadaísmo. Es decir, parece que hemos entrado en una era de reflexión de la representación: la era reflexiocentrada. Otros teóricos como Martin Jay entienden que la crítica al ocularcentrismo no es una novedad posmoderna, pues ya ha sido expuesta en épocas pretéritas, por ejemplo, con Platón, cuando desconfía de la visión y «nos advierte contra las ilusiones de nuestros imperfectos ojos» (Jay, 2007: 30).

Como fuere, estos dos territorios de pugna, a saber, la lucha entre «visualidades políticas» definida por el concepto de imagomaquia y la lucha entre «visualidades epistémicas» determinada por la inflexión paradigmática entre el ocularcentrismo y el reflexiocentrismo, nos resultan claves y decisivas para la investigación que hemos abordado sobre los procesos de invisibilización del trabajo fabril en el cine. La obra del cineasta Harun Farocki será nuestro territorio para mostrar dos aspectos. Por un lado, la invisibilización de la fábrica en el contexto de la imagomaquia que pone de manifiesto la victoria de la visualidad capitalista sobre la visualidad popular y democrática. Y, por otro lado, la novedad que supone su visibilidad en el contexto del reflexiocentrismo, esto es, como invisibilidad visibilizada por la praxis reflexiva del cine-ensayismo.

Sobre el mundo de la fábrica se han realizado multitud de películas de ficción y documentales que, desde diferentes perspectivas, han abordado diversas problemáticas, pero resulta complicado

encontrar trabajos de cine documental que registren imágenes del interior de las fábricas. Prácticamente no existen esas imágenes. Están veladas a nuestra mirada por la visualidad hegemónica. Por ello, el objetivo de la presente investigación es evaluar la problemática de la invisibilización del trabajo fabril a través del film *Arbeiter verlassen die fabrik* [Los trabajadores salen de la fábrica] (Harun Farocki, 1995), el certero ensayo audiovisual del cineasta alemán. En esta película develaremos cómo funciona lo que hemos denominado imagen-negación, constructo conceptual que nos sirve para determinar la compleja relación diferencial entre lo que vemos y lo que no vemos de la fábrica en el contexto de la imagomaquia —de la lucha política de las imágenes— y del reflexiocentrismo —de la lucha epistémica de los paradigmas visuales.

## METODOLOGÍA

Según la semiótica de la imagen, las imágenes pueden ser estudiadas más allá de sus presupuestos estéticos o pictóricos, esto es, pueden abordarse y pensarse desde las coordenadas de las estructuras históricas, sociales, culturales y políticas que las configuran. Por ello, las imágenes no se reducen a su estricta visualidad, sino que en ellas están incrustadas las visiones, perspectivas e imaginarios que componen la cultura en la que emerge dicha imagen. No se agotan en lo visual, en ellas siempre hay trazos de lo invisible: de los que deseamos, lo que conocemos o lo que hacemos en/con/entre las imágenes (Abril, 2012). En el film de Farocki, que utiliza como motivo el film *La salida de la fábrica de Lumière en Lyon* (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895), aquello que vemos en las imágenes se relaciona política y epistémicamente con lo que no vemos.

Por ello, para develar lo invisible de la imagen hemos abordado una metodología analítico-interpretativa en tres fases. En primer lugar, se analiza el texto audiovisual base, *La salida de la fábrica*, con el fin de definir aquello que vemos y no vemos en

la imagen. En segundo lugar, se analiza el método creativo de *Arbeiter verlassen die fabrik*, texto audiovisual que reconstruye y reinterpreta el texto audiovisual base. Para ello, se abunda en el método de variaciones que el film pone en marcha y en las prácticas de reflexión disciplinar de los archivos. En tercer lugar, se determina el concepto que subyace a la práctica cinematográfica de Farocki: la imagen-negación en tanto que concepto que define la reflexión de la relación entre lo visible y lo invisible.

### LO QUE VEMOS Y LO QUE NO VEMOS

*La salida de la fábrica*, si bien es la primera película proyectada de la Historia del cine, no determina estrictamente el origen del cine, ya que hay toda una maraña de ejercicios visuales previos en el llamado pre-cine o cine científico. Virgilio Tosi (1993) sostiene que el verdadero nacimiento del cine acaece con las exigencias de la investigación científica de Janssen, Muybridge y Marey. Román Gubern (2014), por su parte, va más allá y defiende que el cine ya estaba presente, siquiera inconscientemente, en los trazos de las patas de los bisontes de las cuevas de Altamira. De cualquier modo, esta película recorre todos los libros de Historia del cine y tiene el brillo histórico de ser la primera película estrenada en público. Pero lo que a nosotros nos interesa de este film inaugural es que tiene la singularidad de abrir una brecha de sentido entre lo que muestra y lo que no muestra, lo que sin duda determina la historia del cinematógrafo. Así, esta primera imagen-movimiento, como toda imagen, es la síntesis de lo que se ve —la trama de formas y colores— y lo que no se ve —los deseos, creencias, saberes y demás dispositivos sociales, políticos e históricos que conforman lo visual.

Lo que vemos, lo sabemos, dejó estupefactos a los espectadores de la época, que en ocasiones reaccionaban ante las imágenes como si aquello que aparecía fuera real. Ese es el gran poder del cine: la satisfacción del deseo de semejanza. André Bazin sostiene que una de sus potencias es haber librado

a la pintura de su búsqueda de semejanza: «La pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo» (Bazin, 1966: 26). Apuntemos que esa potencia de realidad está determinada por dos elementos visuales: el elemento cuantitativo —el gran número de personajes que atravesaban la pantalla, que salían de la fábrica por una puerta situada a la izquierda de la imagen y por la abertura de la derecha, caminando con prisa hacia ambos lados del encuadre— y el cualitativo —la distinción de los detalles de lo que vemos que superan en realismo a la pintura y, sobre todo, la novedad histórica de reproducir el movimiento en imágenes (Aumont, 1997)—.

Ahora bien, hay otros elementos que no se ven: la puesta en escena de los trabajadores obedeciendo a su patrón. Esta salida de los trabajadores del film de los Lumière no tiene ningún encanto para el cine. Jean-Louis Comolli (2010) radicaliza esta idea para sostener que el trabajo solo puede mostrarse en el cine en forma de pesadilla. Entre las cosas que no vemos en la imagen de la salida de los obreros está la construcción social que conforma la construcción de las imágenes, esto es, un rechazo a mostrar unas condiciones de trabajo. W.J.T. Mitchell afirma que «la construcción social del campo visual tiene que ver con la construcción visual del campo social» (Mitchell, 2003: 34). Así, podemos aplicar esta fórmula a nuestro ejemplo y sostener que, en las imágenes de los Lumière, la construcción social capitalista determina el campo visual: invisibiliza el interior de la fábrica para fijar en el celuloide su superficie, su fachada. Pero, de igual modo, esta construcción visual configurada por el poder hegemónico permite la construcción social del propio capitalismo en un sistema de mutua retroalimentación visual/social. Las imágenes del cine crean clichés que forjan la hegemonía visual y que, a su vez, fomentan la perpetuación de una formación social determinada, en este caso, el capitalismo. Louis Althusser alude a estas cues-

tiones cuando escribe: «Toda formación social, al mismo tiempo que produce y para poder producir, debe reproducir las condiciones de su producción» (Althusser, 1975: 9). Es decir, la formación social configurada por el sistema económico-político dominante conforma qué vemos y cómo vemos, mientras el cine en tanto visibilidad hegemónica invisibiliza aquellos elementos que puedan derivar en una crítica a dicha formación social.

¿Qué es lo que no vemos en esa mágica puerta? ¿Cuál es la contracara de la imagen tras las bambalinas del portón? Lo que no vemos es el interior de la fábrica, sus tripas, su esencia. Esa invisibilización de la disciplina y la enajenación laboral capitalista —que es un signo fehaciente de la imagomaquia— es la premisa que moviliza el carácter reflexiocentrista del film-ensayo *Arbeiter verlassen die fabrik* cristalizado en el concepto de imagen-negación.

## EL MÉTODO DE LAS VARIACIONES Y LA REORGANIZACIÓN DISCIPLINAR DE LOS ARCHIVOS

En *Arbeiter verlassen die fabrik*, Harun Farocki vuelve la mirada sobre la problemática de la visibilización de la fábrica. Este interés por el mundo del trabajo ha sido una constante en su obra: *Ein Bild* [Una imagen] (Harun Farocki, 1983), *Die Schulung* [El entrenamiento] (Harun Farocki, 1987), la instalación *Schnittstelle* [Interfaz] (Harun Farocki, 1995) o el proyecto denominado *Labour in a single shot* [El trabajo en una única toma], realizado junto con Antje Ehmman, son ejemplos de obras audiovisuales sobre del trabajo (Otxoteko, 2017; Blasco, 2015).

Ese volver a mirar la primera imagen-movimiento de la historia movilizó al cineasta alemán a afrontar el reto de hacer una película sobre ese único motivo: la salida de la fábrica. El propio Farocki explicó su fascinación por la investigación de motivos visuales como motor de su metodología de trabajo: «Tenía la fantasía de que un cineasta miraría todas las tomas de puertas de fábrica

existentes en la historia del cine —o al menos una selección representativa de ellas— antes de ir a filmar ese motivo al día siguiente» (Farocki, 2013: 307). En *Arbeiter verlassen die fabrik* implementa esta metodología y recoge la mayor cantidad de motivos sobre el tema para luego crear con ellos variaciones que posibiliten la reflexión. Este método de variaciones hace referencia a la metodología musical de la música dodecafónica y serial donde se parte de un material base que es repetido de forma alterada, es decir, se pueden alterar la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre, etc. Ya Bertold Brecht, en la primera mitad del siglo XX, apuntó al problema y a la metodología de Farocki. Al problema, cuando sostiene que «una foto de las fábricas Krupp estaba muy lejos de ofrecernos la verdad de dichas fábricas» (en Zunzunegui, 2000: 81). Y a la metodología, cuando apunta que es preciso «construir un artefacto significativo que diera cuenta cabal de aquello que realmente estaba en juego en el mundo que se pretendía describir desde el uso de la música [...] hasta la utilización del montaje alternado» (en Zunzunegui, 2000: 81).

Farocki sigue la senda de esas premisas metodológicas apuntadas por Brecht y toma el motivo base de las imágenes de los Lumière (Figura 1) para forjar variaciones por medio del montaje con otras imágenes que registran la salida de trabajadores de la fábrica: imágenes de los trabajadores de Siemens en la Alemania nazi, de los trabajadores de la

Figura 1. La imagen-motivo. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895)





Figura 2. La variación-capitalista. *Arbeiter verlassen die fabrik* (Farocki, 1995)

Ford Motor Company de Detroit y de films de ficción como *Forajidos* (*The Killers*, Robert Siodmak, 1946), *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) o *Intolerancia* (*Intolerance*, D.W. Griffith, 1916). Al trabajar en el remontaje de todos estos archivos, Farocki tuvo la sensación de que el cine había trabajado un único tema a lo largo de su historia: «Como si un niño repitiera la primera palabra que aprendió a decir durante 100 años para inmortalizar la alegría de poder hablar» (Farocki, 2013: 201). En este sentido, Farocki parece sostener que la Historia del cine —como decía Whitehead de la Historia de la filosofía, la cual era la suma de pequeñas notas a pie de página en la obra de Platón—, son pequeñas repeticiones, reflexiones y balbuceos visuales de ese mismo tema inaugural.

Dentro de este sistema de variaciones de los diversos modos de salida de la fábrica, donde hay algo que se repite (la salida de los obreros) y algo que difiere (el modo de dicha salida), vamos a centrar la atención en tres variaciones sobre el tema: la variación-capitalista, la variación-nazi y la variación-ficción.

La variación-capitalista se define por la prisa de los trabajadores por volver a casa que salen, literalmente, corriendo tras su jornada (Figura 2). Estas imágenes visibilizan la idea marxista de que el tiempo de trabajo asalariado es tiempo perdido y de muerte: la idea de que la reali-



Figura 3. La variación-nazi. *Arbeiter verlassen die fabrik* (Farocki, 1995)

zación del trabajo supone la desrealización del trabajador, razón por la cual el obrero, al final de la jornada, se lanza a conquistar su tiempo de ocio, que al estar orientado al consumo —contracara de la producción— resulta ser un simulacro de tiempo de vida.

En la variación-nazi, por el contrario, los trabajadores no salen corriendo. A la salida del trabajo continúan con actividades disciplinarias: «Berlín, 1934: los trabajadores y empleados de los talleres de Siemens abandonan encolumnados el terreno de la empresa para sumarse a una manifestación nazi» (Figura 3). A diferencia de la salida de la fábrica del régimen capitalista, acá no se observa la prisa por recobrar el tiempo libre, sino una programación absoluta de los cuerpos, una regulación de sus movimientos cuasi militares. Si en la variación-nazi la vida social está bajo control militar, en la variación-capitalista la vida después del trabajo está bajo control mercantil.

Finalmente, en la variación-ficción, en el caso de *Metrópolis*, observamos a los trabajadores alojados bajo la superficie de la ciudad para que los de arriba puedan mantener su modo de vida. Ellos están definitivamente alienados, caminan en grupo y sometidos a un orden y una regularidad casi inerte en sus movimientos. La variación-ficción muestra imágenes de

obreros alienados conformando una masa informe y subordinada cuando los trabajadores cambian de turno para descender al subsuelo (Figura 4).

Ese ordenamiento de variaciones de imágenes implica una variedad de niveles disciplinares de reflexión en torno al archivo que nos permite subrayar el viraje del paradigma del ocularcentrismo al del reflexiocentrismo:

Reflexión ontológica del archivo. El archivo no es una esencia cerrada ni está adscrito a una localización definida. En Farocki, una vez que se completa el proceso de combinación de los archivos, «el resultado final es accidental y solo uno entre tantos» (Luelmo Jareño, 2018: 160). Hal Foster (2004), por su parte, señala que el uso que hace Farocki del archivo guarda similitudes con el concepto de rizoma de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Si en el rizoma no hay esencias definidas, sino multiplicidades y devenires (Deleuze y Guattari, 2004), entonces el archivo es un rizoma: una multiplicidad que posibilita la interconexión heterogénea con otros archivos. En este sentido, el principio regulador de la reflexión ontológica del archivo radicaría en que cualquier archivo puede ser conectado con cualquier otro: el archivo no es una representación, sino una reflexión en devenir.

Figura 4. La variación-ficción. *Arbeiter verlassen die fabrik* (Farocki, 1995)



Reflexión epistémica del archivo. La reflexión ontológica del archivo conlleva implicaciones epistémicas: la concatenación y sinergia de los archivos en torno al motivo del trabajo revela una forma teórica de hacer cine. Volker Pantenburg apunta que el cine de Farocki es una forma de reflexión epistémica de los archivos: «Se pueden describir los films de Farocki como teoría hecha en el medio del cine, teoría fílmica en sentido literal» (Pantenburg, 2001: 20). En la misma línea, Fabiola Alcalá afirma que para Farocki «volver a mirar las imágenes del otro requiere un proceso de análisis y de apropiación que sienta sus bases en el cine de pensamiento» (Alcalá, 2017: 63).

Reflexión histórica del archivo. El carácter diverso de los archivos utilizados por Farocki —fragmentos de noticieros, films de ficción, películas documentales— alude a una suerte de desechos cuya reflexión posterior abre las puertas a la configuración de nuevas historias. Siguiendo a Walter Benjamin (2005), uno de los referentes intelectuales del cineasta alemán, podemos sostener que el trabajo de Farocki guarda similitudes con el trabajo del trapero, que recoge viejos materiales olvidados, diversos y emborronados que son recontextualizados, repensados y reflexionados para conformar otra mirada sobre la historia: para hacer una defectuosa interpretación productiva de imágenes encontradas.

Reflexión política del archivo. Farocki reorganiza las imágenes de archivo desde una perspectiva política gracias al uso del montaje crítico que busca denunciar y reflexionar sobre las injusticias y la violencia del mundo. Por ello, «el archivo no es de ninguna manera el reflejo especular inmediato de lo real, sino una escritura con sintaxis e ideología» (Didi-Huberman, 2007: 3). Esta reorganización y reflexión política de la sintaxis de las imágenes revela en ellas ciertos elementos ocultos que abren una puerta al disenso respecto a las ideas dominan-

tes inscritas en ellas. En nuestras sociedades hipervisuales, el artista político tiene que desarrollar estrategias de contravisualidad para visibilizar la política de lo invisible. Por ejemplo, a partir de relaciones donde «cada imagen entra en relación con las demás en un sentido dialógico-crítico destinado principalmente a exponer las dinámicas de poder» (Montero, 2016a: 192).

Reflexión estética del archivo. Las transformaciones del archivo implican una trascendencia de los materiales visuales por medio de prácticas que no son solo políticas, sino también estéticas (Foster, 2004). Ese sentido estético de la reorganización y reflexión del archivo está ligado a la práctica estética del *collage*: «Farocki se centra en esta escena y crea a partir de la misma un *collage* cinematográfico de imágenes extraídas de diversas fuentes [...] busca, selecciona y exhibe diversas variantes de un mismo tema, con el fin de proponer una nueva lectura» (Toranzo, 2018: 2).

Reflexión semántica del archivo. Estas reflexiones ontológicas, epistémicas, históricas, políticas y estéticas del archivo posibilitan la emergencia de lecturas abiertas de la imagen. Las películas de Farocki facilitan una interpretación abierta de la imagen a la vez que hacen reverberar la reflexión del espectador gracias a una «lectura entre líneas» (Alter, 1996) y a una «lectura entre imágenes» (Blümlinger 2007). Algo que le acerca al «método del entre» de su maestro Godard (Deleuze, 1987) posibilitando que el archivo revele su carácter descentrado y abierto para generar relecturas de múltiples significados.

Tanto el método de variaciones como las reflexiones disciplinares del archivo son la base metodológica que conforman las reglas transformacionales que deconstruyen, recomponen y reformulan el texto audiovisual base de Lumière y, a su vez, serán el sustrato sobre el que se conforme nuestra definición conceptual de la imagen-negación.

## LA IMAGEN-NEGACIÓN COMO INVISIBILIZACIÓN DE LA FÁBRICA, DEL TRABAJADOR Y DE LA MERCANCÍA

Para describir las líneas que componen el concepto de imagen-negación es imprescindible exponer las relaciones que se establecen entre cine y capitalismo. Sin duda, entre ambos se establecen férreas relaciones bidireccionales: los procesos fordistas de comienzos del siglo XX posibilitaron un definitivo desarrollo industrial que permitió la evolución de la producción cinematográfica y, por su parte, el cine se convirtió en el mecanismo hegemónico para la transferencia ideológica de los valores dominantes del capitalismo. La filmación de los Lumière demarca el encuentro de «dos dimensiones que han configurado los modos de funcionamiento del capitalismo industrial, a saber, la fábrica fordista como sublimación del capitalismo productivo y el cine como herramienta central en la configuración de la visualidad hegemónica que se genera en torno a este mismo capitalismo productivo» (Montero, 2016b: 314).

Es en este marco de conformación de la hegemonía visual del capitalismo cinematográfico —en el corazón mismo del nacimiento del cine en 1895— donde Farocki va a detonar su film, como una bomba contravisual, en la conmemoración de los cien años de Historia del cine en 1995. Este ejercicio de contravisualidad desvela una contradicción: «La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo» (Farocki, 2013: 195). Aunque, más que rechazo, lo que se da es un profundo silenciamiento y una ocultación y una invisibilización tan insólitas como planificadas. Casi se puede sostener que, para el mundo audiovisual capitalista contemporáneo, la fábrica —así como la muerte— produce no solo rechazo, sino casi repulsión. No se quiere mostrar ni el espacio opresivo interior de la fábrica ni los cuerpos controlados, domesti-

---

## LA RELACIÓN DIFERENCIAL ENTRE LA INVISIBILIDAD DEL TRABAJO OBRERO Y LA VISIBILIDAD DE SU PRAXIS SUPERFICIAL ES LO QUE NOSOTROS VAMOS A LLAMAR LA IMAGEN-NEGACIÓN

---

cados y dominados de los obreros fabriles. Lo que demuestra Farocki en *Arbeiter verlassen die fabrik* es que la imagen inaugural del cine es una imagen superficial: una imagen que oculta y niega lo que acontece en el interior, un reflejo, una simulación, un dispositivo cosmético. De este modo, Farocki presenta una reflexión contravisual con el objetivo de criticar la praxis invisibilizadora del mundo fabril de la hegemonía visual.

La praxis creativa de Farocki guarda relación con la dialéctica negativa de Theodor W. Adorno. De algún modo, la relación visible/invisible que trabaja Farocki es «una diferencia que es vivida como algo negativo» (Adorno, 2017: 38) y que nada tiene que ver con la dialéctica afirmativa donde lo visible/invisible se identificaría para constituir una totalidad. Se trata de mostrar la dialéctica negativa entre las formas de lo visible —las imágenes de la salida de los obreros— con las formas de lo invisible —la explotación capitalista. Farocki se preocupa por mostrar lo que la cámara no muestra: «Nunca olvidar mostrar lo que la cámara no puede filmar» (Farocki, 2013: 306). Ese «mostrar lo que no se muestra» es un acto irremediamente contravisual y contrahegemónico y, por ello, es un acto de resistencia en el marco de la lucha política de las imágenes, de la imagomaquia. Pero, igualmente, «la crítica de las imágenes a través de las imágenes» (Rodowick, 2015: 191) que elabora Farocki le permite visibilizar lo invisible mediante la reflexión sobre esa negación de la imagen, lo cual supone un gesto de inflexión reflexiocentrista frente al ocularcentrismo dominante. De modo que, en el marco político de la imagomaquia —de la guerra de imágenes entre hegemonía/contra-

hegemonía—, el reflexiocentrismo —en tanto reflexión crítica de las imágenes preexistentes— deviene praxis emancipadora.

Y esto es, justamente, la imagen-negación: la referencia a una imagen negada y ocultada —por la hegemonía visual en el marco de la imagomaquia— a través de la reflexión crítica y contravisual de aquellas imágenes correlativas a aquellas que sí pueden ser afirmadas y visibilizadas —en ese sistema visual dominante. Farocki lo afirma con claridad: «Gran parte del buen cine debe su origen a que una persona no pudiera mostrar algo y colocara en su lugar la reproducción de otra cosa, utilizando el recurso de la omisión para dar lugar a la imaginación» (Farocki, 2013: 108). La imposibilidad de obtener las imágenes de la explotación de los trabajadores en condiciones capitalistas de producción es lo que le llevó a subrayar esa invisibilidad y esa negación a través de las imágenes que, precisamente, son cómplices de la invisibilidad. La relación diferencial entre la invisibilidad del trabajo obrero y la visibilidad de su praxis superficial es lo que nosotros vamos a llamar la imagen-negación, que es el resultado de la praxis reflexiocentrista y contravisual en el seno de la imagomaquia.

En este sentido, la imagen-negación es la reflexión de los fragmentos de archivos que ya están presignificados por la ideología —capitalista, nazi o ficcional— para poner en crisis el propio sistema clásico de la representación ocularcentrista. La imagen-negación es deudora de las prácticas deconstructivas del *collage* y el *ready made* que cuestionan la propia representación y que sirven de sustrato al cine-ensayo. De este modo, Farocki asume el punto de inflexión que supone el paso del sistema de la representación al sistema de la reflexión de la representación. Recordemos que una de las características esenciales del cine ensayo, según apunta Philip Lopate (2007), es la reflexión de la representación. Por ello, la imagen-negación, en esencia cine-ensayística, la entendemos como el develamiento reflexivo de lo que se esconde detrás de las imágenes:

de los mecanismos de producción social que las programan y codifican, de las historias oficiales y los dispositivos hegemónicos, de los tópicos y estereotipos estéticos y de los valores de la moral capitalista. *Arbeiter verlassen die fabrik* huye de los recursos ocultadores de la hegemonía visual para mostrar otra versión, para sonsacar a la realidad e iluminar en ella zonas oscurecidas por el interés mercantil. La práctica de la imagen-negación supone la exploración de las imágenes ausentes para crear otras imágenes: se propone desnudar lo que se oculta tras la imagen (Ardila, 2019), apuntar al anverso de las imágenes (Montero, 2016a) y reconocer lo invisible adentro de lo visible (Elsaesser, 2004).

De este modo, la imagen-negación nos lleva a cuestionarnos no solo por qué se oculta la fábrica y sus regulaciones fordistas, sino también por qué se invisibiliza la dimensión corporal del obrero y de la mercancía.

¿Qué ocurre dentro de las fábricas? Desde una perspectiva marxista, podemos afirmar que lo que ocurre es que allí están cristalizadas las relaciones capitalistas de producción: la fábrica es el espacio de regularización de los cuerpos y los movimientos de los obreros en pro de la creación de plusvalía para el propietario. Por ello, la hegemonía visual capitalista no lo visibiliza. Igualmente, desde una perspectiva foucaultiana, podemos sostener que la fábrica no se diferencia de la cárcel. Michel Foucault asegura que del siglo XVI al XIX hay una serie de procedimientos para controlar y conformar a los individuos en sujetos dóciles: «El cuerpo se encuentra aquí en situación de instrumento o de intermediario; si se interviene sobre él encerrándolo o haciéndolo trabajar [...] El cuerpo, según esta penalidad, queda prendido en un sistema de coacción y de privación, de obligaciones y de prohibiciones» (Foucault, 2000: 13). Sin duda, esos mismos dispositivos del encierro de la prisión —las obligaciones, privaciones, coacciones, controles y prohibiciones— se repiten correlativamente en el espacio de la fábrica.

¿Por qué no se muestra el cuerpo del obrero? La razón principal es que el explotador no quiere mostrar la explotación de los explotados. El propio Farocki señala que el cine no muestra la opresión directa, sino los símbolos sobre el cuerpo: «La determinación con la que los obreros y las obreras realizan sus movimientos tienen un carácter simbólico» (Farocki, 2013: 202). De este modo, Farocki asume la crítica marxista que entiende que lo que se visibiliza —los movimientos enajenados del obrero— son el resultado simbólico de lo invisible —la formación social del capitalismo. Para Marx, el ser humano es su acción práctica, su propia acción proyectada sobre las mercancías que produce y que le son usurpadas por el propietario de los medios de producción, desencadenando así la enajenación (Marx, 1984: 26). Y esa enajenación es, justamente, la que invisibiliza el orden visual dominante del capitalismo.

¿Por qué no se muestra lo que se produce? Según Farocki, las propias mercancías creadas en condiciones capitalistas de producción son capaces de destruir el mundo, adoptando así una lógica paradójica según el oxímoron «producir para desproducir/destruir». Desde *Nicht löschares Feuer* (Harun Farocki, 1969), el cineasta alemán está muy interesado en el vínculo entre las fuerzas productivas y las fuerzas destructivas. En esas imágenes de la salida de las fábricas no se ve lo que se produce, por ejemplo, la relación que hay entre los obreros y las mercancías armamentísticas que pueden producir en la fábrica: «El historiador militar Martin van Creveld, que no es marxista, considera que las formas de producción y organización de una sociedad se corresponden con sus armas y sus sistemas armamentísticos. Alvin Foffler, que no es ni marxista ni foucaultiano, explica que la productividad maximalista de la industria tiene su correspondencia destructiva en la bomba atómica» (Farocki, 2013: 113). Para Farocki tampoco se visibilizan las mer-

cancias producidas dado que pueden tener su correspondencia con mercancías destructoras. ¿Por qué no se muestra el lugar al que van los obreros después de la fábrica? En este punto, hay que apuntar que *Arbeiter verlassen die Fabrik* no es solo un documental de compilación, sino también una instalación museística. Esta instalación llevó a la artista y pensadora Hito Steyerl a responder dicha pregunta. Los obreros van «al espacio artístico, donde la obra está instalada. La obra de Farocki no es solo, a nivel del contenido, una maravillosa arqueología de la (no) representación del trabajo; a nivel de la forma, señala el desbordamiento de la fábrica al espacio artístico. Los obreros y las obreras que salen de la fábrica han acabado en otra» (Steyerl, 2014: 68-69). Sin duda, la disposición museística de la obra cierra el círculo de la crítica a la invisibilización de la fábrica. No solo porque el museo y la fábrica sean dos espacios donde la prohibición de filmar es una constante, sino sobre todo porque el museo se ha convertido en el espacio privilegiado donde proyectar las visualidades contrahegemónicas del cine político que, paradójicamente, no se acerca nunca al verdadero campo de batalla: la misma fábrica. La política contrahegemónica solo cobra vida en tanto que dispositivo estético, en tanto máscara desactivada en el espacio museístico.

## CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos podido demostrar que *Arbeiter verlassen die Fabrik* es una película sumamente relevante para pensar tanto la actual lucha político-visual —la imagomaquia entre la visualidad dominante y las diversas contravisualidades— como la inflexión epistémica del paradigma ocularcentrista al reflexiocentrista. Es la reflexión de las imágenes hegemónicas, por medio del montaje crítico y de la voz cuestionadora, la que revela los procesos invisibilizadores de la fábrica. Esa reorganización de las visualidades dominantes im-

plica un volver a mirar no-neutro, reivindicativo y contestatario. Se trata de conquistar el ver, de luchar por el derecho a mirar y crear contravisualidades. Ese derecho es cuestionado por la práctica de invisibilización de la fábrica por parte de los dispositivos de control visual de la formación social dominante, fundamentalmente, el cine y el museo.

Ahora bien, este sistema de invisibilizaciones de la visualidad hegemónica capitalista, tanto la invisibilización del cine capitalista —que muestra invisibilización del espacio de la fábrica, del cuerpo de los obreros, de las mercancías— como del museo capitalista —que es una máquina de invisibilización de sus visibilidades— guarda una relación con otros dispositivos de invisibilización. A saber: con la invisibilización de la religión —a través de la invisibilidad de Dios—, con la invisibilización del sexo —por medio de la invisibilidad de lo obsceno—, y con la invisibilización de la muerte —con invisibilización de las víctimas. Sería de interés para próximos trabajos valorar si el capitalismo —a través de las invisibilizaciones del cine, del museo, de la religión, del sexo y de la muerte— impone un régimen escópico totalitario. Se trataría de abrir un nuevo campo de investigación de estudios sobre la invisibilidad donde el capitalismo —invisibilización de la fábrica—, la religión —invisibilización de Dios— y la moral —invisibilización del sexo— conformarán la existencia de un ojo invisible. ■

## REFERENCIAS

- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35.
- Adorno, T. W. (2017). *Dialéctica negativa*. Madrid: Ediciones Akal.
- Alcalá, F. (2017). La representación de la vida obrera en las imágenes de Harun Farocki. Una propuesta de contravisualización. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 14, 61-69.
- Alter, N. (1996). The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War. *New German Critique*, 68, 165-192.

- Althusser, L. (1975). *Escritos*. Barcelona: Laia.
- Ardila, O. (2019). Desnudar la imagen, la búsqueda cinematográfica de Harun Farocki. *Revista Universidad de Antioquia*, 336, 70-75.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Blasco, S. (2015). Investigación artística y reverberación. A propósito de "Labour in a single shot", un proyecto de Harun Farocki y Antje Ehmann. En *Actas del II Congreso Internacional de Investigación de Artes Visuales* (pp. 32-36). Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- Blümlinger, C. (2007). Leer entre las imágenes. En A. Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-63). Pamplona: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.
- Bouhaben, M. A. (2017). Pensar, crear, resistir. Las rupturas del Cine Latinoamericano y sus relecturas contemporáneas. *Fuera de campo*, 3, 11-23.
- Bouhaben, M. A., Polo, J. (2020). Imagocracia e imagomaquia. Una reflexión crítica sobre las relaciones entre comunicación audiovisual y cultura popular en América Latina. *Las Torres de Lucca*, 17, 265-292.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.
- Comolli, J.-L. (2010). *Cine contra espectáculo. Seguido de Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manantial.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2007). El archivo arde. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Elsaesser, T. (2004). *Harun Farocki: Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Foster, H. (2004). The Cinema of Harun Farocki. *Artforum International*, 43(3), 156-161.
- Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Barcelona: Siglo XXI.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En A. Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-91). Pamplona: Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana.
- Luelmo Jareño, J. M. (2018). Salidas de fábrica. Lecturas de una metáfora filmica. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, 26, 157-168.
- Marx, K. (1984). *Manuscritos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 13, 29-65.
- Mitchell, W. J. T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, 17-40.
- Montero, D. (2016a). 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.
- Montero, D. (2016b). Imágenes, trabajo y capitalismo. Sobre *Trabajadores saliendo de la fábrica* (Harun Farocki, 1995). *Hermes. Journal of Communication*, 8, 311-324.
- Otxoteko, M. (2017). Harun Farocki. In *Comparison*, sobre el trabajo y su significado. *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 20, 132-141.
- Pantenburg, V. (2001). Visibilities. Harun Farocki between Image and Text. En H. Farocki (ed.), *Imprint: Writings* (p. 28). Nueva York: Lukas & Sternberg.
- Rodowick, D. N. (2015). Eye Machines: the Art of Harun Farocki. *Artforum International*, 53(6), 190-97.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Toranzo, M. E. (2018). La problemática del archivo y las representaciones históricas en *Trabajadores saliendo de la fábrica* de Harun Farocki. En *Memorias de las X Jornadas de Sociología*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Tosi, V. (1993). *El cine antes de Lumière*. México D.F.: Dirección General de Actividades Cinematográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Zunzunegui, S. (2000). Queridísimos verdugos. Memoria de tanto dolor. *Nosferatu. Revista de cine*, 32, 80-83.

## EL TRABAJO DE LO INVISIBLE, LA INVISIBILIZACIÓN DEL TRABAJO. LA IMAGEN-NEGACIÓN EN EL CINE DE HARUN FAROCKI

### Resumen

El objetivo de la presente investigación es evaluar la problemática de la invisibilización del trabajo fabril a través del film *Arbeiter verlassen die fabrik* [Los trabajadores salen de la fábrica] (Harun Farocki, 1995). Para ello, develaremos cómo funciona lo que hemos denominado imagen-negación, que determina la compleja relación diferencial entre lo que vemos y lo que no vemos en las imágenes fabriles con las que trabaja el cineasta alemán, dentro del contexto de la imago-maquia —lucha política de las imágenes— y del reflexiocentrismo —lucha epistémica de los paradigmas visuales. Para dar cuenta del concepto de imagen-negación, vamos a trazar tres ejes. En el primer eje, se analiza una característica estructural esencial en el primer film de la Historia del cine, *La salida de la fábrica* (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, Louis Lumière, 1895), a saber, que en toda imagen hay algo que vemos —en este caso la imagen especular del cine— y algo que no vemos —la fábrica en condiciones capitalistas de producción—. En el segundo eje, se analizan las estrategias de Farocki para pensar dicho film según el método de variaciones y las prácticas de reorganización disciplinar de los archivos. Por último, en el tercer eje, se define el concepto de la imagen-negación como reflexión del nexo político-epistémico entre lo visible y lo invisible.

### Palabras clave

Cine-ensayo; Archivo; Trabajo fabril; Invisibilidad; Imagen-negación; Harun Farocki.

### Autor

Miguel Alfonso Bouhaben (Madrid, 1974). Doctor en Comunicación Audiovisual (UCM). Docente en *Investigación Audiovisual* (Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL, Guayaquil, Ecuador). Director de la revista científica *Ñawi: arte diseño comunicación*. Investigador principal (IP) del proyecto de investigación *Estéticas subalternas y artivismos contrahegemónicos*. Ha publicado más de 40 artículos de investigación en revistas científicas indexadas. Es comisario y documentalista. Contacto: mabouhaben@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Bouhaben, M. A. (2021). El trabajo de lo invisible, la invisibilización del trabajo. La imagen-negación en el cine de Harun Farocki. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 151-162.

## THE WORK OF THE INVISIBLE, THE INVISIBILISATION OF WORK: THE NEGATION-IMAGE IN HARUN FAROCKI'S FILMOGRAPHY

### Abstract

The objective of this study is to analyse the phenomenon of the invisibilisation of factory work through the film *Arbeiter verlassen die fabrik* [Workers Leaving the Factory] (Farocki, 1995). To this end, it examines the operations of what is referred to here as the negation-image, which determines the complex differential relationship between what we see and what we do not see in the factory images used by the German filmmaker, in the context of *imago-machy*—the political battle between images—and reflection-centredness—the epistemic battle between visual paradigms. The concept of the negation-image is explained here in three dimensions. The first involves the analysis of an essential structural feature of the first film in the history of cinema, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Louis Lumière, 1895); namely, that in every image there is something we see (in this case, the mirror image of cinema) and something we do not (the factory under capitalist conditions of production). The second dimension is the analysis of Farocki's strategies for conceiving of this film based on the method of variations and the practices of reorganisation of the archives into categories. Finally, the third dimension defines the concept of the negation-image as a reflection on the political-epistemic nexus between the visible and the invisible.

### Key words

Film-essay; Archive; Factory Work; Invisibility; Image-Negation; Harun Farocki.

### Author

Miguel Alfonso Bouhaben holds a PhD in Audiovisual Communication from UCM. He teaches Audiovisual Research at Escuela Superior Politécnica del Litoral-ESPOL (Guayaquil, Ecuador), and is editor of the scientific journal *Ñawi: arte diseño comunicación*. He is also the Principal Investigator (PI) on the research project *Estéticas subalternas y artivismos contrahegemónicos*. He has published more than 40 research articles in indexed scientific journals, and is also a curator and documentary filmmaker. Contact: mabouhaben@gmail.com.

### Article reference

Bouhaben, M. A. (2021). The work of the invisible, the invisibilisation of work: The negation-image in Harun Farocki's filmography. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 32, 151-162.

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)