



Harun *Farocki:*

**operaciones críticas de la mirada
(Destrucción y desmontaje de la imagen)**

Proyecto editado por Mariana Martínez Bonilla y María Elena León Magaña.

Todos los derechos reservados

La titularidad de los derechos patrimoniales de autor de los ensayos, corresponden en su totalidad a los autores.

Fotografía de portada y folioscopio: *Fuego inextinguible* (*Nicht löschrbares Feuer*, Harun Farocki, Alemania-RFA, 1969), ésta y todas las imágenes del mismo filme al interior de la publicación y las pertenecientes a *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, Alemania-RFA, 1989), el noticiero Hechos (TV Azteca, México, 2024) y las películas *Salida de Jerusalén en tren* (*Départ de Jérusalem en chemin de fer*, Alexandre Promio. Hermanos Lumière, Francia, 1897) y *Llegada de un tren a la Ciotat* (*Arrivée d'un train à la Ciotat*, Louis Lumière, Francia, 1895) son reproducidas bajo el amparo del artículo 148 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

D.R. Secretaría de Cultura

Centro Nacional de las Artes / Centro Multimedia

Av. Río Churubusco #79 esq. Calzada de Tlalpan, Col. Country Club,
Alcaldía Coyoacán C.P. 04220, Ciudad de México CDMX.

Primera edición, Ciudad de México, 2025

ISBN: 978-607-631-348-0

Harun Farocki: operaciones críticas de la mirada (Destrucción y desmontaje de la imagen)

Proyecto editado por Mariana Martínez Bonilla y
María Elena León Magaña.



Índice

Presentación	7
La relación entre montaje y extrañamiento en Harun Farocki Isa Marina Barrón	15
Alagmática de la mirada María Elena León Magaña	31
¿Puede una imagen hablar por el subalterno? Julia Luna Valle	55
Del ocularcentrismo hacia el pantallacentrismo. Cómo se ve de Harun Farocki como crítica a los regímenes escópicos Manuel Molina	85
Harun Farocki y la performatividad de las imágenes Mariana Martínez	109
La constelación del despertar Rodrigo Ortiz Albo	135
Producción de sentido y destrucción de la vida. Imágenes del genocidio, economía del escoleo y ejercicios de montaje Diego Núñez	165
Montaje y posición: la construcción de un lugar de observación Guillermo Rojas Boehler	191
LA IMAGEN QUE SOBRA: La videovigilancia como entretenimiento Mauricio Suárez Ortiz	223
Crítica de cine Laura Indira Guauque Socha	247
Paráfrasis farockiana Videogramas de un ensayo-manifiesto punk Pablo Gaytán Santiago	265
Semblanzas	283



Presentación

En 2024 el Centro Multimedia conmemoró el décimo aniversario luctuoso del cineasta checo-alemán Harun Farocki con un seminario interdisciplinario, compuesto por nueve sesiones de discusión grupal y cinco proyecciones comentadas por un grupo de expertos en teoría y estética cinematográficas, así como otras disciplinas humanísticas afines. A lo largo de dichas actividades se elaboraron una serie de preguntas que pusieron en crisis cualquier definición y metodología heterodoxas, relacionadas con la producción y el análisis audiovisual. Así pues, a partir de las herramientas desarrolladas y utilizadas por el propio Farocki, dichos cuestionamientos mostraron la vigencia de su pensamiento y su obra, así como la importancia de revisitar su trabajo como una estrategia para pensar la producción actual de imágenes.

Sin lugar a dudas, la obra y el pensamiento teórico del cineasta de origen checo no han perdido vigencia; su amplia trayectoria ha sido referente para el desarrollo del trabajo de otros artistas y cineastas como Hito Steyerl, Trinh T. Minh-ha y Bruno Varela, por citar algunos ejemplos, cuyas obras operan en el ámbito de la no-ficción y están caracterizadas por llevar a cabo un cuestionamiento político, histórico-cultural y económico de las imágenes.

El estilo crítico desarrollado por Farocki, a través de mecanismos de extrañamiento de corte brechtiano y la constitución de genealogías o constelaciones de carácter arqueológico, le permitieron develar, a lo largo de toda su filmografía, trabajos académicos y montajes museísticos, aquello que las imágenes no muestran pero que, sin embargo, condiciona su significación.

En este contexto de discusión, se convocó tanto a las y los participantes del seminario, como al público en general al en-



vío de textos para actualizar las preguntas en torno a las imágenes, sus sentidos y sus roles en lo social, lo económico y lo político, a partir del uso de las herramientas y conceptos desarrollados por Farocki. Como resultado se recibieron un gran número de contribuciones, de entre las cuales se seleccionaron 11, en cuyo seno se plantean preguntas situadas en el amplio paradigma actual de producción de imágenes.

En cada una de dichas contribuciones, las y los autores exploran una serie de problemáticas relacionadas con las economías políticas de la imagen y la imaginación en lo contemporáneo. Por un lado, dichos acercamientos interrogan el papel de la imagen en las redes sociales, la videovigilancia, la IA, la crítica audiovisual y en las propias obras de Harun Farocki. Por el otro, revisan la herencia y relación del pensamiento del cineasta en sus propias prácticas creativas, pues las autoras y autores que participan en esta publicación se desempeñan en el ámbito de la creación, la gestión, el análisis y la crítica audiovisual.

El valor de esta publicación como artefacto teórico y cultural, reside en los distintos acercamientos que en ella convergen, los cuales toman la forma tanto de despliegues metodológicos para el análisis y la crítica de las imágenes, como de otros tipos de relaciones y asentamientos en el trabajo de creadores y pensadores contemporáneos.

Lo anterior permite explorar un amplio abanico generacional de experiencias tecnoafectivas con la imagen, desde y a través de distintos momentos tecnológicos, consecuencia de la diversidad disciplinar, geográfica y etaria de cada una de las y los autores aquí reunidos.

En resumen, todos los textos compilados en esta publicación

proponen aproximaciones críticas y reflexivas sobre el pensamiento y obra de Farocki, con la finalidad de poner en tensión la producción actual de imágenes y sus efectos, tanto en el cine que se proyecta en salas y museos, como en las distintas pantallas y dispositivos a través de los que opera la mirada en nuestros tiempos.

Algunas de las líneas temáticas que siguen las contribuciones son: imágenes técnicas; memoria y remontaje; arqueologías de la visión y la opresión; crítica audiovisual; actualización del pensamiento de Harun Farocki en prácticas artísticas y audiovisuales contemporáneas. Así pues, el libro se articula en cuatro apartados en los que el análisis, la teoría y la práctica –se relacionan.

El primer apartado abre con el texto de Isa Marina Barrón, reflexiona en torno a los video-ensayos de Harun Farocki, examinando cómo es que el extrañamiento y el montaje promueven una reflexión en torno a la dimensión epistemológica y política de la imagen. Así, en “La relación entre montaje y extrañamiento en Harun Farocki”, la autora revisa las obras *Fuego inextinguible* (1989), *Cómo se ve* (1986), *Ojo máquina I-III* (2001, 2002, 2003), *Videogramas de una revolución* (1992) y *Trabajadores saliendo de la fábrica* (1995), como aproximaciones deconstructivas del pensamiento, capaces de producir otros órdenes del conocimiento.

Por otra parte, en “Alagmática de la mirada”, María Elena León propone una aproximación tensional a la mirada desde la filosofía de la tecnología, planteando la necesidad de repensar vocabularios que permitan la búsqueda genealógica de los dispositivos que configuran la producción de la imagen. Para ello,



utiliza el corpus teórico del filósofo Gilbert Simondon, sugiriéndonos pensar a la imagen como objeto técnico y al acto de mirar como un acto alagmático.

Como cierre del bloque, Julia Luna en su texto, “¿Puede una imagen hablar por el subalterno?”, moviliza el concepto farockiano de “imagen operativa” para problematizar la representaciones visuales hegemónicas del subalterno en tanto productoras de mecanismos obliterantes de la singularidad. Frente a ello, apela al ejercicio de un principio de responsabilidad y sensibilidad hermenéutica como prácticas de la mirada; es decir, nos convoca a sospechar de las imágenes para articular procesos de representación en resistencia.

En el segundo apartado de esta publicación, “Del ocularcentrismo hacia el pantallacentrismo. *Cómo se ve* de Harun Farocki como crítica a los regímenes escópicos”, Manuel Molina analiza cómo es que en la obra *Cómo se ve* (1986), Farocki cuestiona los órdenes múltiples en las mediaciones que gobiernan la imagen y la mirada. Recurriendo al concepto de régimen escópico, el autor pone en tensión los métodos del director checo para aterrizarlos en el centro de las problemáticas actuales, derivadas de la relación entre la cámara y la tecnovigilancia de los cuerpos.

Por su parte, Mariana Martínez, haciendo uso de los planteamientos sobre la performatividad de las imágenes de la filósofa chilena Andrea Soto Calderón, revisa los usos que Farocki hizo de las imágenes a lo largo de su filmografía, así como las operaciones de producción de sentido que le permitieron desplazar la pregunta por la representación hacia los límites de las capacidades de las imágenes para actuar como entidades activas, que regulan nuestra relación con lo real.

En “La imagen dialéctica: el método de Harun Farocki”, Rodrigo Ortiz analiza el método de reconstrucción histórica de la imagen dialéctica, concebido por Walter Benjamin, tal y como tomó forma en la obra farockiana. En el texto se problematiza cómo es que la herencia metodológica de Farocki, es susceptible de ser utilizada en la producción audiovisual contemporánea.

En el tercer apartado, Diego Núñez, plantea una serie de preguntas fundamentales para pensar la economía visual contemporánea: ¿cómo se ejerce la mirada?, ¿quién ejerce el control sobre las imágenes?, ¿qué es aquello que sucede entre la distribución indiferenciada de las imágenes de la destrucción y la banalización de lo cotidiano en las redes sociales? Para intentar responderlas, recurre al concepto de “imagen operativa”, desarrollado por Farocki, pues el *escroleo*, más allá de saturar la mirada, arrebató el sentido a las imágenes, operando un eterno ejercicio de destrucción del mismo.

En “Montaje y posición: la construcción de un lugar de observación”, Guillermo Rojas, revisa los postulados teóricos de los autores cinematográficos Maya Deren, S.M. Eisenstein y Jean Vigo, acerca de la producción de narrativas y discursos que impliquen una toma de posición por parte del espectador, con la finalidad de dislocar el entendimiento superficial del montaje como una parte del proceso de producción cinematográfica. Para ello, el autor reflexiona sobre tres productos audiovisuales que, a través del montaje y desmontaje, como una herramienta de análisis de y a través de las imágenes, se produce un excedente de sentido desde donde se hace posible tomar una posición crítica respecto al presente. No importa cuántas décadas hayan pasado después de un hecho que provocó la fu-



ria, la construcción del ojo puño seguirá revisitando estos hechos, tantas veces como sea necesario hacia la desaparición de las violencias.

Por último, Mauricio Suárez propone en “La imagen que sobra: la videovigilancia como entretenimiento”, el desarrollo de un arsenal teórico-metodológico para entender los sistemas de circulación de las imágenes de videovigilancia, registradas y distribuidas por por el *Centro de Comando, Control, Cómputo, Comunicaciones y Contacto Ciudadano de la Ciudad de México*, conocido como el «C5», en su canal de YouTube. El montaje, por lo tanto tiene un papel central en el texto, pues deviene tanto en herramienta productora de sentido como en categoría analítica a partir del cual es posible desnaturalizar el consumo de las imágenes creadas por los sistemas de circuito cerrado en el seno de una economía de la vigilancia de orden espectacular, en la que éstas dejan de fungir como pruebas judiciales para convertirse en mero entretenimiento.

Como cierre de la publicación, se presentan dos textos que narran la experiencia de sus autores a partir de la apropiación del pensamiento y los métodos de Harun Farocki. En el primero de ellos, Laura Guaque comparte la gestación y desarrollo de un proyecto editorial, al que denomina *menor*, influenciado por los textos de y sobre crítica cinematográfica escritos por el director. En este ensayo, se ponen en tensión todas aquellas elecciones implicadas en la escritura crítica no académica. Asimismo, se enfatizan las posibilidades afectivas de este ejercicio a partir de la idea del montaje en el lenguaje para efectuar una escritura sobre las imágenes.

En el, último texto de este compendio, “Paráfrasis faroc-

kiana: Videogramas de un ensayo-manifiesto punk”, Pablo Gaytán, analiza el ensayo-manifiesto *La década podrida* (1985-1995), en relación con las premisas sobre el montaje de Farocki, Brecht y otros referentes culturales disidentes como el Situacionismo y los fanzines punk de los años 80 del siglo pasado. El autor comparte su experiencia como montajista punk, descomponiendo las lógicas narrativas producidas por las televisoras mexicanas hacia finales de la década de los 80 y principios de los 90. La finalidad de tal ejercicio “creactivo”, según el autor, fue “rebelar” la memoria, contra dicha hegemonía audiovisual.



imagen
manipulada

Conocimiento
Y Percepción

ostranenie

La relación entre montaje y extrañamiento en Harun Farocki

Isa Marina Barrón

El *extrañamiento* es un concepto que permite pensar las producciones artísticas como detonadoras de un proceso epistémico y político, en el que se vuelve posible una mirada renovada sobre las cosas anteriormente conocidas. En la producción fílmica de Harun Farocki, el extrañamiento es un procedimiento que permite comprender el montaje como una herramienta para rearticular el sentido. En este texto se explora el modo en el que el montaje de imágenes en los video-ensayos de Farocki conduce a una reflexión sobre la dimensión epistémica de la imagen a la luz del extrañamiento.

Las potencialidades de las imágenes.

Los video-ensayos de Harun Farocki constituyen casos a partir de los cuales se puede pensar la dimensión epistémica de las imágenes (Pantenburg 2017, 54) desde los modos en los que el montaje, en tanto herramienta de articulación y desarticulación



del sentido en las imágenes, permite cuestionar la significación de lo que se muestra y lo que se mira. En sus producciones filmicas, Farocki explora una y otra vez los modos en los que las imágenes pueden operar críticamente a partir de su montaje. Esta posibilidad crítica se conecta con su dimensión epistémica, es decir, con los modos en los que éstas permiten conocer, cuestionar y criticar lo que se mira. Lo anterior, en un marco en el que se comprende que las prácticas del ver están configuradas epistemológica, histórica, discursiva y políticamente.

La obra de Farocki explora los modos en los que el poder actúa sobre lo visible y las posibilidades de articular una resistencia frente a ello. Sus video-ensayos, específicamente a partir de su trabajo de montaje, son una forma de trabajar con las imágenes para dar lugar a procesos de conocimiento de carácter crítico. Su punto de partida es una comprensión de la visualidad como una “práctica connotada política y culturalmente” (Brea 2005, 7). Dicho de otro modo, su trabajo parte de la presunción de que no hay modos de ver puros; es decir, que no estén configurados por operadores e intereses (Brea 2005, 6). El trabajo de Farocki con las imágenes se enmarca en esta comprensión de que toda imagen es el resultado de una manipulación y que, por lo tanto, “no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación” (Didi-Huberman 2013, 14).

En ese marco, la pregunta no gira en torno a qué imagen es verdadera y cuál es falsa, cuál es el resultado de un acto puro de ver y cuál el de una manipulación, sino que “[l]a cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y

para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación” (Didi-Huberman 2013, 14). Dicho de otro modo, se trata de un análisis cuyo fin sea descubrir y desmontar los movimientos y operaciones llevados a cabo para dar un sentido a la imagen en cuestión, los modos en los que se la hace significar algo en un marco determinado. El montaje puede ser entendido como una de las herramientas a partir de las cuales es posible llevar a cabo esa búsqueda crítico-práctica (desde el trabajo con las imágenes) en torno a cómo algo se muestra y se significa, y cómo eso mismo puede ser desmontado para mostrar aquellos intereses que lo configuran.

Entender el montaje como una actividad que permite tener una aproximación crítico-práctica a las imágenes se fundamenta en una toma de posición ante lo que Didi-Huberman llama “una aporía para el *pensamiento de la imagen*” (Didi-Huberman 2013, 18). La aporía es planteada por Farocki en *Fuego inextinguible* (1969). En un contexto de televisación de la guerra, el director se pregunta “¿cómo pueden las imágenes mostrar los efectos de la guerra?” Esto es, sus consecuencias políticas y el sufrimiento que provocan.

Esta aporía para el pensamiento de la imagen apunta a que la iconoclasia no es la única salida al problema de la representación. Es más, ni siquiera constituye una salida a dicho problema. Didi-Huberman sostiene que “una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas.” (Didi-Huberman 2013, 18). Así, la cuestión no es la de prescindir de las imágenes, de abandonar aquello que pueden mostrarnos o articular, sino asumir el trabajo (y, en este sentido, la responsabilidad) que implica construir imágenes críticas.



En una línea similar, W. J. T. Mitchell sostiene que, mientras que la cultura visual puede ser un instrumento de dominación, no resulta productivo reducir y señalar a la visualidad, el espectáculo o la vigilancia como los vehículos exclusivos de la tiranía política. Mitchell habla de una tendencia a tratar las imágenes de manera reduccionista, esto es, como instancias omnipotentes y como consecuencia, abogar por una crítica iconoclasta en la que la destrucción o exposición de imágenes falsas constituyen una victoria política (Mitchell 2005, 350).

Si bien la crítica de Mitchell plantea problemáticas en torno al estatuto epistémico y político de las imágenes que quedan fuera de los alcances del presente texto, en esta oportunidad se busca recuperar la idea de que la consecuencia de señalar las relaciones de las imágenes con el poder no es necesariamente un abandono de todo trabajo con las mismas. Lo que se sostiene aquí es que extraer las potencialidades críticas y políticas de la imagen misma puede lograrse, precisamente, al partir de la comprensión de las relaciones entre imágenes y poder.

Esta postura reconoce que la visualidad está política y socialmente connotada y construida, así como que las imágenes tienen una dimensión epistémica. Además, permite asumir una actividad que se ocupe de estas preguntas desde el trabajo con las imágenes; de forma que no renuncia a la imagen ni a los potenciales que un trabajo crítico con las mismas puede tener. Es en esta actividad que se pretende hacer una lectura del trabajo con las imágenes realizado por Farocki desde la técnica del montaje y el extrañamiento que este mismo puede desencadenar. Es decir, desde la comprensión y el compromiso de que el trabajo está en imaginar y ensayar otras formas de mirar.

El extrañamiento como concepto que articula estética, política y epistemología.

El extrañamiento de lo conocido a través del montaje es una de las formas en las que Farocki lleva a cabo la práctica crítica con las imágenes. El concepto de extrañamiento permite pensar las articulaciones entre estética, política y epistemología, en tanto que da cuenta de aquél procedimiento que tiene lugar cuando algo se mira o se conoce desde un sitio diferente al acostumbrado. Sus antecedentes en la *ostranenie*¹, tal como fue planteada por el formalista ruso Viktor Shklovski, sientan las bases para un pensamiento en torno a los modos en los que el arte puede reconfigurar las relaciones que se tienen con lo real, en un sentido perceptivo y epistemológico. Articular el montaje con el extrañamiento arroja luz sobre la dimensión política y epistémica de Farocki, así como sobre lo que puede ser entendido como un trabajo de carácter crítico con las imágenes.

La teoría formalista de Shklovski fundamenta el concepto de *ostranenie* sobre una oposición entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico. En ella, el lenguaje es comprendido como un aparato del pensamiento que permite, por medio de una operación de reducción de lo particular a lo general, hablar de un objeto sin que para ello sea necesario percibirlo simultáneamente. De esta operación de reducción deriva el fenómeno del automatismo del lenguaje (Shklovski 1971, 15). La automatización, al modo de ver de Shklovski, es una consecuencia del hábito en la percepción y el lenguaje. En ella, los objetos serían

¹ El concepto ruso *ostranenie* ha sido traducido como desautomatización, desfamiliarización y extrañamiento.



sustituidos de un modo debilitado, por lo que no serían realmente vistos y las experiencias perceptivas estarían debilitadas.

En este marco, la *ostranenie* indicaría “el procedimiento que permite describir cosas y hechos conocidos a través de unos medios insólitos, nuevos, no apoyados en una tradición o convenio descriptivo.” (Shklovski 1971). Se trataría de un procedimiento que desmonta la automatización de la percepción y el lenguaje al describir la realidad (puesto que Shklovski habla de la literatura) de una forma inhabitual, resultando en que el objeto en cuestión no podría ser reconocido desde las convenciones y reducciones habituales. En esta propuesta formalista, los objetos artísticos se distinguen de los objetos no-artísticos por su finalidad y cada uno da lugar a modos distintos de experiencia y conocimiento. De modo que, la propuesta de Shklovski pone el enfoque en los modos en los que los objetos artísticos renuevan las relaciones epistémicas con la realidad.

Sin embargo, la teoría de Shklovski en torno a la *ostranenie* no es una teoría estético-política. El formalista ruso consideraba que no todo cambio en el modo de ver las cosas implicaba un cambio político o con un fin práctico-social. Esto es importante puesto que indica que para Shklovski la *ostranenie* sería algo que va más allá de una operación artística con fines políticos. La *ostranenie* se encontraría conectada con el conocimiento y la percepción de los objetos del mundo y, en este sentido, sería adecuada para pensar los modos en los que las producciones artísticas tienen efectos e implicaciones de índole epistemológico, más allá de su incidencia política.

Por su parte, el *Verfremdungseffekt* de Bertold Brecht tiene un carácter político y pedagógico que suele predominar en las

interpretaciones o lecturas que se hacen del mismo. Sin embargo, el efecto de distanciamiento tiene una base epistemológica que, en cierto sentido, continúa en un orden de ideas similar con la *ostranenie*, puesto que Brecht lo plantea como un procedimiento que da lugar a una comprensión, bajo una nueva mirada, de algo asumido y no cuestionado. Así, Brecht sostiene que el extrañamiento tiene un carácter crítico en tanto que da lugar a desplazamientos de los lugares consensuados del significado. Críticos en tanto en su base se encuentran las preguntas ¿cómo es posible significar esta imagen de otro modo?, ¿cómo se puede desplazar su significado impuesto, consensuado?

De este modo, el efecto de distanciamiento, comprendido por Brecht mediante una lógica dialéctica, conecta con un proceso epistémico, en el cual aquello que no se cuestiona, que parece obvio y que se cree comprender, pasa a ser mirado como algo sorprendente e incomprensible, solo para que la incomprensibilidad dé lugar a una comprensión más consciente y profunda del objeto en cuestión. Este movimiento en el que algo supuestamente comprendido pasa a ser mirado como incomprensible se produce a partir del montaje, esto es, a partir de la yuxtaposición, el contraste, la comparación y la interrupción de los elementos. De tal forma que el extrañamiento brechtiano, con la lógica dialéctica que le subyace, invita a pensar la comprensión y el conocimiento como algo que se da a partir de la puesta en relación de elementos distintos. Esta puesta en relación supone un movimiento e implica que lo uno se comprende a través de lo otro. (Brecht 2004, 155-156)



El montaje como re-lectura

Esta comprensión dialéctica del extrañamiento es lo que permite trazar la conexión con el montaje realizado por Farocki en sus video-ensayos. El montaje entendido en un sentido crítico permitiría transformar los modos de significación de imágenes anteriormente producidas; es decir, operar un desplazamiento en los modos de significación de la imagen. Patenburg (2017) sostiene que el montaje constituye una herramienta para abordar las interrogantes en torno a las epistemologías políticas de las imágenes en la obra de Farocki. En sus filmes, el cineasta checo-alemán busca mostrar la posibilidad de una nueva relación entre el ver y el imaginar. Asimismo, el montaje constituye un principio fundamental de los modos de significar en el cine, como una herramienta que separa y une elementos que podrían parecer divergentes e inconexos (Elsässer 2004).

Farocki sostiene que “[u]n montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían.” (Ernst y Farocki 2004, 285) Así, en *Como se ve* (1986), se encuentra este trabajo de traer a un lugar común elementos que parecen no guardar ninguna relación entre ellos, como son la tecnología de guerra y las tecnologías de arado o manufactura. Y este lugar común es, ante todo, un lugar para el disenso, desde el cual, el *reunir* elementos heterogéneos permitiría cuestionar sus relaciones y mostrar los modos en los que se les ha dado un sentido determinado.

En los video-ensayos de Farocki se realiza una selección a partir de movimientos en común, de significados compartidos o contrastantes, de repeticiones. Se yuxtapone a unas imágenes con otras, se las interrumpe, se las comenta. Es de cierta

manera un trabajo de montaje que parte de una comprensión de los modos en los que las imágenes (se) significan, en la que historicidad, forma y repetición se encuentran en el centro. Una imagen no se encuentra sola, sino que siempre dentro de un marco que puede desmontarse, desarticularse, reorganizarse y ponerse en relación con otras. Al trasladar la imagen a otro lado, toma lugar un desplazamiento de su significado.

Foster (2004) señala que en sus trabajos de cine-ensayo, Farocki recupera y trabaja con imágenes provenientes de archivos institucionales, películas industriales, videos de instrucciones, grabaciones de vigilancia, y películas caseras. El trabajo de montaje en los filmes de Farocki parte de un trabajo con imágenes de archivo que de ninguna manera es neutral. Es aquí donde se vuelve relevante comprender al archivo como un régimen de lo mostrable: Farocki trabaja con archivos institucionales, vinculados al ejercicio del poder a partir de la generación de imágenes. De ahí la importancia de que sus montajes desarticulen las operaciones de vigilancia que generaron las imágenes con las que trabaja. La extracción de las imágenes de estos archivos para montarlas en un sitio nuevo busca desactivar sus funciones de control, es decir, llevar a cabo un extrañamiento.

Ahora bien, para comprender a fondo lo que es el montaje en la producción fílmica y teórica de Farocki, resulta preciso remitirse a las nociones de *montaje blando* y *montaje sucesivo*. El *montaje sucesivo* consiste en que “una imagen desaparece y otra nueva toma su lugar. En la intersección una imagen se coloca en el lugar de la otra.” (Ernst y Farocki 2013, 285). Es decir, que la articulación entre imágenes se da a manera de sucesión. Este montaje puede dar lugar a comparaciones y contrastes, pero no



desde una simultaneidad de imágenes diferentes, sino únicamente desde su sucesión.

Por otra parte, Farocki llama *montaje blando* a la posibilidad de “trabajar de modo que una imagen no reemplace a la otra, ni la anule, sino que ingrese en una relación con ella. Una co-presencia” (Ernst y Farocki 2013, 285). Este tipo de montaje blando permite construir, desde la edición, nuevos modos de relación entre las imágenes. Así, el montaje blando constituye uno de los modos en los que las posibilidades del montaje son exploradas por Farocki y esto puede apreciarse en casos como *Ojo/Máquina I-III* (2001, 2002, 2003), en los cuales dos imágenes se posicionan diagonalmente en el cuadro, intersectando en el centro. Otro ejemplo es *Videogramas de una revolución* (1992), donde la imagen de la transmisión oficial de televisión interrumpe la imagen de archivo personal. La puesta en relación de imágenes de orígenes heterogéneos a través del montaje blando multiplica los sentidos individuales de cada una (Blümlinger 2004). El montaje blando, en cierto sentido, da lugar a una nueva imagen. Esto se debe a que ya no se mira solamente una de las imágenes y a la otra en sucesión, es decir, por separado, sino que ambas pasan a estar enmarcadas en el mismo espacio y a ser vistas a la vez.

Asimismo, es importante agregar que esta exploración del montaje incorpora el aspecto sonoro y textual. Las relaciones entre lo textual, lo sonoro y la imagen que se establecen a partir del montaje dan lugar a un extrañamiento de lo que se conoce, desde el encuentro entre la palabra y la imagen. Farocki incorpora lo textual a través del uso de la voz en off y de la presentación de diapositivas de texto o sub-

títulos, como interrupciones o acompañamientos de la imagen. *Cómo se ve* (1986) es un ejemplo de los modos en los que el encuentro entre imagen y texto desestabilizan los sentidos dados para imaginar otros a partir del montaje y, más importante aún, la forma en la que conceptos e imágenes se sobredeterminan los unos a los otros (Blümlinger 2004).

Reflexiones finales

Extrañamiento y montaje se articulan en los video-ensayos de Farocki cada vez que, a partir de recursos como la yuxtaposición, el contraste, las repeticiones, la interrupción, el uso de texto y voz en off “el efecto global es que parecemos ver estas representaciones, junto con Farocki, por primera vez.” (Foster 2004, 157). Es en este sentido, sostiene Foster, que sus video-ensayos tienen una dimensión pedagógica, pues no llegan a una conclusión resolutive, sino que consisten en un movimiento siempre abierto de cuestionamiento (Foster 2004). Así, los ejercicios de montaje de Farocki no harían sino poner en marcha un procedimiento crítico acerca de cómo se conoce algo.

La lógica dialéctica del extrañamiento, permitida por el montaje, es el núcleo de la cuestión. Es importante ver que la dialéctica en la obra de Farocki se presenta como un movimiento que se pone en marcha y cuya conclusión no necesariamente significa resolución. Este movimiento propio del montaje también implica un movimiento de toma de distancia que, paradójicamente, es lo que permite la conexión (Didi-Huberman 2008). Así, sería la misma diferencia y distancia la que posibilitaría el desplazamiento del significado a partir del encuentro. El extrañamiento consistiría en traer a un



lugar común (pero en el que el disenso es nuclear) elementos diferentes. Esta puesta en relación desmontaría las estructuras establecidas de significación a partir de las cuales se interpreta y se comprende aquello que se presenta, posibilitando que se miraran desde otros marcos y posiciones.

Ahora bien, el extrañamiento implica una serie de consecuencias epistémicas y no sólo estéticas. Podría argumentarse que su potencialidad estético-política es una que se sostiene sobre la base de los procesos de conocimiento que desencadena. Esto conduce a la pregunta por cómo se conoce desde las imágenes. ¿Cómo un trabajo con imágenes de archivo (un trabajo que podría considerarse de *edición*) permite pensar esas imágenes y aquello que significan fuera de los marcos en los que se construyeron?

Entender el montaje como desmontaje, como fundamentalmente dialéctico, plantea la posibilidad de procesos de conocimiento puestos en marcha a través de las imágenes. Es decir, que el montaje conduce a pensar la dimensión epistémica de las imágenes como una inmanente a los modos en las que se les organiza y presenta. En *Trabajadores saliendo de la fábrica* (Farocki, *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995, 6:28), el cineasta sugiere que es “como si sólo desde este film el mundo se hiciera visible”. Se trata de una reflexión sobre el cine mismo, en tanto que actividad creativa que trabaja con las imágenes. Asimismo, la cuestión es cómo el cine inaugura una nueva forma de ver, una nueva relación con y desde la visión. Y, de manera central a lo expuesto en este texto, se trata de pensar cómo el cine lleva a cabo formas de pensamiento, de reflexión y de crítica a partir de técnicas como el montaje, que ponen en marcha procesos de cuestionamiento de los modos en los que se significa y se conoce lo que se mira.

Referencias

- Blümlinger, Christa. 2004. «*Harun Farocki: Critical Strategies*» en Harun Farocki: *Working on the Sight-Lines*, editado por Thomas Elsaesser, 315-330. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Brea, José Luis. 2005. «Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad» en Estudios visuales. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5-14. España: Akal.
- Brecht, Bertold. 2004. *Escritos sobre teatro*. España: Alba Editorial.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. «Cómo Abrir los Ojos» prólogo a *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki. Traducción de Julia Giser, 13-35. Buenos Aires: Caja Negra.
- Elsaesser, Thomas. 2004. «Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example» en Harun Farocki: *Working on the Sight-Lines*, editado por Thomas Elsaesser, 133-149. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las Imágenes*. Traducción de Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra. 2013
- Foster, Hal. 2004. «The Cinema of Harun Farocki». en *ArtForum*. Acceso el 15 de mayo. https://monoskop.org/images/3/3d/Foster_Hal_2004_Vision_Quest_The_Cinema_of_Harun_Farocki.pdf.



- Mitchell, W. J. T. 2005. «Showing Seeing A Critique of Visual Culture» en *What do pictures want?: The lives and loves of images*, editado por W. J. T. Mitchell, 336- 356. Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. 2017. «Method, madness and montage: assemblages of images and the production of knowledge» en *Image Operations: Visual media and political conflict*, editado por Jens Eder y Charlotte Klonk, 79-86. Manchester: Manchester University Press.
- Pantenburg, Volker. 2017. «Working images: Harun Farocki and the operational image» en *Image Operations: Visual media and political conflict*, editado por Jens Eder y Charlotte Klonk, 49-62. Manchester: Manchester University Press.
- Shklovski, Viktor. Sobre la prosa literaria: reflexiones y análisis. Barcelona: Planeta. 1971.
- Wolfgang, Ernst y Harun Farocki. 2004. «Towards an archive for visual concepts» en Harun Farocki: *Working on the Sight-Lines*, editado por Thomas Elsaesser, 261-286. Amsterdam: Amsterdam University Press.





Alagmática de la mirada

María Elena León Magaña

Durante el Seminario *Ninguna Imagen es Inocente* (2024)¹ surgió una tensión en relación con la obra y pensamiento de Harun Farocki: ¿el análisis del pensamiento del video-ensayista debe ser realizado por cineastas, o le concierne a los filósofos? Lo anterior, basado en el límite de las herramientas disciplinares y la teleología del análisis que -tanto el cine como la filosofía podrían implicar al interior de una práctica académica, aunado a la potencia del uso de los conceptos y el planteamiento de problemas que ofrece la obra del cineasta alemán.

¹ El *Seminario Ninguna Imagen es Inocente* se llevó a cabo entre febrero y junio del 2024 en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes de la Secretaría de Cultura Federal mexicana. A lo largo de este seminario revisamos parte de la obra cinematográfica y literaria del cineasta Harun Farocki.



Desde esta tensión, encuentro importante el intercambio de ideas entre el cine de Farocki y la filosofía de la tecnología, pues da lugar a reflexiones situadas en el umbral del pensamiento y la construcción de máquinas; específicamente, de las máquinas de la mirada. Para lo cual, el trabajo de Farocki es determinante. De tal manera, será posible pensar la relación de las imágenes con la condición humana en un sentido espiral. Es decir, que al ir de ida y vuelta (la imagen y la condición humana) permiten la transformación de la mirada y, por ende, de los modos de existencia o formas de estar en el mundo. Si bien este intercambio se piensa desde la reciprocidad, esta operación de ida y vuelta no implica un retorno a lo mismo, sino la transformación a partir del trocamiento.

Utilizó el concepto de máquina como un objeto técnico que ha “materializado” un modo de llevar a cabo algo: desde un telar mecánico, pasando por una obra literaria o cinematográfica, hasta un algoritmo computacional. El primero de ellos, por ejemplo, se compone por una serie de piezas puestas en relación con la finalidad de ejecutar una o varias operaciones, como el tejido de hilos; mismos que posibilitan crear telas y vestimentas e incluir diseños. En caso de tenerlos, el número de piezas que conforman la máquina y su relación entre ellas implica un mayor grado de complejidad. Las primeras versiones de esta máquina² requerían ser operadas de manera

²El telar de Jacquard es el primer telar mecánico capaz de ejecutar brocados complejos. Éste inspiró el motor analítico de Babbage, para el que Ada Lovelace realizó las anotaciones algebraicas que permitirían la comunicación de las operaciones *automatizadas* a la máquina; una máquina que no requiriera puesta en función constante por la mano.

manual, o sea, dependían de la aplicación de una fuerza humana para ejecutar la operación y dar como resultado la pieza de tela. Por su parte, los algoritmos computacionales implican una serie de instrucciones -de sencillas a complejas- para ejecutar una o varias operaciones: desde preparar un huevo revuelto, hasta la ejecución de la burocracia de un Estado.

¿Qué efectos tienen las máquinas en la construcción de los individuos? ¿Existe una relación entre los objetos técnicos³ y las formas de la reproducción de la vida en el *mundo*?, ¿tendríamos que pensar a la mirada dentro de dicho problema? Para responder a lo anterior, este texto plantea un panorama de aproximación crítica a la construcción de la mirada desde la filosofía de la tecnología. Al mismo tiempo, se proponen algunas herramientas conceptuales que pueden situarse en el intersticio entre el cine y una estética crítica y, desde esta perspectiva, permitirnos mirar al cineasta como un trabajador de la imagen. Esta propuesta pretende establecer un vocabulario en común para posibilitar una reflexión transdisciplinaria que atraviese tanto la práctica como el pensamiento y nos permita dejar de separar el hacer con las manos del pensamiento cuando hablamos de la imagen.

En *Desconfiar de las imágenes* (2023), Farocki hace referencia al trabajador del cine; no obstante, por cuestiones contextuales -ya que hoy en día la relación con la producción de imágenes está cada vez más afianzada a lo cotidiano y ha superado las fronte-

³ La noción de objeto técnico proviene de la propuesta desarrollada por el filósofo de la tecnología Gilbert Simondon en *El modo de existencia de los objetos técnicos* (2007).



ras de la escuela de cine, la escuela de comunicación o la escuela de arte- considero adecuado pensar/nos como trabajadores de la imagen. Esta idea se desarrollará con mayor profundidad más adelante.

La imagen como objeto técnico

El primer paso es pensar a la imagen como un objeto técnico. De esta manera, otorgamos todo el peso de lo humano a la construcción de la misma y la extraemos de ese espacio en el que es considerada como testigo fiel de la realidad o representación exacta del mundo;⁴ o bien, como independiente de la existencia y experiencia humana. Susan Sontag (2004) ya abordó este tema en *Ante el dolor de los demás*, problematizando, por ejemplo, el uso del pie de foto y la necesidad de superar el encuadre; asimismo, planteó el problema de correlacionar la realidad con la imagen producida por la cámara. La cuestión de la construcción de conocimiento mediante la producción de imágenes creadas por distintos dispositivos (el telescopio, el microscopio, una máquina de rayos X, etcétera) no puede ser tratada aquí, debido a su extensión y complejidad, pero lo que sí nos permite pensar Sontag es cómo nos relacionamos con la idea de *realidad* que construimos a partir de las imágenes y los efectos de dicha relación.

Por su parte, Farocki ha llevado a cabo este ejercicio genea-

⁴ Pensando en las imágenes tomadas por dispositivos como cámaras fotográficas, cámaras de video y teléfonos inteligentes. La aclaración tiene el objetivo de dejar fuera todas las imágenes producidas por inteligencias artificiales, tema que merece una reflexión aparte.

lógico del objeto técnico a través de su filmografía. Su propuesta cinematográfica ha podido establecer una relación entre la cultura y sus objetos técnicos (sean estos carreteras, automóviles, la industria publicitaria, etcétera), dejando pistas para reflexionar sobre estos procesos de concretización.

De esta manera, si los objetos o seres técnicos son formas de conocimiento y sentido de los valores (Simondon 2007), pensar a las imágenes desde esta perspectiva nos permitirá alejarnos de los lugares comunes donde éstas nos amenazan o alienan y, así, asumirnos en una relación distinta con ellas. Para empezar, las imágenes serían la constitución de un tipo de conocimiento y valores respondientes a determinadas operaciones de la mirada que no se ejecutan sólo desde el ojo, sino en relación con el cuerpo, los cuerpos, la cultura y otras máquinas. Estas imágenes contienen realidad humana pero no son La Realidad Humana. Por ello, a lo largo de estas páginas, más allá de proponer una aproximación semiótica, se hará desde la *alagmática*, la ciencia de las operaciones. Este acercamiento desde las operaciones reconoce la humanidad de la imagen y las distintas formas en que lo humano opera en ella. No hay imágenes inhumanas, sino imágenes que responden a una mirada cargada de ciertos conocimientos y valores.

Gilbert Simondon hace una revisión filosófica de los procesos de individuación para así construir su propuesta. En ésta, los sujetos o seres técnicos se encuentran en un constante e inacabado proceso de individuación en el que las relaciones son un camino constante hacia el plano individual. Cada proceso de individuación implica la resolución de un problema existencial que nunca es concluyente. En este proceso, “los humanos concretizan



objetos o sistemas técnicos en torno a los cuales se construyen fantasías liberadoras u opresivas que dependerán de la tonalidad afectiva de la época” (Simondon en Rodríguez 2007, 279). La propuesta de Simondon conjuga el plano psíquico, afectivo y técnico; siendo este último el resultado del proceso de exteriorización. De esta manera, los objetos técnicos implican estas fases de individuación.

El ejercicio farockiano se sitúa en el umbral entre el objeto estético y el objeto sagrado, pues logra sacar a la imagen del encuadre de la pantalla de cine (con toda la maquinaria de visualización que implica el aparato cinematográfico) para entablar una conversación crítica con su *tecnicidad* más allá del ojo de la cámara y, de esa manera, hacer manifiesta la relación entre los distintos ojos maquínicos que la constituyen. Este ejercicio de *desvelamiento* de la operación/operaciones implica quitarle una significación específica al objeto técnico sin pensarlo únicamente desde su valor de uso, para pasar así a una relación de conocimiento de la naturaleza y la esencia del objeto técnico.

Para mostrar la operación u operaciones a las que aquí se aluden, Farocki utiliza la repetición. Sin embargo, la voz nos invita a mirar una y otra vez e impide la repetición de lo mismo. En las obras del director alemán, la imagen no habla por sí misma, sino que el uso de la palabra no permite que miremos lo mismo en cada ocasión. Así, la imagen es distinta cada vez y el *espectador* aprehende una nueva manera de mirar mientras escucha.

Un ejemplo de ello se encuentra en *Videogramas de una revolución* (1992). En la escena de Ceausescu en el balcón, la imagen nunca es la misma. La primera vez, es una *imagen histórica* o, si se prefiere, de archivo, mediada por la televisión. Durante

la película, la segunda vez que vemos a Ceausescu en el balcón, sabemos que no ocurrió un terremoto, como se escucha decir a una voz en *off* que se cuela en la imagen de archivo. Incluso, si volvemos a ver la película, esa primera aparición de Ceausescu en el balcón será distinta a cuando la miramos por primera vez, pues ésta no es la misma de la primera vez que se transmitió en vivo por la cadena de televisión rumana y tampoco es la misma que miramos la primera vez que vimos la película.

Como podemos ver, pensar a la imagen como un objeto técnico desde una aproximación simondoniana, nos permite pensar su significación como una operación que se lleva a cabo junto con otros dispositivos de la mirada y que puede ser actualizada en el sentido que propone Jean-Louis Déotte (1988). Es decir, como la actualización del índice histórico⁵ del objeto que rompe con su exotización. Este movimiento me parece importante ya que, además, permite superar la aproximación desde el formato estéril producido y reproducido por la noción de *medio* propuesta por Marshall McLuhan en 1967.⁶ Farocki per-

⁵ El concepto benjaminiano de *índice histórico* relaciona la legibilidad de las imágenes con el tiempo concreto al que pertenecen: las imágenes “tan solo en un tiempo bien concreto vienen a un punto de legibilidad. Y ese «venir a la legibilidad» es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior”. Déotte problematiza los museos, la exotización de los objetos y cómo estos se convierten en imagen, así como la posibilidad de traerlos al “ahora”, toda vez que son objetos que no pertenecen ni al espacio, ni a la geografía en que son exhibidos y su aparición en el museo implica un ejercicio de olvido y borradura.

⁶ En *Understanding Media. The extensions of man* (1994), Marshall McLu-



mite pensar a la imagen como objeto técnico que opera desde la constelación de máquinas que, a su vez, operan la mirada; y no como el resultado intrínseco de la producción automatizada de una máquina-medio, potencia el trabajo de y con la imagen.

Al tiempo que esta repetición descoloca a la imagen del gozo de la ciudadanía en el espacio de los objetos auráticos del mundo del arte, con derecho a la significación y valor, también impide su lectura desde la sacralidad. Esto quiere decir que evita la ininteligibilidad de los tecnicismos que derivan en la idolatría de la máquina. En ese sentido, Farocki articula una aproximación necesaria desde y con distintos lenguajes para activar la potencia del objeto técnico; en este caso, la imagen que deberá ser despojada de su tecnocrática aspiración de poder incondicional de significación. La imagen no es una autómatas del sentido, sino que requiere de la intervención y activación humanas en tanto su nueva cualidad indeterminada se vuelve sensible a la información exterior.

Nuevamente, *Videogramas de una revolución* (Farocki, 1992) es ejemplo de ello, pues no sólo señala que la cámara no es la misma en sus cualidades materiales, sino que también importa quién la sostiene para mirar a través de ella. Por ende, lo que se reproduce no es un documento histórico neutral ante quien lo revisa, articula y propone para ser visto.

Así pues, en *Videogramas de una revolución* (1992), encontramos imágenes articuladas cronológicamente en tanto “hecho

han propone pensar a los medios como máquinas con instructivos, que se deben aprender a utilizar correctamente y reproducen un tipo de mensaje determinado. Esta aproximación borra por completo la subjetividad del individuo y lo desprovee de agencia.

histórico”, pero cuyo montaje también sirve para mostrar que no hay una lectura lineal de los sucesos; incluso, esta película no es la misma un año o décadas después de su producción. No puede ser la misma en relación con otras películas de Farocki y otros hechos históricos ocurridos entre el momento en que fue producida y el momento en que la miramos, incluso si no es la primera vez que lo hacemos, pues la imagen no es autómatas⁷ de sentido. En su crítica a las máquinas autómatas, Simondon señala que el hombre no es un vigilante de esclavos, “... sino un organizador permanente de una sociedad de objetos técnicos... La presencia del hombre en las máquinas es una invención perpetuada.” (Simondon 2007, 33-34). De tal manera, el humano es quien regula el margen de indeterminación de las máquinas y, en este sentido, como ya se dijo anteriormente, es interesante explorar cómo opera la vigencia de *Videogramas de una revolución* en función de su aproximación a los acontecimientos políticos y la construcción de los mismos a lo largo del tiempo.

Así, la propuesta de Farocki es un ejercicio de desmontaje alagmático, ya que a través de herramientas como la repetición y el uso tensional de distintos lenguajes (la escritura, la imagen, la voz) logra mostrar las múltiples operaciones que se ejecutan en la mirada; al tiempo que construye nuevas operaciones con el espectador; es decir, desmonta las operaciones que constituyen al objeto técnico-imagen y construye máquinas de la mirada otras.

⁷ Aquí utilizo la noción de *autómata* en el sentido propuesto por Gilbert Simondon en su crítica a la búsqueda de la “máquina perfecta”; es decir, la máquina autónoma, la máquina de máquinas.



Objetos técnicos, alagmática y pobreza de experiencia

La especialización denominada técnica corresponde con frecuencia a preocupaciones exteriores a los objetos técnicos propiamente dichos (relaciones con el público, forma particular de comercio) y no a una especie de esquema de funcionamiento comprendido en los objetos técnicos.

–Gilbert Simondon. *El modo de existencia de los objetos técnicos* (2007).

Una vez que hemos presentado a las imágenes como objetos técnicos que se pueden relacionar con los sujetos técnicos en un acontecimiento alagmático (es decir, a partir de operaciones del sentido que se efectúan como sistemas abiertos para dar paso a la *transducción*⁸ de la que habla Simondon), podemos comenzar a problematizar las condiciones en las que se lleva a cabo esta operación y sus efectos en la reificación de modos de estar en el mundo.

La alagmática es una propuesta epistémica de Gilbert Simondon, para quien la aparición de la cibernética representa un cambio en la filosofía, o sea, un cambio en el pensamiento. Según el filósofo de la tecnología, la *mentalidad técnica* implica una materialización o concretización del pensamiento; de ahí que lo tecnológico deba de ser pensado como humano y no como una enajenación de lo humano.

⁸ Para Simondon, la *transducción* es un suerte de umbral entre la transmisión y la traducción; es aquella relación que se efectúa entre el hombre y sus máquinas: una teoría de las fases.

Entender que los cambios tecnológicos pueden implicar cambios en las formas del pensamiento permite una aproximación técnica a los modos de hacer en el mundo; es decir, hacer genealogías de los objetos técnicos y, por lo tanto, de sus operaciones. En este sentido, la alagmática, en tanto ciencia de las operaciones, hace una crítica al pensamiento sobre la cibernética como la disciplina que busca La Máquina de máquinas; o sea, la automatización de lo humano. Parece ser que Simondon considera que la cibernética podría ser el inicio de la intervención consciente del mundo a partir de la clarificación de sus estructuras y operaciones. Los sujetos técnicos son sistemas de individuación que resultan de sus operaciones. No obstante, dichos sistemas, en el ideal técnico simondoniano, son abiertos y dispuestos a la reestructuración y modificación de sus operaciones. Es decir, a los procesos de individuación.

Entonces, la alagmática como ciencia de las operaciones, implica en sí misma una *operación* para la transformación del conocimiento, un cambio en el pensamiento a partir de la ontología técnica y su potencia de transformación. Es por ello que al inicio de este texto propuse pensar a las imágenes como objetos técnicos, producto de una serie de estructuras que operan la mirada y que están en una constante conversación con sus operaciones. El trabajo de Harun Farocki permite mostrar estas estructuras y sus operaciones, a partir del aparato, en conjunto con sus “operaciones del sentido”, así como con otras estructuras y sujetos técnicos.

El trabajo de observación e investigación del funcionamiento de las máquinas y aparatos, ya sea el de las carreteras, las ciudades, la democracia, el *marketing*, el deseo o la guerra,



propone descubrir las estructuras y operaciones de la imagen a partir de la repetición. Lo anterior, en un sentido de la genealogía del objeto-imagen como individuación; o sea, de la serie de operaciones que han dado como resultado la existencia de dicha imagen. Desde la propuesta simondoniana, ninguna imagen sería igual a otra, ya que cada una tiene un proceso distinto de individuación, o sea, es un acontecimiento alagmático.

La imagen, entendida como el resultado de un proceso ontogénico puede, a partir de su reproducción, producir otras individuaciones, al ser ésta parte de una estructura y llevar a cabo una operación del sentido. La cibernética nos ha permitido pensar la ejecución de una tarea, como puede ser la burocracia, como un programa. Es decir, como una serie de operaciones ordenadas de tal manera que den como resultado un objeto o una acción. No obstante, éste no necesariamente debe ser cerrado, sino que puede ser un programa en constante devenir, que implica que las maneras de proceder y las motivaciones para hacerlo pueden transformarse. Para Gilbert Simondon (2015), esto es un ideal, ya que los objetos técnicos, las operaciones y las estructuras que dan lugar a las mismas, pueden mutar tantas veces como tenga lugar una nueva operación o sistema gracias a la información producida por el encuentro entre dos sujetos técnicos.

En el trabajo de Farocki, al identificar las operaciones que preceden los procesos de ontogénesis, se vuelve posible mirar las operaciones del sentido; es decir, mostrar el programa y, así, ejecutar nuevas operaciones hacia la individuación. De esta forma, la imagen implica una operación distinta gracias a la propuesta de montaje de Farocki.

El despliegue del *progreso técnico*, según Walter Benjamin (2021), se manifiesta como dominio y destrucción de la naturaleza por el hombre y esto, en consecuencia, resulta en la pérdida de la libertad humana. De tal manera que el presente es un momento pleno que debe ser detenido para que el Mesías se asome y provoque el estallido del *continuum* de la historia. El trabajo de Farocki es un aparato que nos permite intervenir dicho continuum sin comprometernos con una lectura lineal, ya que permite una revisión a contrapelo en la que a partir del volver a mirar la imagen sus estructuras se actualizan y potencian. No se trata de leer el pasado en sí, sino de leer el pasado a través de las operaciones del presente y, a su vez, mostrar las operaciones que produjeron esa imagen.

De tal manera, es posible activar el pasado con elementos anacrónicos: Farocki pone en diálogo dos imágenes de manera atemporal, con lo cual permite una revisión del archivo con el que trabaja, toda vez que el cine condiciona la mirada lineal que comienza en el inicio de la película y termina en su final. En ese sentido, la imagen es una máquina no una simple manifestación estética o sintomática del espíritu de una época. Aquí se intersectan Simondon, Farocki y Benjamin, para quien las condiciones de visibilidad de una época es una visión aparatizada. Al respecto, Benjamin en tanto el problema de la experiencia reflexiona:

En sus edificaciones, en sus imágenes y en sus historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal



vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa, que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto (Benjamin 1933).

Incluso, en sus instalaciones museísticas, Farocki propone mirar *lo mismo*, las mismas imágenes, a través de un *loop*, produciendo distintas individuaciones que generan lecturas e interpretaciones diferenciales de las imágenes y sus sentidos.

Para Walter Benjamin resulta problemático *empezar de cero*; es decir, asumir que el concepto actual es capaz de abarcar toda la experiencia humana, implica construir con muy poco, apelar a lo interno y no a la interioridad. Ahí existe un problema con la acumulación vacía de conocimientos al margen de la experiencia; por ejemplo, si pensamos a la educación como un bien que se puede capitalizar, pero no se puede comunicar en términos de la experiencia, ¿qué replica? ¿Qué implicaciones tiene la incomunicabilidad de la experiencia?

Ante este problema Gilbert Simondon, en *Técnica y escatología: el devenir de los objetos técnicos* (2017, 319), se aproxima desde una relación intergeneracional; es decir, que sean los abuelos quienes enseñen la técnica a los niños. De esta manera, aprehender el objeto técnico no estará vacío de la experiencia, sino que el conocimiento y la experiencia van de la mano. Esto nos permite establecer una relación significativa y no enajenante de la operación que se lleva a cabo, y, mientras que nos transformamos somos capaz de transformar al objeto.

Farocki, por ejemplo, enterado del condicionamiento que los medios llevan a cabo a través de sus formatos, se permi-

te salir del cine para proyectar las imágenes en otros lugares, quebrando el condicionamiento de la linealidad propia de la proyección en la sala oscura. Así, condiciones de lectura distintas de las imágenes pueden ser creadas y por lo tanto, hacer lecturas diferentes. Farocki ejercita la activación del concepto desde el aquí y el ahora, pero con un recorrido genealógico del objeto técnico, gracias al cual no tenemos un presente ausente del pasado, sino que activamos el pasado para que la imagen no se baste a sí misma en el modo más simple y confortable. Es decir, no es que la imagen hable por sí sola y dé cuenta de su sentido, sino que la imagen es activada situadamente desde el recorrido genealógico que la presenta como objeto técnico. Considero que los ejercicios farockianos son distintos y están atravesados por preguntarle a la imagen su procedencia y relación dialógica con otras imágenes y estructuras.

Trabajador de la imagen

Mientras que para Hanna Arendt (2016) el uso agota el carácter duradero del objeto, para Simondon (2017) la reparación y modificación del objeto, a través del uso, lo desenajena. Es a partir de esta diferencia de perspectivas que propondré la idea del trabajador de cine al tiempo que la aterrizó en la idea del trabajador de la imagen. Esto último con la intención de pensarlo desde la relación con la producción de imágenes en la actualidad.

Para Farocki el trabajo es un tema central en su producción cinematográfica. Sus películas están atravesadas por preguntas como: ¿Cuál es la relación que se establece entre los distintos tipos de trabajadores y qué da como resultado? ¿Cómo se organiza el trabajo y cuáles son sus efectos? ¿Qué implica la pro-



ducción de trabajo abstracto de la máquina fordista? Asimismo, se cuestiona sobre la jornada laboral y la supervivencia y el sostenimiento de la vida. ¿Es posible el trabajo al margen de la explotación capitalista?

Al abandonar la escuela de cine, una de las prerrogativas del cineasta consistía en que su trabajo tendría como objetivo a perseguir “...la utilidad política... y la discusión política colectiva...” (2004, 42). A lo largo de su desarrollo como cineasta, Farocki siguió explorando la concretización de la reflexión política y su *materialización* en imágenes. El trabajo con y sobre las imágenes implicó para el cineasta un proceso reflexivo que podemos encontrar tanto en su obra cinematográfica como en sus textos. Es decir, el trabajo de Farocki comenzó en la intencionalidad didáctica del cine, para después mantenerse en una tensión con dicha finalidad. Estos problemas le permitieron explorar el intersticio entre la idea política y su concretización en imagen, llevando su producción al pensamiento audiovisual sobre el sostenimiento de la vida y su intrincada relación con la técnica y la tecnología.

En *La condición humana*, Arendt habla de la reificación como un acto que permite la existencia recursiva de lo mismo a través de su re-producción. En este caso, ella habla del trabajo y señala que la existencia de una cosa no queda separada de manera definitiva, sino que ésta (su existencia) debe ser producida una y otra vez. Llevando el argumento hacia la idea de la imagen como objeto técnico que produce modos de estar en el mundo, o modos de producción de la vida, esto significa que el trabajo sobre la imagen puede implicar un ciclo recursivo sobre la manera en que sostenemos la vida. O, bien, la posibi-

lidad de considerar que la relación de la mirada con la imagen como objeto técnico, puede implicar la “ruptura” de un sistema cerrado de significación, para dar paso a la alagmática de la mirada; es decir, a la activación del índice histórico de la imagen a partir de una operación transductiva. Así, la imagen no es producida una sola vez para existir de manera definitiva, sino que se debe producir una y otra vez para mantener su existencia. Como dice Benjamin en el *Libro de los pasajes*,

“... imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación.”
(Benjamin 2005).

Si pensamos a las imágenes como objetos técnicos, éstas no existen por sí mismas a lo largo de la historia de la humanidad e independientes a su reproducción, sino que se activan en la re-producción. Ésta no se limita a la reproducción en el dispositivo destinado a ello, sino que, como lo demostró Harun Farocki a lo largo de toda su producción cinematográfica, dan cuenta de las operaciones de las distintas máquinas de la mirada que terminan por “mostrar” una imagen. Estas operaciones se evidencian produciendo y reproduciendo las imágenes. En los términos de Arendt, el uso del objeto técnico lo separa del trabajo como producto final, por lo que el objeto está “condenado” al desgaste y a la terminación de su vida. Por otro lado, el trabajo que lo produjo se lleva a cabo una y otra vez para poder producir el mismo objeto cuantas veces sean necesarias. Así, mientras que para Arendt la existencia del objeto está supe-
ditada a su producción, para Simondon, el uso del objeto es lo



que trae la existencia del mismo, y el *desgaste* del objeto puede derivar en la modificación o reparación de éste. En este sentido, el trabajo relacionado con el objeto no se termina en su producción, sino que continúa en el uso. El uso desenajena al objeto.

Regresando a *Videogramas de una revolución*, Farocki hila cronológicamente los hechos. No obstante, la voz en *off* nos permite ver “con otros ojos”, aquellos que operan desde la revisión documental y la perspectiva del tiempo. Mientras que la primera emisión de Ceausescu ocurrió en televisión abierta como parte de una narrativa que intentaba mostrar a un gobierno comunista que se preocupa por el bienestar de los ciudadanos, Farocki nos muestra el aparato propagandístico del régimen. En la pantalla no sólo podemos ver las múltiples operaciones que activan a la imagen televisiva, sino que, en un ejercicio benjaminiano, el director checo-alemán muestra una historia a contrapelo. En ella no sólo vemos el armazón de la propaganda del gobierno que ha sido derrocado, sino la operación de construir un nuevo orden gubernamental a través de máquinas de la mirada, entre ellas, nuevamente, la televisión.

El trabajo de Farocki rompe el enajenamiento de la imagen al sacarla del almacenamiento; además, recorre y reconstruye el aparato que la produjo al tiempo que activa su índice histórico. Esa imagen es siempre distinta, tanto a lo largo de sus películas como en cada nueva reproducción. Así, la repetición en Farocki permite el mirar una vez más pero de forma distinta. El cineasta llevó al límite el lenguaje de la imagen así como su relación con la voz y el texto. Esta “combinación” de lenguajes tampoco se repiten de manera idéntica, sino que cada uno desarticula los modos de mirar producidos por los otros

elementos constitutivos de la poética farockiana al comentar y provocar un significado diferencial:

No era fácil hacer algo político en televisión, sobre todo porque para mí lo político no era solamente el contenido o el discurso. Yo buscaba una praxis política de vanguardia, como la que promovía el grupo Dziga Vertov o el de la revista *Tel Quel*. Rechazaba por ejemplo, el empleo de inserts y del plano-contra-plano. Durante un tiempo intenté armar un frente con los proletarios de los canales de televisión, las editoras y los camarógrafos (en esa época eran exclusivamente mujeres y exclusivamente hombres, respectivamente). Realicé entrevistas con las editoras para publicarlas en la revista *Filmkritik*, conversaciones donde el tema central era el nivel de participación de los trabajadores y trabajadoras del cine en las decisiones sobre los productos. De todos modos, si realmente se hubiera logrado alcanzar una participación en la toma de decisiones, seguramente mis posibilidades de producción no habrían mejorado. (Farocki 2004, 238).

Por otra parte, la activación del índice histórico integra objetos-imágenes en sistemas de reproducción del mundo y la vida ya sea para reificar los ya existentes, o por medio del recorrido a contrapelo de la imagen, permitiendo construir nuevos sistemas de significación. Aquí es importante detenernos sobre lo que implica dicha producción y reproducción; activa la lectura y saca a la imagen de su arcaicidad. Por producción entenderemos la serie de operaciones que se deben echar a an-



dar para dar paso a la individuación de la imagen; la cual no es una sino múltiples, y dependen siempre de quien la mire. Esto nos regresa a la alagmática de la mirada, la cual implica el desmontaje de la ingenuidad respecto de las imágenes técnicas. ¿Es el cineasta un productor de objetos técnicos que implican operaciones de la mirada, y en qué consiste su trabajo?

Arendt piensa en la dupla *animal laborans* - *homo faber* como la fórmula para “mantener” el mundo. El *homo faber* fabrica con su manos sobre, mientras que el *laborans* mezcla con; es decir, el segundo depende del primero, y el primero es el creador del artificio, un destructor de la naturaleza. Para la filósofa, los hombres capaces de “actuar”; es decir, de transformar el mundo, dependen del *homo faber*. Estos últimos corresponden a los artistas, poetas, historiadores, escritores o constructores de monumentos; cuyas tareas, irónicamente, son consideradas inútiles a las necesidades de la vida.

El análisis de Arendt sobre el trabajo es muy agudo, necesario y clarificador para pensar el trabajo y el sostenimiento de la vida humana. Además, deja claro que no existe lo humano sin lo técnico, punto en el que coincide con Simondon. Sin embargo, considero que el trabajo de Farocki se sitúa en un punto que pone en problemas la separación del trabajo propuesta por Arendt, así como sus efectos en los modos de reproducción de la vida. El trabajador del cine, encarnado por Farocki, no sólo entiende la complejidad del resultado del trabajo del *homo faber*, sino que se ve en la necesidad de contarlos en tanto sus relaciones operacionales y estructurales se elaboran desde su posición como *animal laborans*. Es aquí donde considero que ese trabajador del cine al tiempo que fabrica: mezcla. Éste entiende que la imagen en sí

hace mundo, que lo que se hace con las imágenes puede reificar el mundo ya existente, o generar procesos de individuación.

En este sentido, la construcción del objeto técnico, en este caso la imagen, no puede estar separada de su uso, combinación o montaje. Los objetos por sí mismos cuentan cosas; eso implica que la construcción narrativa es la elaboración del objeto, y los dispositivos a través de los cuales elaboramos el montaje no pueden ser separados de la experiencia de la mirada.

El verdadero trabajo de fabricación se realiza bajo la guía de un modelo, de acuerdo con el cuál se construye el objeto. Dicho modelo puede ser una imagen contemplada por la mente o bien un boceto en el que la imagen tenga ya un intento de materialización mediante el trabajo. En cualquier caso, lo que guía al trabajo de fabricación está al margen del fabricante y precede al verdadero proceso de trabajo casi de la misma manera que los apremios del proceso de la vida en el laborante preceden al verdadero proceso de la labor. (Arendt 2016).

Esta cita de Arendt (2016) apunta al complejo trabajo de elaboración de máquinas u objetos técnicos, si bien las propias herramientas con las que trabajamos tienen incidencia/condicionamiento en el objeto que estamos fabricando, así como la imagen eidética que tenemos de esa máquina a construir, no es posible la teleología del objeto técnico o máquina que construiremos. Es decir, como apuntó Alan Turing en su momento, el ingeniero no sabe la máquina que va a construir hasta que la ha construido. En el caso del trabajador del cine, el pro-



ceso responsable es lo que más puede adelantar los efectos de la imagen que está construyendo, no en un sentido de preverlos, sino de asumir las decisiones y contemplar las operaciones que pretendemos que se ejecuten.

Así, el trabajador del cine es tanto un homo faber como un animal laborans que construye máquinas capaces de generar procesos de individuación. Un trabajador del cine no apuesta a la reificación del mundo ya existente, sino al desmontaje de la maquinaria de la mirada para generar procesos de individuación, tal como hizo Farocki en sus películas.

Referencias

- Arendt, Hannah. 2016. *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales. México: Paidós.
- Benjamin, Walter. 1933. *Experiencia y pobreza*. Chile: ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME: <https://semioticaenlamla.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/09/experienciabenj.pdf>
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Traducción de Luís Fernández Castañeda. México: Akal.
- Benjamin, Walter. 2021. *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y otros ensayos sobre historia y política*. Traducción de Jordi Maiso y José Antonio Zamora. Alianza
- Déotte, Jean-Louis. 1998. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa y el museo*. Chile: Cuarto Propio.
- Farocki, Harun. 2023. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra editora.
- Farocki, Harun, dir. *Videogramas de una revolución*, 2014. Rumania: Eggon Bune.
- Simondon, Gilbert. 2007. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Argentina: Cactus.
- Simondon, Gilbert. 2015. *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Argentina: Cactus.
- Simondon, Gilbert. 2017. *Sobre la técnica*. Argentina: Cactus.
- Villena Fiengo, Sergio. 2004. «Walter Benjamin o la historia a contrapelo». *Punto Cero* 9(09): 33-37. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v09n09/v09n09a06.pdf>





¿Puede una imagen hablar por el subalterno?

Julia Luna Valle

La llamada *subalternidad* no ha dejado de hacer eco en textos académicos desde su primer uso en los *Cuadernos de la cárcel* de Antonio Gramsci. En ellos, el autor se apropia de la terminología militar del subordinado para plantearlo en un sistema de relaciones sociales antagónicas, donde todo lo que no pertenece al conjunto de la clase dominante es relegado al conjunto de la clase subalterna. Se trata de una pregunta sobre el poder (¿quién lo posee y quién no?) y así también sobre cómo la relación dicotómica entre uno y otro termina por definirlos mutuamente. La subalternidad plantea la existencia de sujetos subordinados a un sistema que no los considera agentes y que no los reconoce dentro de sus sistemas de representación. La condición de existencia de los grupos subalternos es negativa. Cuando Gayatri Spivak pregunta *¿Puede hablar el subalterno?* (2009), su respuesta sólo podrá ser una negativa desde la cual la subalternidad vuelve a redefinirse en términos de imposibi-



lidad. La subalterna habla, pero no la escuchan; la subalterna actúa, pero sus acciones no son reconocibles y la subalterna se rebela, pero su rebelión es borrada de la historia.

El “pesimismo político” de Spivak demuestra que el binarismo entre dos grupos donde el poder sólo es ejercido por un extremo limita las posibilidades de visibilidad, entendimiento y sensibilidad hacia el contrario. Su posición desigual, donde la parte dominante instaurada por sí misma como el yo identificable con el sujeto abstracto y unificado que determina al *otro* como la alteridad radical totalmente heterogénea, construye un mundo único que pretende abarcarse como totalidad, rechazando la multiplicidad a través de la producción de subjetividades que impidan lo que Félix Guattari nombra como *procesos de singularización*. El sujeto como categoría occidental remite al yo trascendental kantiano, entendido como la apropiación de sí mismo para sí mismo, suponiéndose como lo uno y, por lo tanto, como la base de toda suposición: “ese ‘alguien’ que puede tener representaciones y/o voliciones” (Nancy 2014, 9). Este sujeto que aparenta unidad oculta la multiplicidad que ha cargado a lo largo del tiempo: el sujeto siempre ha sido supuesto y, por lo tanto, depende de cada suposición hecha sobre él.

Así es que se nos da, para nuestro consumo, un mundo de representaciones posibles desde las cuales identificar lo reconocible. El conjunto subalterno, aunque marginado y excluido, también forma parte de la sociedad civil, por lo que no deja de atenerse a la producción de subjetividad capitalista, misma que produce una forma de visibilidad del subalterno, una imagen específica que, sustituyendo el cuerpo del subalterno y arrebatándole su propia representación, crea una identidad del

otro autorizada y asimilable. La mirada entonces no es mutua, no hay autonomía, sino autoridad y soberanía sobre el extremo subordinado. El *otro* sólo aparece como objeto de interés, es externo o extranjero, la alteridad que la razón occidental desea ontologizar, quitarle su alteridad: “El Otro, desde su propia función lógica en la retórica hegemónica, no es otra cosa que los límites de la Sustancia del Sujeto proyectada hacia el exterior sobre los cuerpos del subalterno” (Hartley 2003, 237).

Hablamos de una construcción de la visualidad, de aquello que será perceptible en la historia según modalidades que clasifican y separan a los grupos socialmente, mientras hacen que esta clasificación repetible genere estéticas de lo correcto. Este mundo es construido a través de la omisión de voces subalternas, en imágenes sustitutivas y tremendamente reduccionistas que comunican la percepción del yo sobre el *otro* en imágenes digeribles, fáciles de poseer. La estereotipación, apropiación, exotización y romantización de los grupos subalternos conforman estrategias de la visualidad para controlar la alteridad. Estas son las políticas identitarias que pretenden representar, al fin, al conjunto marginado; pero solo dentro del sistema hegemónico, que termina siendo un único marco de referencia que neutraliza la diferencia singular.

La subjetividad hegemónica lucha constantemente contra los devenires singulares catalogados bajo el concepto de *subalternidad*, porque la construcción social de su visualidad no basta para el subalterno y la subalterna, quienes desean ser escuchadx en sus propios términos. Si bien la visualidad pretende abarcar el todo, los modos de creatividad que escapan de las formas de repetición crean otros mundos de versiones



“incorrectas” que buscan su derecho a existir y a ser vistos, aún cuando no estamos viendo. Se levanta antagónicamente la “contravisualidad” como una disputa de lo visible que ofrece la posibilidad de cambiar los tipos y valores ajenos de los procesos de singularización. La pregunta sobre el poder se expande a la visualidad de lo común; en el, llamado por Jacques Rancière, “reparto de lo sensible”, refiriéndose a esta esfera de la experiencia acotada a las nociones de experiencia de la clase dominante, una normalidad que debe ser confrontada: “La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Rancière 2011, 34-35).

Cuando la capacidad de representación del sujeto es definida por el reconocimiento de esta acción en la estructura institucional, la movilidad y capacidad de intervención del agente se ve reducida a los límites de lo que pueda ser llamado “universal”. Un derecho que parecería válido para cualquier ciudadano o ciudadana del Estado se vuelve un privilegio: aparecer, presentarse, ocupar el espacio público. Esto brinda una pista de la desigualdad en su integralidad. La multiplicidad debe ser confinada y controlada, pues un sistema de representación hegemónico operará bajo una inminente limitación: la singularidad que no pueda ser generalizada en su diferencia será entonces subalternizada, la colectividad será creada haciendo a un lado estas diferencias, donde sólo lo particular se verá representado en el todo. El concepto de ideología aparece como evidencia de la complejidad de una multitud no

totalizable y, por lo tanto, no representable ni representada dentro del orden dado. La ideología no deja de ser un ideal de totalidad social que intenta confrontar el antagonismo social, aunque, evidentemente, sólo consigue agravarlo y constituir al otro negativamente, desde la ausencia. La integridad del Estado dependerá de una forma de representación que funcione colectivamente, a través de sus clases sociales, fundado en una estructura que permanezca en el tiempo. El subalterno, en relación con los sistemas de producción de sujeto, es incapaz de subjetivarse con el referente colectivo, lo que incapacita al conjunto para conformarse como clase: “cuando una clase no puede formar una imagen de sí misma como una clase (re-presentar como *darstellen*), se vuelve hacia otros para hablar por sus intereses (representar como *vertreten*)” (Hartley 2003, 247). La representación como práctica material de la ideología sólo se encuentra disponible para una clase unida por intereses en común, mientras que la masa de singularidades excluidas se ve orillada a depender de la primera para “hablar por sí mismos”. Un problema de sustitución es latente en la historia de los grupos subalternos.

Stuart Hall describe a la representación como un conector cultural entre significado y lenguaje, por lo que distintos sistemas de representación crearán distintas producciones de significado (Stuart Hall 1977, 15), lo que implica que quienes pertenezcan a determinada cultura pueden identificar e interpretar de forma similar el mundo. El lenguaje, los signos y las imágenes actuarán como medios de representación, adecuados a un conjunto de teorías dominantes desde las cuales el sujeto puede reconocer el significado de cada signo. Como se ha di-



cho anteriormente, estos sistemas de representación son abarcales, por lo que aún los grupos marginados de una sociedad son integrados a estos paradigmas. Esto constituye el problema: la integración solo puede ser pasiva o, de lo contrario, el extremo dominante podría enfrentarse a un cambio de paradigma.

La subalterna no está a cargo de su propia representación, sino que es sustituida por la representación que las teorías dominantes hayan generado sobre ella, fundando así un binarismo de la forma *élite/subalterno* o bien *yo/otro*. La diferencia se vuelve su marca, aquello con lo que puede ser identificada. La diferencia u otredad será representada de formas particulares según la cultura que la conforme, actualizando sus significados a lo largo del tiempo.

La representación del subalterno, aunque con posibles variaciones, se construirá a partir de la repetición, pues aunque pueda existir cierta actualización de los significados y referentes, la creación de una figura repetida genera fácilmente estereotipos o reduccionismos que paralizan aquello que aparece en la representación. Así, la creación de una diferencia a partir de la fórmula binaria de opuestos crea, a su vez, representaciones “correctas”, al menos para la hegemonía dominante, de aquello que se ha homologado bajo el nombre de *otredad* o *subalternidad*. Cierta fascinación y atracción hacia todo aquello que no puede ser identificado con el *yo*, permea la historia de este tipo de representaciones, pues la mirada externa sobre el referente es de origen colonial.

Se habla de imágenes, entendidas no sólo como un producto de la percepción, sino como el resultado de una simbolización individual o colectiva, construida a partir de un sistema de re-

presentación cultural. La imagen es un medio de conocimiento que encuentra su referente en el mundo; se trata de una asimilación subjetiva. En este sentido, la imagen carece de cuerpo, por lo que requiere de un medio en el cual corporizarse, es decir un medio portador (producciones artísticas u objetos estéticos). La mirada se vuelve el punto de partida para crear esta analogía entre percepción y producción de una imagen física.

Como lo explica Hans Belting en su *Antropología de la Imagen* (2012), el humano es entendido como el “lugar de las imágenes”, puesto que cualquier cosa que aparezca ante él podrá ser transformada en una imagen y, subsecuentemente, plasmada en un medio físico, volviéndola pública, creando conocimiento colectivo desde el cual lxs espectadorxs pueden volver a insertarse en la relación continua entre medio-imagen-cuerpo. Se entiende así que tanto la imagen interna como la externa se encuentran en un flujo continuo de significación que solo puede ser actualizado o confrontado a través de su aparición en el espacio público, donde la imagen puede comunicarse directamente con la mirada del individuo y con sus creencias, percepción y referentes culturales e ideológicos. Por lo tanto, aunque la producción de imágenes esté permeada por un sistema de representación hegemónico, la posibilidad de creación de imágenes alternativas fuera de este sistema es un hecho que no se debe descartar.

La existencia y producción de imágenes hechas por subalternxs acompaña la historia de las imágenes que lxs han reemplazado. Si bien no toda imagen producida por lxs primerxs es necesariamente contrahegemónica, un abanico de formas de representación, que son también formas de producción de subjetividad, ofrecen puntos de fuga y disenso aún cuando



se sirven de elementos de la visualidad para poder aparecer. Cualquier relación binaria producirá a su contrario, por lo que toda imagen hegemónica podrá ser contrapuesta a una imagen antagónica o contraimagen.

Aunque los medios donde la imagen puede ser plasmada son extensivos y, por lo tanto, incluyen más de una técnica, es importante notar que la imagen fotográfica ha sido manejada de manera especial por distintos teóricos, pues presenta en sí misma una aparente analogía total con la realidad y, al mismo tiempo, con la imaginación. Frente a la espectadora, la imagen fotográfica ofrece una experiencia que transforma la temporalidad, aquello que se ve es entendido como una memoria, es decir, un archivo de imágenes propias del cuerpo; sin embargo, aunque la espectadora no haya producido esa imagen o recuerdo, es capaz de experimentarlo a través de la imagen, aun cuando lo que se ve capturado no es necesariamente valorado como falso o verdadero. No se trata de una búsqueda de la mimesis o analogía con lo real, sino, en palabras de Gilbert Durand, de entenderla como inseparable del acto que la produjo, como una imagen-acto. Así, este medio ofrece la posibilidad de relacionarse con dos miradas: la del productor, con su cámara y la del espectador, con sus ojos.

Cuando nos plantamos frente a la imagen final, la mirada ajena se transfiere a nuestra propia mirada. Tomando esto en cuenta, no podemos más que considerar a la cámara como el medio de una mirada que se fija en la imagen. La percepción simbólica que empleamos al situarnos frente a una fotografía consiste en un intercambio de miradas. Recordamos la mirada que, a su vez, es recordada en una foto. En este sentido, la foto-

grafía es un medio entre dos miradas (Hans Belting 2012, 276).

La imagen fotográfica se ha complejizado a lo largo del tiempo a través del cine, la accesibilidad de cámaras y videocámaras y, por supuesto, la imagen virtual. Esta accesibilidad le otorga al subalterno nuevas posibilidades de representación, mismas que pueden desafiar -o no- las imágenes repetitivas y sustitutivas de la llamada otredad. El trabajo de Harun Farocki sirve como evidencia de esta comparación permanente entre una y otra, a través de la reapropiación visual de la imagen operativa y su potencia. Sus producciones ofrecen una estrategia de resistencia, pero también de crítica ante el poder de las imágenes y su uso, en específico de las imágenes que trabajan en función de la destrucción y la violencia. A grandes rasgos, su análisis de la posición de sujeto que algunas imágenes toman por sobre los acontecimientos históricos y su producción de subjetividad a través de medios de comunicación digitales ofrece un nuevo espacio de relación con imágenes, que si bien habrían generado en un primer momento efectos específicos y calculados, ahora pueden ser vistas desde un eje crítico.

A través de la obra de Farocki es posible trazar una genealogía de la llamada *imagen operacional*, concepto recurrente dentro de sus producciones y que resulta fundamental al hablar de regímenes de visualidad. La imagen operativa obtiene su nombre gracias a su funcionalidad, se trata de una imagen producida para trabajar. Sus filmes políticos utilizan esta imagen, evidenciando el papel que fungen dentro de operaciones militares; confrontándolas con la visión de lxs espectadorxs, pero también con la propia imagen, lo que crea una comparación permanente entre su función “original” y sus nuevos efectos. La noción



de imagen operativa es, por lo tanto, extensiva. Como Volker Pantenburg propone, se trata de una noción que se despliega y se transforma en distintos niveles, que van “de lo técnico a lo no técnico, de algoritmos a distintas formas de generación de imagen, de lo puramente formal a lo contextual” (Volker Pantenburg 2017, 57). Así, el autor divide su definición en tres niveles, que van de lo particular a lo general. En primera instancia, se entiende a la *imagen operativa* como un término solamente aplicable a imágenes meramente funcionales: producidas por máquinas como parte de procesos técnicos, de manera que lo que se ve es una presentación de datos diseñados para algo. El nivel intermedio entre la máquina y la persona es una combinación de ambos extremos y una ampliación de la definición que puede referirse a cualquier imagen que sea útil o instrumental de algún modo, sin reducirse a operaciones militares ni a su producción meramente algorítmica. Por último, en su sentido más extensivo, la imagen operacional se vuelve imagen capaz de operar, es decir de actuar por sí misma. Hablamos de performatividad y, entonces, de la imagen como agente. Por performatividad se entiende la unión entre palabra y acto al hacer realidad un enunciado, se trata entonces de una potencialidad de la relación entre los modos de decir y del hacer, que en sí mismos pueden fundar realidades sin la necesidad de un referente. El término propuesto por J. L. Austin es abordado desde la lógica proposicional, donde una afirmación propone una realidad que instituye al mismo tiempo; sin embargo, si se desea aplicar este término a la función de una imagen, es necesario que la performatividad sea entendida no solo desde la lógica proposicional, sino como Andrea Soto propone

en *La Performatividad de las Imágenes* (2020): desde su capacidad autogenerativa y potencialmente subversiva.

Para realizar esta traducción, desde la cual una imagen pueda ser entendida como performativa, la autora señala su diferencia con la representación. Por un lado, la imagen performativa es capaz de encapsular una historia y al mismo tiempo detonar otra; es decir, tiene una capacidad especulativa, ya no solo representativa. Es en esta especulación que se diferencia de una imagen dedicada a representar algo, pues la base de la acción especulativa no puede tener miras a un resultado o a un efecto, sino que simplemente genera movimiento.

Por el contrario, la acción de la representación se trata de un movimiento orientado a un fin u objetivo determinado por las estructuras que sostienen al régimen visual imperante. Es así que la imagen performativa ejerce un movimiento imaginativo, sin fines preestablecidos. Por lo tanto, esta imagen expone al espectador frente a lo imprevisto, para que pueda confrontar las estructuras hegemónicas o regímenes de visualidad a través de sus propias formas.

Una imagen de este tipo es, por lo tanto, compleja y opaca, pues no tiene como intención comunicar o transmitir algún tipo de idea contenida en el medio: “Comprender una imagen significa no comprender necesariamente todos los significados posibles. [...] Las imágenes no se agotan en su presente, toda inscripción material, si no reduce sus sentidos, inserta una mirada potencial” (Soto Calderón 2020, 79). De esta forma, ofrece un encuentro que, como el término lo indica, siempre será múltiple y diverso y, por lo tanto, sus resultados no podrán ser calculados más que como contingentes.



La obra de Farocki no se reduce a alguno de estos niveles. Tanto su obra como la noción son expansivas y recorren la potencia de la imagen operativa y su capacidad de volverse un ente independiente. De esta forma, el estudio de su obra y de las imágenes que produce o reproduce en ella pueden servir como un punto de fuga que le permita a la espectadora analizar la imagen no solo desde el régimen visual imperante, sino enfrentar esa visión predeterminada con las múltiples posibilidades que ofrece una técnica crítica de la imagen. Esta potencialidad de una producción de imágenes alternativas será la vía de acceso a otras formas de presencia para el conjunto subalterno, para todo aquello que solo puede ser visto desde una imagen autorizada.

Volvamos a la formulación sobre el conjunto subalterno. Gramsci se aproxima a estos grupos desde la diada hegemonía-dominación del Estado, la cual crea una posición subalterna dividida en grupos y niveles de marginación. Más tarde, la noción de posición subalterna fue reformulada por la teoría poscolonial mediante la fórmula colonialidad-opresión-exclusión. Así, la condición de existencia de la subalterna se vuelve, además de una creación de la clase dominante, una conciencia negativa “según la cual es siempre el deseo por/de (el poder del Otro) lo que produce una imagen de sí mismo” (Spivak 2013, 337).

El agente hegemónico, definido positivamente, será entonces cualquier sujeto capaz de dejar de lado su diferencia para formar parte de la comunidad política; es decir, de aquellos sujetos representados y reconocidos institucionalmente. Del lado contrario, se encuentra al subalterno, fuera de la posición de sujeto ya que sus acciones no son reconocibles y su capacidad

de representación es nula bajo el sistema de representación hegemónico que le exige dejar de lado su diferencia; es decir, abandonar la condición que le define.

El problema del habla subalterna, expuesto por Spivak con la pregunta y el texto *¿Puede hablar el subalterno?* es la cuestión sobre su capacidad de representación; sobre su capacidad de subjetivarse con el referente colectivo. La representación como práctica material de la ideología sólo se encuentra disponible para una clase unida por intereses en común, mientras que la masa de singularidades excluidas se ve orillada a depender de la primera para “hablar por sí mismos”. De esta manera, la representación se vuelve sustitutiva, arrebatando a los sujetos su posición política y orillándoles, forzosamente, a identificarse con la imagen que ha sido creada por la clasedominante para evitar ser confrontada por las singularidades del conjunto subalterno.

La subalternidad se vuelve una categoría amplia y compleja. Los devenires que encierra son múltiples y heterogéneos, por lo que resulta inadecuado entenderla como un bloque histórico unificado en cierta identidad cultural específica. No hay una identidad del subalterno, porque cuando hablamos de él, en realidad nos referimos a su conjunto; es decir, a grupos encapsulados en una forma representativa ideada por la clase dominante.

De esta forma, la clase dominante interfiere el proceso de los subalternos para constituirse como sujetos. Esto impone una exigencia sobresus actos, que solo se vuelven reconocibles si se adaptan al régimen de visualidad de su antagonico y los atrapa en el mismo horizonte hegemónico. Aunque el panorama de la posibilidad de representación del subalterno sea sumamente complejo gracias al sometimiento al poder que opera por sobre



su cuerpo, no podemos, desde nuestra propia sujeción, limitar aún más nuestra mirada.

Vemos que el problema de la representación subalterna no es un problema del subalternx *per se*, sino de la insensibilidad hermenéutica de su antagónico. En la relación de la subalterna con el agente hegemónico, hay una desigualdad evidente que genera, además de la sustitución de la palabra de la subalterna por la palabra del hablante autorizado, un problema de interpretación. La subalterna habla, pero esto no quiere decir que su acto comunicativo sea entendido por el extremo contrario. Este fenómeno, producido por lo que José Medina (2012) nombra como insensibilidad hermenéutica e injusticia testimonial, resulta de la limitación de movilidad social de la subalterna, es decir de la imposibilidad de la subalterna a intercambiar posición con el inquiridor. En el acto comunicativo se forman dos posiciones, la del inquiridor y la del informante, estas posiciones se hacen efectivas mientras sean intercambiables, mientras ambas partes gocen de agencia epistémica, si alguna de estas ejerce una posición de poder sobre la otra, probablemente ocurrirá un proceso de silenciamiento.

La imagen autorizada para representar a los grupos subalternos mantiene esta posición del extremo con poder al objetivizar al informante subalterno, impidiéndole formar su propia imagen. La clase dominante, ajena a los grupos subalternos, reduce a su antagónico a través de la estereotipación de ciertas características, que se convertirán en formas de identificación para lxs extrañxs y para lxs pertenecientes al grupo. Así, a lo largo del tiempo, imágenes manejables, apropiadas y apropiables de la subalternidad han surgido como modelos de producción de subjetividad bajo un orden capitalista.

Una relación de fascinación hacia la antítesis del “progreso” tecnológico y cultural de Occidente se desarrolla desde la colonización y creación del Sur Global, para después solventarse en la emergencia del modernismo a través de corrientes artísticas como el primitivismo. Este impulso se ha extendido hasta nuestros tiempos mediante romantizaciones, exotizaciones y exaltaciones de la condición de opresión, miseria o cualquier otro rasgo definitorio que el agente hegemónico, *el Yo, el Mismo*, decida identificar bajo el nombre del *Otro*.

Finalmente, estrategias de reificación de grupos sociales, listas para el consumo pasivo y en contra de cualquier proceso de expresión singular: “La noción de ‘identidad cultural’ tiene implicaciones políticas y micropolíticas desastrosas, porque lo que no alcanza a comprender es precisamente toda la riqueza de la producción semiótica de una etnia, de un grupo social o de una sociedad” (Guattari y Rolnik 2013, 104).

La incompreensión es, entonces, un problema de insensibilidad, que puede ser resuelto mediante un proceso de responsabilidad hermenéutica: un proceso pedagógico que incluya una reeducación estética que nos permita ser críticxs y desconfiar de la imagen operativa que produce el centro hegemónico. Se entiende a la imagen operativa según su sentido más extensivo, como *Bildakt*,¹ traducible a imagen-acto, término que se refiere a la capacidad de una imagen para ser autónomamente efectiva, es decir, un agente. Nos encontramos así con dos tipos de producción de imágenes operativas, las de la clase dominante y

¹ Ver: Bredekamp, Horst. 2015. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin: De Gruyter.



las del conjunto subalterno. Los propósitos y efectos de cada una son evidentemente distintos, comenzando por el hecho de que la primera se trata de una representación sustitutiva, mientras que la segunda es una autorrepresentación.

La estructura de contrarios reduce inevitablemente la creación de imágenes sobre el subalterno, sin embargo, la imagen operativa como imagen-acto, entendida desde su potencia performativa (y, entonces, fuera de la estructura de representación según la cual una imagen se divide en apropiada o inapropiada, o bien, visible o invisible) permite habitar un espacio que no se inserte en la fórmula binaria, sino que la evidencie y critique mientras ofrece una perspectiva alternativa. Es posible encontrar este tipo de producción de imagen sobre el subalterno en la obra de Farocki, quien a lo largo de sus obras deja en claro que sus intenciones no son las de hacer hablar al subalterno o servir como un medio móvil para que sean escuchados.

Las producciones de Farocki no pretenden hablar por alguien en un sentido representativo, sino hacer que la imagen hable más allá de lo que ella pudiera representar; es decir, utilizar la fuerza de la propia imagen. Sus obras confrontan a la imagen consigo misma, utilizando técnicas de montaje para explorar nuevas producciones de sentido que, a su vez, confronten al público con nuevas formas de imaginar fuera de la estructura binaria. Este ejercicio de desorientación es lo que el autor desea explorar en sus obras como una reinención de la mirada sobre el subalterno y, entonces, como posibilidad de aparición de este conjunto fuera de la lógica hegemónica. En este proceso, la espectadora se convierte en una participante

activa de esta nueva construcción de sentido.

Farocki aborda al subalterno en sus producciones a través de las imágenes que han sido producidas sobre él. El primer ejemplo de este uso aparece en *Before your Eyes-Vietnam* (1982), una película sobre las imágenes de Vietnam y el cómo eran vistas y consumidas por la izquierda de Alemania Occidental a finales de los 70's y principios de los 80's. En este filme vemos a Anna y Robert, una pareja ubicada en Berlín, sortear las dificultades y problemas de su vida y relación, mientras la guerra de Vietnam se presenta en los medios de comunicación. En cierto punto, los personajes se vuelven espectadores de imágenes fotográficas capturadas por corresponsales de guerra en Vietnam, expuestas en una galería, volviendo a la espectadora del filme un nuevo vínculo en la cadena de visualización que se ha gestado.

Las imágenes que observan los personajes actúan representando la ausencia del subalterno. Como imágenes representativas e informativas, causarán efectos determinados: para Anna será la atribución de su militancia, pues las fotografías le revelan una realidad radicalmente distinta a la suya, haciéndole notar su posición y responsabilidad con aquello que ve. En este caso, la imagen cumple una función clara, que Farocki hace explícita al exponerla de esta forma. La imagen del subalterno en condición de guerra, capturada por el corresponsal, representa al subalterno a través de su identificación como víctima. Esta reducción hace posible su visibilización como tal y produce un efecto esperado sobre lxs espectadorxs.

Además de aparecer de esta forma doblemente mediada, el subalterno aparece en escena como personaje secundario: vemos a un prisionero de guerra siendo interrogado por un psi-



coanalista norteamericano, mientras un hombre norvietnamita y una mujer survietnamita entablan una conversación. Se conciben entonces tres formas de representar al subalterno:

1. Desde la imagen fotográfica como medio de representación de su ausencia.
2. Desde un estereotipo que responde a la producción de imágenes repetibles y asimilables de la época.
3. Desde el punto de vista en que se aborda a otros personajes, esto es, como agentes

Farocki produce distintas versiones de la imagen del subalterno, insertando a sus espectadorxs, dentro y fuera del filme, en un cuestionamiento de su posición frente a ellas. A través de estas formas, el cineasta se sirve de la cultura visual de la época para hacer evidentes las limitaciones de las imágenes que se producen sobre el otro. *Before Your eyes - vietnam* muestra la función y los objetivos de las imágenes producidas por el extremo dominante sobre el subalterno. El realizador no está interesado en servir como un medio móvil para que sus voces sean escuchadas, sino para evidenciar de qué manera son, o no, escuchadas.

Las imágenes del subalterno autorizadas para aparecer en el centro hegemónico han sido presentadas por el realizador dentro de una narrativa convencional, en la que la historia y los personajes representan a su vez el régimen visual del cual se ha servido para ubicarnos en un tiempo y espacio donde la imagen autorizada del subalterno terminó por agotarse en su repetición, derivando en una especie de amnesia e insensibi-

lidad por parte de Occidente hacia la identificación del subalterno como víctima. Farocki expone así a la imagen representativa del subalterno como una imagen operativa, la cual actúa en sustitución del subalterno para producir efectos sobre el espectador del extremo contrario, el cual verá en la imagen aquello que su modo de ver le exija.

La producción fílmica de Farocki se mantuvo en continua exploración de la imagen y sus efectos, por lo que la imagen-acto se mezcla y se hace evidente en el análisis de la propuesta del autor. Fuera del deseo de representar algo, sus filmes pueden adoptar distintas formas y matices, dependiendo de quién, cuándo y dónde los vea. La potencialidad de este tipo de imágenes puede entonces ayudarnos a formar otros intentos de comprensión e incluso de sensibilización, pues la técnica con la que se nos presentan nos exige contemplar de otra manera y construir interpretaciones propias, ya que la imagen no se muestra a ser comprendida desde un régimen representativo.

Desde esta perspectiva sobre la visión del espectador ante un montaje singular, se vuelve importante mencionar *In Comparison* (2009), uno de los últimos trabajos de Farocki. En este filme la imagen del subalterno es expuesta, no desde la lógica de binarios élite/subalterno, sino desde su actividad. El filme muestra la producción de ladrillos en contextos socioculturales distintos, a través de grabaciones en la India, Burkina Faso, Alemania, Francia, Austria y Suiza. Originalmente pensada como una instalación, en esta obra se realiza una comparación de estas imágenes, mas no de los sujetos que aparecen en ellas.

Se presenta así un conjunto de imágenes, sin diálogo (o al menos no dispuesto para ser entendido) ni una narración más



allá de pequeños textos e íconos que expresan piezas de información sobre lo que vemos. La comparación que se gesta no sucede a través de su oposición binaria. Si bien se muestran imágenes del norte y el sur global, la película no aplica categorías de valor sobre ellas, sino que presenta las diferencias de la producción de ladrillos haciéndolas visibles a través del montaje. De esta manera, se hacen evidentes las economías de cada lugar, así como las relaciones sociales y los espacios que las contienen, sin por ello jerarquizarlas o emitir juicios que influyan en la visión de la espectadora.

La imagen del subalterno aparece aquí como otra más en la cadena de montaje, sin que por ello se desdibuje entre ellas. A través de la diferenciación de producciones mediante la singularidad de una misma experiencia, las imágenes nos dejan en claro que no es posible englobar en una misma categoría ni mucho menos en una representación a la llamada clase subalterna, así como tampoco al extremo contrario. Los grupos subalternos aparecen en sus propios términos, sin por ello aparecer con la pretensión de representar a su comunidad o bien al conjunto de grupos subalternos. Farocki realiza un filme donde la individuación del sujeto a través del trabajo se convierte en un motivo en común que extrae de la realidad, recortando, moviendo y creando una visión acotada a ella, haciendo que la espectadora repare en su simplicidad, su complejidad y su función dentro de distintas sociedades

Así, entendemos al sujeto subalterno desde los procesos que lo constituyen, no como subalterno, sino como otro sujeto, otro agente dentro del entramado social. La manera en que la cámara filma sus acciones deja entrever que el movimiento no

está guiado por el agente externo, sino que la acción en sí misma guía el movimiento de la cámara y participa en la producción de su propia imagen. De esta forma, el subalterno puede ser aprehendido, sin por ello ser sustituido por una narrativa hegemónica, porque la imagen que resulta no ha sido creada a costa de él:

No basta, pues, con que los pueblos sean expuestos en general: es preciso, además, preguntarse en cada caso si la forma de esa exposición (encuadre, montaje, ritmo, narración, etc.) los encierra (es decir, los aliena y, a fin de cuentas, los expone a desaparecer), o bien los desenclaustra (los libera al exponerlos a comparecer, y los gratifica con un poder propio de aparición), como afirma Georges Didi-Huberman en su libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014).

Lxs subalternxs son simultáneamente hipervisibles e invisibles, gracias al régimen de visualidad que lxs ha creado. Cuando vemos una imagen sobre algún grupo subalterno, producida desde el centro hegemónico, nuestra mirada debe entrar en un proceso de sospecha: ¿qué opera en esa imagen?, ¿qué propósitos tiene y qué efectos pretende producir? La imagen operativa, entendida como imagen-acto, quiere algo; sin embargo, dependiendo del productor de ésta, sus efectos serán distintos. No es lo mismo enfrentarse a una imagen del subalterno producida por su antagonico, que a una imagen del subalterno producida por sí mismo. Ambas imágenes son vehículos de significados que aparecen como “organismos vivientes” (Mitchell 2005, 11), agentes que se postran como la presencia de la cosa en su ausencia, vehículos para la representación de algo.

Sin embargo, es importante preguntar y analizar quién está



presentando esta ausencia, pues los efectos pueden ser radicalmente distintos. Por un lado, tenemos el control de la producción de subjetividad antes descrita, un mecanismo según el cual se crean identidades capaces de someter a las múltiples singularidades a un mismo cuadro de referencia, mientras que, del lado contrario, la producción de una imagen-acto no se vuelve solamente un vehículo para expresar su singularidad según sus propios términos, sino también una forma de presentarse como agente. Como se ha establecido anteriormente, la categoría de subalternidad se refiere a una condición de opresión y dominación, según la cual, el reconocimiento institucional de la acción es nulo: la subalterna habla, pero no es escuchada, porque no goza de *performatividad*, entendida como la potencialidad de la acción; es decir, del poder como la unión entre la palabra y el acto, capaces de hacer realidad un enunciado y configurar así el espacio público como el lugar de reconocimiento mutuo, disponible sólo para sujetos con tal capacidad. Aunque la subalterna tiene un mínimo de autonomía agencial, esta resistencia no puede aparecer en el espacio institucional que la ha excluido, pues su estructura está diseñada para no reconocerla ni escucharla. Es por esto que necesita de un proxy, un medio que le permita ser escuchada aunque ella no esté presente. La imagen-acto producida por sí misma de manera autorrepresentativa se convierte en el agente que la subalterna no puede ser dentro del espacio público: la imagen le otorga la movilidad social que ella no tiene.

La llamada autorrepresentación de la subalterna se convierte en un ejercicio productivo, término que evidencia el proceso de enunciación y escucha, relación traducible al acto del hacer

y el ver. Lo que se busca con la imagen-acto de la subalterna es acceder al horizonte de lo visible, recomponiéndolo y transformándolo en últimos términos. Hablamos entonces de tres momentos, encapsulados en la imagen-acto como uno: el de la creación, la aparición y finalmente, la recepción. Aunque ciertas imágenes producidas por la subalterna puedan servirse de las representaciones hegemónicas antes discutidas, no por ello deben ser descartadas. La imagen no necesariamente tiene que producirse en un intento por desarticular estas representaciones, sino que cualquier acto de reapropiación y expresión de la singularidad es de inestimable valor, sean sus efectos subversivos o no. Por ende, no podemos limitar nuestra mirada, pues la sujeción se vuelve la condición tanto de sus limitaciones, como de sus posibilidades; por lo que la negación o revelación en contra de su propia subordinación es un acto contenido dentro de estos límites, lo que no significa que el acto en sí sea cancelado. De ahí que Judith Butler hable de una paradoja:

De hecho, el poder asumido puede mantener y al mismo tiempo resistir la subordinación. Con esta conclusión no nos estamos refiriendo a:

- a) una resistencia que sea *realmente* una recuperación del poder, o
 - b) una recuperación que sea *realmente* una resistencia.
- Ambas cosas se dan al mismo tiempo y esta ambivalencia constituye el dilema de la potencia (2001, 12).



Así, su autorrepresentación compone las llamadas imágenes antagónicas o contraimágenes, entendidas como aquellas que desarticulan la imagen oficial, produciendo efectos de verdad múltiples e incluso contradictorios. Es aquí donde lxs espectadorxs juegan un gran papel, pues las secuelas de este tipo de imagen operativa solo son efectivas cuando alguien la está viendo. Aquello que se verá representado por ésta significará algo distinto según el marco de referencia, el mundo desde el cual se vea. La verdad de la obra no depende de la obra en sí, sino de la interpretación como recreación. La imagen busca una vinculación con su espectadorx, por lo que cada persona puede hallarle un nuevo sentido. Así ocurre un acto comunicativo entre la subalterna y la espectadora, relevante para una subjetividad que ha sido encerrada en identidades pasivas. Con la mirada de la espectadora sobre la imagen de la subalterna se crea un acontecimiento público de la representación, donde el reparto de lo sensible comienza a ser cuestionado y potencialmente modificado. La imagen-acto de la subalterna podrá ser utilizada como un medio para deconstruir, de manera sustitutiva, las representaciones sobre una comunidad que se han hecho previamente. De esta manera, se busca deshacer lo dicho para ofrecer al público/espectadorxs una imagen o historia alternativa. La consideración sobre el público o espectadorxs es sumamente importante, pues aunque uno de los propósitos de la autorrepresentación subalterna sea acceder a espacios donde su cuerpo no es bienvenido, es decir, donde el público se conforme por agentes hegemónicos, debemos considerar también al público conformado por subalternxs. La autorrepresentación de la subalterna clama un “yo soy” en la repetición insis-

tente de un sujeto con una historicidad particular que busca ser contado como un signo histórico. Este “yo soy”, que bien podría producirse individualmente, se convierte en un signo colectivo, aún en la multiplicidad y heterogeneidad del conjunto subalterno, pues la imagen que lo ha puesto en circulación le ofrece el reconocimiento sin la apropiación sustitutiva del centro, creando un lugar público a través de la propia imagen.

La imagen operativa, en su sentido más amplio, ofrece una vía para la reeducación estética de lxs espectadorxs subalternxs y no subalternxs. En suma, es capaz de crear un proceso de extrañamiento hacia la familiaridad de un régimen de visualidad sustentado en un sistema de representación que por definición incluye un patrón de exclusión. Un sistema que esconde a las singularidades dentro de sus propias imágenes operativas, marginándolas, limitando su movimiento y expresión a través de la imposición de una educación estética según la cual el agente hegemónico se conforma como tal al procurar su insensibilidad hermenéutica. Sin embargo, este tipo de estructura, aparentemente cerrada y estable, no es por completo inaccesible. La relación entre un agente hegemónico y la singularidad subalterna es procurada por la diferencia que no ha podido universalizarse en la identidad del primero, anticipando a la contradicción como mediadora y a la resistencia como consecuencia. El tipo de acercamiento deseable en la lucha continua por escuchar las voces subalternas no debe intentar apropiar, subyugar o hegemonizar al subalterno: la relación jerárquica entre uno y otro debe ser suspendida en el encuentro si no se desea cometer violencia en contra de la subalterna. El acercamiento debe ser un puente otorgado por la parte móvil,



en espera, sin imponer la activación del extremo contrario. El acceso no será mediante el agente, sino desde la “infraestructura” que este construya, pues se trata de crear posibilidades, no de continuar el proceso de dominación. Los efectos de la imagen-acto producida por la subalterna pueden llevarnos a una sensibilización hacia formas no hegemónicas de existencia. Se trata de la creación de una mirada mutua:

Aun en las sociedades altamente monolíticas y homogéneas probablemente se contiene diversidad interpretativa, y éstas podrían al menos contener la posibilidad de una hermenéutica disidente y de una formación embriónica de counter-publics. [...] Es crucial prestarle atención a esta diversidad y no asumir lo que un cuerpo social colectivo, *en su totalidad*, está o no está en posición para entender (Medina 2012, 211).

Aprovechar la heterogeneidad que existe dentro de estas identidades monolíticas y abstractas (con las que el Estado identifica a sus integrantes) permite que las comunidades se vuelvan puntos de fuga, desde las cuales el impulso pedagógico puede accionarse bajo sus propias prácticas, pues es dentro de la comunidad donde ocurre la contextualización de la interacción comunicativa. Buscamos las posibilidades de creación de mundos dentro del mundo impuesto, singularidades que escapan, que desean comprender lo que la imagen le quiere decir. Necesitamos procurar un principio de responsabilidad y sensibilidad hermenéutica siempre que seamos espectadorxs, pues aunque la imagen desee decirnos algo, nuestra capacidad de

ignorarla o no, podrá abrirnos paso a conocer nuevos horizontes de experiencias. Debemos dejar que la imagen nos confronte, si es el caso; negociar los límites de la identidad, sospechar de las imágenes para articular procesos de singularización que nos ofrezcan, más temprano que tarde, nuevos modos de existencia que, finalmente, coincidan con nosotrxx.



Referencias

- Bredekamp, Horst. 2015. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin: De Gruyter.
- Butler, Judith. 2001. *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. 2013. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Hartley, George. 2003. *The Abyss of Representation. Marxism and the Postmodern Sublime*. Estados Unidos: Duke University Press.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Medina, José. 2012. «Hermeneutical Injustice and Polyphonic Contextualism: Social Silences and Shared Hermeneutical Responsibilities». *Social Epistemology* 26(2): 201-220. doi:10.1080/02691728.2011.652214.
- Mitchell, W. J. T. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. USA: The University of Chicago Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2014. *¿Un sujeto?* Argentina: Ediciones La Cebra.
- Panternburg, Volker. 2017. «Working images: Harun Farocki and the operational image». En *Image operations. Visual media and political conflict*, editado por Jens Eder & Charlotte Klonk, 49-62. Manchester: Manchester University Press.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Soto Calderón, Andrea. 2020. *La Performatividad de las Imágenes*. Chile: Metales Pesados, 2020.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2013. *En otras palabras, en otros mundos*. Ensayos sobre política cultural. Argentina: Paidós.





KEEP IT UP
YOUR NAME

WOMEN WORK FOR VICTORY

WIFE

MAN

STEET

APPLY NEAREST U.S. EMPLOYMENT
SERVICE OFFICE OR STATE
DEPARTMENT OF LABOR

Del ocularcentrismo hacia el pantallacentrismo

Cómo se ve de Harun Farocki como crítica a los regímenes escópicos

Manuel Molina

Resumen

Este trabajo es, ante todo, una interpretación crítica del ensayo visual *Wie man sieht?* (en español, *Cómo se ve*) de Harun Farocki. Habiendo sido su primer estreno el 08 de junio de 1986 durante el *Kinofest* en Berlín, se trata de una pieza anticipatoria del modo farockiano de hacer cine: un montaje de imágenes de diversa procedencia, reunidas en torno a una constelación de problemas, concentrado en la textura de la propia imagen y, a la vez, diseminado en una variedad de conexiones socio-históricas contraintuitivas con los modos de producción, las condiciones del trabajo físico, la organización del territorio y la guerra como *Zeitgeist*.

Algunos de los trabajos posteriores de Farocki desarrollan estas conexiones de manera específica, pero la singularidad de *Cómo se ve* dentro del corpus farockiano es que presenta la irreductible multiplicidad de mediaciones que gobiernan la



imagen y la mirada, yendo más allá de ella para constituir una expansión de la gobernabilidad visual sobre las dimensiones de lo natural, lo corporal, lo territorial y lo maquínico.

Precisamente, la episteme de la semejanza solidaria con el régimen escópico de la modernidad es invertida aquí como estrategia de montaje asociativo. La apariencia de una cosa es redescubierta como parecida a otra cosa muy alejada y el trabajo crítico de Farocki se esfuerza en desenterrar las interconexiones subterráneas que confirman su analogía. Así, el arado que se asemeja a un cañón le permite dar inicio a *Cómo se ve* desde el entrelazamiento de la guerra y la agricultura: ambas trazan el territorio.

El concepto de régimen escópico *ocularcentrista* aparece con una afinidad electiva a la obra de Farocki y bajo la pregunta: ¿cómo nos gobierna la mirada? O, mejor aún, ¿cómo nos gobierna el modo gubernamental en que miramos? A partir de allí es posible componer modulaciones estéticas, geopolíticas e históricas del concepto de régimen escópico, como proceso de transición desde el ocularcentrismo moderno europeo hacia el pantalla centrismo contemporáneo norteamericano. Es decir, el concepto de régimen escópico no pretende aplicarse a la obra de Farocki con el fin de explicarla o convertirla en un ejemplo, sino, mejor aún, para desarrollar una serie de intervenciones, precisiones e inervaciones desde los pliegues inmanentes de la obra.

1. Cómo se ve

Cómo se ve, el ensayo fílmico de Harun Farocki, parte de la semejanza entre la imagen de un cañón y la imagen de un arado. El carácter documental del filme intenta explicar algo

que parece inexplicable o, más bien, volver visible algo que permanecía imposible de ver: “La Guerra se basa en el trabajo que procura el pan de cada día”, como escribe Farocki. Las raíces artesanales, vitales, agrícolas y culinarias que remiten la guerra y el trabajo a un modo racional de trazar, arar, dividir, administrar y explotar el territorio sólo pueden pensarse gracias al parecido entre una máquina de arado y un cañón. “Esto es un arado como un cañón, o un cañón que se ve como un arado”.

Cómo se ve prosigue con la toma de páginas de libros y fotografías impresas que grafican el entrecruzamiento y la bifurcación de caminos y carreteras. Aparece luego el primer salto montajístico, a saber, una escena muestra un brazo robótico que se pone a prueba en la tarea de sujetar un disco que gira. El pasaje entre el régimen escópico ocularcentrista y el pantallacentrismo ya está contenido en los primeros dos minutos del filme. La distancia entre el primer y el segundo tipo de imagen no es sólo temporal, sino, sobre todo, técnica: las imágenes bidimensionales fijas en gráficos o en fotografías constituyen una relación ojo-máquina antropocéntrica, mientras que la imagen tridimensional de un robot en movimiento constituye una relación ojo-máquina tecnocentrada.

En la imagen del brazo robótico -por más antropomórfica que sea su apariencia- vemos a la máquina mirándose a sí misma. *Cómo se ve* desagrega esta transición entre el régimen escópico de la modernidad y el de la contemporaneidad mediante un montaje de imágenes de diversa procedencia. Por sí sola, esta variedad de materialidades visuales diagnostica el estallido del ocularcentrismo, eso que José Luis Brea periodiza como la “era de la imagen-materia” (2010, 7-34), cuyo fenómeno proto-



típico es la tradición europea de la pintura al óleo.

El estallido de la imagen materia ocularcentrada no es su final, sino, como Farocki lo compone aquí, su radical expansión, diversificación y tecnificación. Frente a la pintura moderna que ordena racionalmente el espacio de la representación desde y para un ojo contemplativo, la contemporaneidad contrapone una pantalla electro-luminosa que satura el espacio de lo visible con un flujo infinito de imágenes digitales y que, además, es capaz de vigilar no sólo el entorno, sino, sobre todo, al sujeto que mira.

Cómo se ve se detiene justo en este proceso de transición hacia el régimen escópico pantallacéntrico, después de la pintura y el dibujo modernos, durante la era de la fotografía y el filme, pero justo antes del ascenso total de las pantallas. Para ello, reúne una multiplicidad de imágenes provenientes de libros, archivos fotográficos, tomas de medición aérea, entrevistas, escenas de fábricas, imágenes de revistas, películas pornográficas y pantallas computacionales en torno a la constelación de problemas de las condiciones del trabajo físico, la organización del territorio y la guerra como *Zeitgeist*.

El montaje cinematográfico de *Cómo se ve* posee un carácter lúdico y asociativo, concentrado en la textura de la propia imagen y, a la vez, diseminado en una variedad de conexiones socio-históricas contraintuitivas, según describe el propio Farocki (2009, 21), de imagen-a-imagen [*Bild-Bild Beziehungen*] y de palabra-a-imagen [*Wort-Bild Beziehungen*]. Al constituirse de un archivo de imágenes técnicas, reproducidas en soporte gráfico, en fotografía o en películas, éstas tuvieron que ser escaneadas o filmadas, exponiendo esto en un abanico de texturas

mediante el que se filtra tanto el sistema de impresión como el barrido del lente de la cámara o del escáner.

El montaje cinematográfico de Farocki es diferente al montaje de atracciones de Eisenstein, el montaje a distancia de Peshian, el montaje autodestructivo de Godard, el montaje iconoclasta de Kluge y el montaje ficcional de Steyerl. Su carácter documental infiltra al montaje con una dosis de narración que, sin embargo, tiene saltos y asociaciones sensibles, creativas, lúdicas y críticas. La propia definición farockiana de ensayo fílmico hace autoevidentes las múltiples texturas de las imágenes y las huellas de sus medios técnicos de producción, reproducción, circulación y almacenamiento. Así, la unidad del filme se descompone en fotografías históricas, aéreas, de trazados urbanos, de carreteras, de diseños de armas, escenas de la grabación de sonido para una película porno y tomas de la pantalla de una máquina que diseña las piezas para otras máquinas.

2. La división del trabajo, del territorio y de la guerra

En *Cómo se ve* hay una conexión entre el trabajo cotidiano y la guerra. La mirada puede trazar una serie de entrecruzamientos visuales que no son solo semejanzas visuales, sino lógicas de organización del territorio, productivas para el desarrollo del comercio pero también de la guerra. El filme utiliza la imagen de la cruz para avanzar, misma que, en el territorio, representa el cruce de dos caminos abiertos para el traslado de la cosecha hacia la ciudad. El trabajo agrícola avanza por el suelo como proceso de geometrización. Sin embargo, esta marca humana en el territorio puede ser anticipada desde lo alto de una montaña, aunque reconstruida a *posteriori*, desde un punto de vista



anacrónico sobre los arados y los caminos arcaicos, porque se trata de la mirada aérea.

Las *Messbilder* o imágenes de medición (Farocki 2020, 178) son la realización más cabal del ocularcentrismo, porque materializan la mirada más distante de todas, la más *objetivista*: “En 1858, el director de obras gubernamentales Albrecht Meydenbauer tuvo la idea de servirse del principio óptico (de la reproducción de un objeto tridimensional sobre una superficie siguiendo las reglas de la geometría proyectiva) y utilizar la fotografía como una imagen mensurable a escala (...) Existe un gran peligro oculto en la objetividad y en la materialidad de las cosas, el contacto físico con el objeto o con el escenario es un riesgo y es más seguro hacer una fotografía y analizarla luego en la tranquilidad del escritorio”.

Particularmente, las fotografías aéreas que Farocki analiza -como las tomadas sobre terrenos trazados agrícolamente o las tomadas sobre Auschwitz por los aliados durante la Segunda Guerra Mundial- exponen el modo de ver del espíritu más elevado sobre la naturaleza de todos: la vista de Dios, que ninguna pintura moderna pudo imaginar, posicionada equidistante de todos los objetos en absoluto y que incluso corrige ópticamente el coeficiente de curvatura de la perspectiva. A la vez, las imágenes de medición aérea constituyen *per sé* el primer paso decisivo en la transición hacia el régimen escópico pantallacéntrico, porque pierden su posición frontal al mundo, desaparece el horizonte, el sujeto se descentra radicalmente y la verticalidad del cuerpo atraído por la gravedad queda en suspenso.

En los pasajes de *Cómo se ve*, Farocki entrevista a un desarrollador de máquinas de arado con ruedas adaptables, quien

expresa que se trata de diseños y prototipos para ser usados en los países del tercer mundo. La escasa nivelación de pendientes y desarrollo de ferrocarriles en el extenso territorio tercermundista parecería necesitar de una máquina capaz de adaptarse al sistema de rieles ferroviarios, a caminos y carreteras de asfalto. La división internacional del trabajo, en la afinidad material arado-cañón, conduce a pensar en la división internacional de la guerra. Pero esto no se refiere tanto al contenido del ensayo fílmico de Farocki, sino que es una marca del propio contexto de producción de *Cómo se ve*.

Durante la Guerra Fría, la división de Alemania en este-oeste y, a su vez, en las cuatro naciones interventoras convirtió al territorio alemán en el tablero de ajedrez del conflicto global (Fulbrook 1995). Sin embargo, lo que ocultó la polarización de la tensión bélica entre el Bloque del Este y el Bloque del Oeste fue que el calor de la guerra fría, la lucha armada más sangrienta y a fuego abierto, se internacionalizó y diseminó precisamente por los países del tercer mundo. La lucha contra el «fantasma comunista» en Occidente, combatido paranoicamente como una «conspiración comunista mundial», no fue sólo un asunto de política exterior, sino también de política sembrada intranacionalmente y, en el caso de América y Asia, lo fue intracontinental.

Las llamadas *guerras satélites* en Vietnam y Corea, la crisis de los misiles en Cuba y las dictaduras militares implantadas por toda Latinoamérica desde fines de los años 60 del siglo pasado, fueron los ataques mediados de los Estados Unidos. Por su parte, el apoyo a las guerrillas en Afganistán para defenderse de los ataques de Pakistán –a su vez respaldados por EEUU–, el



apoyo al gobierno de Mao en China y el apoyo a Siria y Egipto en la guerra del *Yom Kippur* contra Israel, fueron las ofensivas mediadas de la URSS (Hobsbawm 1995, 241-248). La mediación del conflicto entre las dos potencias rivales se llamó en lenguaje bélico *guerras proxy* o *guerras subsidiarias*. Con ellas se multiplicaron las arenas del combate bajo la apariencia de un orden bipolar. Como el “rail-road” expuesto en *Cómo se ve*, la máquina de arado para el tercer mundo, la guerra y la agricultura vuelven a mostrar una analogía que no es sólo visual.

Farocki desarrolla la conexión entre las imágenes aéreas del territorio y la guerra en el filme *Reconocer y perseguir* (2003). “La imagen aérea, con el retículo en el centro, al igual que las imágenes provenientes de la punta de los proyectiles cuando se abalanzan sobre un objetivo, son imágenes operativas. Las imágenes que dentro de la industria registran las operaciones robotizadas no son un reporte del proceso de producción, sino parte de la producción misma” (Schwarzböck 2017, 261).

Las técnicas de trabajo que atraviesan linealmente el territorio, lo aran y parcelan, así como las técnicas de guerra que incluyen la batalla por los límites y la extracción de los recursos del territorio parecen contrapuestas a simple vista, pero en *Cómo se ve* se revelan interconectadas desde el síntoma de las imágenes. Todo territorio es un campo (visual) de batalla. En el minuto 9:58 se escucha: «Cita: “Un diseño adecuado genera una nueva estructura paisajística que acentúa relieves y ofrece al conductor una visión cambiante”. Estas imágenes no quieren decir nada. Solo deben estimular al ojo. Igual que se estimula a los caballos que ya no trabajan ni están libres».

Farocki quiso hacer lo mismo que Marx con la dialéctica

hegeliana: le pone los pies sobre la tierra a la mirada ocularcentrista de la modernidad, aquella que organizaba el mundo desde un punto de vista único, monocular, de una conciencia contemplativa, hacia donde fugan todos los puntos, que funda un sujeto separado del objeto, objetivante del mundo, que comprueba científicamente lo que observa, un “espíritu” humano que se autoconcibe hegelianamente como “la parte de la naturaleza que se ha olvidado de sí”.

La imagen ocularcentrista por antonomasia está ordenada, es perspectivista y flota en el mundo de representación que quiere transparentar. Con Farocki, ese ojo fijo y quieto tiene ahora otro ojo a su lado, ambos tironeados por un paisaje de imágenes, sobre una cabeza inserta en un cuerpo que se posiciona en las tensiones de un territorio siempre en disputa por las condiciones del trabajo y los intereses de la guerra, por la dialéctica de construcción y destrucción. Pero, además, la pretendida ventana de Alberti que las imágenes de las pinturas canónicas desde el renacimiento hasta el impresionismo quisieron abrir, se rajan.

Farocki hereda de las primeras vanguardias del siglo pasado la estrategia crítica de exponer las costuras de la propia obra, exhibir la textura del soporte de la imagen, develar que toda imagen está hecha por el trabajo humano, mediada socialmente. Al enfatizar el salto entre imágenes fotográficas de archivo, entrevistas a productores industriales o escenas del doblaje de películas porno, le da un golpe al fetichismo cinematográfico, que al igual que las demás mercancías “borra las huellas de la producción” (Marx 2012, 38) de la superficie del objeto y, con ello, oculta las desiguales condiciones de producción y ha-



ce aparecer al producto del trabajo social como algo no hecho, como una fantasmagoría.

La textura de la cinta, el autodesmontaje de la producción de la imagen técnica o el señalamiento godardiano del sonido del filme desmienten que las imágenes que vemos son cosas entre las cosas. El trampantojo que Farocki reconfigura aquí es que las imágenes son cosas entre las cosas, pero, entre todas ellas, son las únicas cosas capaces de visibilizar u ocultar las relaciones entre las cosas.

3. Regímenes escópicos de la modernidad: ocularcentrismo

En medio de un mundo de cosas, las imágenes cumplen la función de estimular el ojo. Imágenes materializadas no sólo en la pintura, sino como vistas, panorámicas y paisajes, que primero son dibujadas y, luego, trazadas en el territorio. El historiador norteamericano Martin Jay (2003) en su trabajo *Regímenes escópicos de la modernidad* define el ocularcentrismo como “la ubicuidad de la visión como el sentido maestro de la era moderna” (222)¹. Jay describe la centralidad del ojo como uno de los fundamentos de nuestra cultura moderna contemporánea.

¹ Jay rastrea el predominio de la vista por sobre los otros sentidos como característica clave de la modernidad en diversos planteamientos teórico-filosóficos: “ya sea que nos concentremos en la metáfora de la filosofía, «el espejo de la naturaleza», como hizo Richard Rorty, ya sea que pongamos énfasis en el predominio de la vigilancia, como hizo Michel Foucault, o que lamentemos la sociedad del espectáculo como hizo Guy Debord” (2003, 222). En cualquier caso, el modo de nombrar el estado ubicuo de la imagen representa un desafío.

Si bien el término *ocularcentrismo*, acuñado por Christian Metz, desmiente lo escópico como orden necesariamente centrado en la visión (ya que podría ser un orden de lo visual no dominante de los demás sentidos), Jay argumenta en favor de la pluralidad de regímenes escópicos en disputa a lo largo de la modernidad, aseverando que no se trata de un solo proceso, identificable geoespacial y temporalmente, sino de varios acontecimientos que podrían contradecir y proponer, desde dentro de la sensualidad asociada a la visión, otros modos de ver.

El régimen escópico al que se asocia la modernidad occidental es el perspectivismo cartesiano, que se caracteriza por ser reificante; es decir, por fundar una distancia instrumental entre el sujeto que mira y lo observado. Más particularmente, el ascenso de la visión como sentido hegemónico se entrelaza con el curso del arte autónomo, en el que se despliega un proceso de deserotización y descorporalización, ya que la perspectiva implica que un solo ojo mire desde fuera del objeto mirado. Este ocularcentrismo equipara la observación con la imparcialidad objetiva, condición de posibilidad para el ascenso de la ciencia como régimen de saber/poder y la igualación de la pintura al óleo a la mercancía, en tanto que imagen “aislada de su contexto y disponible para la compra y la venta” (Jay 2003, 227-228). Imagen pictórica, sistema capitalista y sujeto racional quedan así inextricablemente unidos a la centralidad de la visión en la cultura moderna.

Como documentalista, Farocki da cuenta de una realidad moldeada a través de un régimen escópico, dinámico, en permanente adaptación y mutación, con su propia infraestructura material y social. La atención puesta en desocultar la



opacidad de los lentes, el montaje, los escáneres, las cámaras, el sonido y otras máquinas y técnicas visuales es un esfuerzo por desnaturalizar el régimen visual, hacerlo saltar: somos gobernados a través de cierto tipo de imágenes. Frente a ello, Farocki instala una y otra vez la capacidad de preguntarse sobre estas imágenes, ya sea desde la sospecha o desde el archivo.

En *Cómo se ve*, la semejanza de las imágenes prototípicas del ocularcentrismo (antropocentradas en la perspectiva del sujeto burgués que contempla y mide a la distancia) no se da tanto por imitación del mundo, sino como modelado del mundo Farocki expone la performatividad del ocularcentrismo sobre el mundo. Al insistir en la interconexión entre las imágenes y el mundo, más allá de la transparencia, Farocki pone el foco en la opacidad material y en la capacidad de agencia, así como en la performatividad de las imágenes haciendo mundo y torciendo el mundo existente.

Desconfiar de las imágenes, como método, permite salirse del trampantojo que cada imagen quiere realizar, suspender la ficción visual un instante y asociar imágenes que parecen desconectadas. Mediante estas familiaridades visuales, *Cómo se ve* da cuenta de una irreductible multiplicidad de mediaciones que gobiernan a la imagen y a la mirada, pero van más allá de ellas. La imagen es así, pues tanto las imágenes bidimensionales que proyectan la mirada moderna para ponerla a circular (dibujos, pinturas, mapas, fotografías y películas), como la forma visible de los objetos tridimensionales contruidos, intervenidos o modelados de acuerdo a lo proyectado en las imágenes bidimensionales (artefactos, edificios, recorridos, ciudades y paisajes), e incluso un tercer nivel que incluye la *imaginización* del mundo circundante son retratadas y distribuidas mediante nuevas imágenes que refuerzan la mirada modernista.

Lo que hacen las imágenes, su capacidad de encarnar un modo de mirar, transformando el resto de las materialidades del mundo, determina la performatividad del ocularcentrismo como función gubernamental. La ida y vuelta espiralada de la imagen hacia el mundo y del mundo hacia la imagen constituye una expansión de la gubernamentalidad visual hacia las dimensiones de lo natural, lo corporal, lo territorial y lo maquínico. ¿Cómo nos gobierna la mirada? O, mejor aún, ¿cómo nos gobierna el modo gubernamental en que miramos? En *Cómo se ve* se anticipa que todas las imágenes de la modernidad son imágenes operacionales.

Desde el punto de vista de las tecnologías de lo visual, el telar aparece como un modo proto-digital de producción de imágenes que mecaniza el montaje de la apariencia, descomponiéndolas en puntos: “La máquina de Jacquard descompone la imagen en puntos y los enfilea línea por línea, igual que se forma la imagen de televisión” (*Cómo se ve*, 1986, 31:52). La tecnificación de la producción de las imágenes supuso una mecanización logicista del pensamiento: “No está de más recordarlo: la calculadora nació cuando la industria textil se propuso tejer imágenes” (*Cómo se ve*, 1986, 32:47).

El cálculo (corazón del régimen ocularcentrista) es, desde el punto de vista de la imagen, el germen que se despliega luego como rector del pantallacentrismo, porque constituye una fuerza de síntesis superior a la imagen y al texto, que absorbe a ambas durante la última etapa de la modernidad.² La filósofa

² Como señala Vilém Flusser, filósofo checo de la técnica: “la máquina no sólo es capaz de analizar ecuaciones en números sino que también es



argentina Silvia Schwarzböck señala en *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*: “Según *Cómo se ve*, hay que pensar la diferencia entre la era mecánica y la era electrónica para entender las sociedades de control” (Schwarzböck 2017, 257).

Con la aparición de la computadora en la industria automotriz, *Cómo se ve* muestra las primeras ciber-imágenes en las pantallas. Farocki describe la transición del cálculo con engranajes mecánicos al cálculo electrónico cibernético a través de las genealogías de las máquinas y linajes de la técnica. Este pasaje introdujo una levedad en la máquina y una velocidad en la operación, que redundó en una multiplicación y velocificación exponencial para la circulación de las imágenes. El problema de la máquina visual permite pensar la transición del ocular al pantallacentrismo: las imágenes producidas humanamente mediante el ojo-para-el-ojo, pasan a ser tercerizadas maquínicamente mediante cámaras para el ojo que las ve en pantallas, hasta llegar a ser producidas por cámaras-pantallas-para-sí-mismas.

El concepto de régimen escópico introyecta el problema político de la gubernamentalidad hegemónica en el corazón de lo visual, para poder pensar la función que la imagen desempeña en la reproducción del poder. Pero sobre todo, la imagen en sí misma adquiere el estatuto de régimen, en el modo en que ella constituye un orden jerarquizado, estratificado y administrado por sobre otros modos de la mirada, la sensibilidad, la sensualidad, los afectos y la significación.

A propósito de la idea de régimen, Schwarzböck agrega la dis-

capaz de llevar a cabo un proceso de síntesis en el que a partir de estos números se configuran formas” (Flusser 2004, 359).

tinción del antiguo régimen de la modernidad estética: “el de la sociedad burguesa (en el que dominaba la categoría de lo bello, tras haber absorbido, a partir del romanticismo, todas las categorías que le servían de límite: lo feo, lo bueno, lo agradable, lo sublime)” y el nuevo régimen “propio de la sociedad de masas, en el que prima la categoría de lo público (...) un sujeto que en el momento de la recepción se comporta como masa, es decir, fríamente, y que, dada su frialdad, necesita ser movilizado” (2017, 79).

Farocki exige pensar la imagen en su complicidad con la racionalización capitalista y militar del territorio. Compuesto todavía durante la Guerra Fría, es decir, en un territorio alemán dividido en cuatro, el ensayo filmico *Cómo se ve opera* como “la historiografía inconsciente de su época” (Adorno 2004), porque saca a la luz las figuras extremas y veladas por la reconstrucción de Alemania: el impulso constructivo de la explotación cotidiana de la tierra y el impulso destructivo de la guerra por la expansión de los territorios nacionales.

Si bien toda la obra de Farocki podría leerse en relación a la condición técnica del estado vigesimónico, algunos trabajos se centran más en su inscripción ocularcentrista, como *La expresión de las manos* (1997) y *En formación* (2005), inclinadas a la visualidad de los libros y la fotografía impresa; mientras otros abordan decididamente la cuestión pantallacéntrica como dominio maquínico del ojo, como en *Cámara y realidad* (1991), *Los creadores de mundo de consumo* (2001) o *Reconocer y perseguir* (2003). Al no tratarse de una producción lineal que va desde lo moderno a lo contemporáneo, sino de un conjunto paratáctico, asociativo y constelativo, resulta impracticable una periodización temática de su trabajo.



Sin embargo, la pieza *Cómo se ve* permite pensar de manera sensible la dupla ocularcentrismo/pantallacentrismo bajo el signo de una transición tensa y mediada por el conflicto internacional, la explotación del territorio, la división global del trabajo y el avance del desarrollo técnico de lo escópico. Visto nuestro presente de este modo farockiano, el régimen escópico pantallacéntrico no reviste el carácter de una radical novedad respecto de la modernidad, sino que engulle estos rasgos decisivos del ocularcentrismo y los reordena ahora alrededor del régimen maquínico de la imagen-pantalla.

4. Crítica al pantallacentrismo

¿Cuál es el lugar del cine en *Cómo se ve*? Señala Schwarzböck: “Si una democracia es a la vez un imperio, como Estados Unidos desde la segunda posguerra, la relación entre Estado y cine es de interés estratégico-militar, porque el cine, en la cultura estadounidense, cumple la misma función que la filosofía en la cultura moderna europea: acompañar y justificar la expansión planetaria de la Razón” (2017, 78). Si el cine fue el arte de Estado en la bisagra de la modernidad europea hacia la contemporaneidad, el pantallacentrismo es el régimen transnacional impuesto por los Estados Unidos en Occidente y China en Oriente.

En *Cómo se ve* el lugar del cine es auto-señalado mediante el montaje, especialmente con la exhibición de su componente pornográfico: la escena del doblaje del sonido en una película triple XXX. La filósofa chilena Alejandra Castillo, hace un diagnóstico al comienzo de *Adicta Imagen*: “el régimen escópico actual tiene como figura central a las pantallas. Las imágenes atrapan nuestras miradas (...) la imagen-pan-

talla expone un mecanismo de pulsión perceptiva que no difiere en ningún punto con el objeto señalado en la superficie luminosa. La imagen-pantalla es, por eso mismo, afín al voyeurismo directo y a la pornografía” (Castillo 2020, 16).

Farocki anticipa en *Cómo se ve* no sólo la transición entre el régimen escópico de la modernidad y el contemporáneo, sino también su crítica: la imagen digital en una pantalla compuesta por puntos, desarrollada gracias a la robótica y la cibernética, como heredera de la mecánica discrecional y combinatoria del telar, es puesta en codependencia (*zusammenhang*) con la industria de la imagen pornográfica.

Farocki nos hace ver cómo otros actores miran las escenas de una película porno mientras doblan las voces y fingen el orgasmo. No vemos la pantalla, sino las caras en la sala oscura, los ojos iluminados por las escenas proyectadas. Esta correlación entre «hacernos ver cómo miran» y pantalla, siguiendo el diagnóstico de Castillo, permite discutir el carácter pornográfico no sólo como un sector de producción industrial de imágenes, sino como un rasgo estructural de todo el régimen pantallacéntrico: una organización de imagen y poder, que determina lo que puede ser visto en las pantallas y lo que debe permanecer invisible. La obscenidad pornográfica del pantallacentrismo impacta de un modo sadomasoquista en la subjetividad, como asfixia visual y, a la vez, deseo de verlo todo.

El régimen escópico pantallacéntrico posee entonces una economía política paradójica que se motoriza entre la superabundancia de imágenes digitales, marcada por una matemática inagotable y ubicua de unidades visibles (Brea 2010), una política de la explicitud total (Schwarzböck 2017), una econo-



mía visual inflacionaria (Fontcuberta 2016), una anestésica del todo visible (Rebentisch 2024); y, en el sentido inverso, la infinitud pantallacéntrica, al estar reducida a una economía propietaria, propicia una experiencia de la escasez del recurso visual (Brea 2010), una lógica de la carencia, la ansiedad y la privación escópica que nos empujan a desear verlo todo (Castillo 2020), que invierte el exceso pantallacéntrico en la era de las imágenes ausentes, inconsumibles y que nunca no podrán ser vistas (Fontcuberta).

Esta tensión entre la superabundancia de imágenes-pantalla y su efecto autocancelatorio de lo inconsumible, constituye una inflexión iconoclasta de la imagen digital, justo eso que Hito Steyerl parecería sugerir como salida posible a la ubicuidad digital. Sin embargo, la iconoclasia del sistema por autosaturación no se equipara a la estrategia steyerliana. En el sentido de un corte dentro del flujo de imágenes digitales, la iconoclasia crítica se ha vuelto inviable.

Por lo contrario, la iconoclasia que Steyerl sostiene es la de una distancia física del dispositivo, una retirada del rol de usuario o una *ausencia en la red*, lo que Steyerl diagnostica como un *éxodo de las pantallas o una huelga colectiva de la aparición digital*, que va desde personas que buscan “evitar ser representadas en fotografías o imágenes en movimiento, distanciándose subrepticamente de las lentes de las cámaras (...) [hasta] anarquistas destrozando cámaras o saqueadores destruyendo televisores con pantalla de plasma” (2014, 171). Esta variante iconoclasta (que propone una fuga de las pantallas, la capacidad *serena* de decirle a veces que sí y a veces que no a la técnica, dejar reposar al dispositivo en sí) tiene la potencia de desaco-

plar al sujeto de la sujeción al rol de usuario y desacoplar la imagen de su *reducción* tecnocrática al formato de pantalla.

Ya Martin Jay anticipaba respecto de la modernidad: el régimen escópico nunca es uno solo, sino que se trata de un campo de tensión entre diversos órdenes de lo visual en disputa (Jay 2003, 222). La pluralidad de los regímenes escópicos saca a la luz su carácter intrínsecamente político: de entre todos los que están disputa, la condición que convierte a uno de ellos propiamente en un régimen, es su dominio hegemónico por sobre los otros posibles. Con intereses articulados con los Estados Nacionales gobernados por las nuevas derechas, el complejo de industrias tecnológicas y los gigantes transnacionales de la Internet desarrollan el régimen escópico pantallacéntrico a escala global como el último estadio del capital.

Mientras las pantallas se multiplican vertiginosamente, siempre encendidas, con un flujo electro-luminoso infinito, se movilizan todas las capas de la tierra para su funcionamiento: los mares para el cableado que vehiculiza la información, los polos para el almacenamiento en servidores, los cielos para la interconectividad planetaria y los estratos subterráneos para la extracción de los metales raros -como el caso del “triángulo del litio”- que componen la infraestructura del pantallacentrismo. Simultáneamente, las máquinas-pantalla ajustan su despliegue de fuerzas hacia el interior de la subjetividad, aprovechando su doble condición de imagen y de cámara: por primera vez, las imágenes nos miran.

La función cibervigilante, que hoy se ha perfeccionado en el extractivismo de *big data*, fue desarrollada tempranamente por Farocki, mediante el fenómeno de la videovigilancia en los cen-



tros comerciales en *Los creadores de mundos de consumo* y en los misiles tele-dirigidos de *Reconocer y perseguir*, entre otros ensayos. Esta confluencia de fuerzas entre ubicuidad de las pantallas, hipervisualidad, explotación neocolonial de la Tierra, cibervigilancia y manipulación de la democracia ya viene siendo criticado por numerosos autores como tecnoliberalismo (Sadin 2017), infocracia (Han 2022) o capitalismo digital (Staab 2019).

Referencias

- Bredenkamp, Horst. 2015. *Image Acts: A Systematic Approach to Visual Agency*. Berlin: De Gruyter.
- Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Brea, J.L. 2010. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, filme, e-image*. Madrid: Akal.
- Castillo, Alejandra. 2020. *Adicta imagen*. Adrogué: La Cebra.
- Farocki, Harun, dir. *Wie man sieht*, 1986. De la colección de DVDs *Die Grossen Dokumentaristen. Harun Farocki filme 1967-2005*. 2009. Berlin: Absolut Medien.
- Farocki, Harun. 2013. «La realidad tendría que comenzar» en *Desconfiar de las imágenes*, 177-192. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flusser, Vilém. 2004. «La apariencia digital» en Yoel, G. (Comp.) *Pensar el cine 2*, pp. 351-364. Buenos Aires: Manantial.
- Fontcuberta, Joan. 2016. *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. España: Galaxia Gutenberg.
- Fullbrook, Mary. 1995. *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fulbrook, Mary. 1995. «Las dos Alemanias, 1945-1990» en *Historia de Alemania*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Han, Byung-Chul. 2022. *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Buenos Aires: Taurus.
- Jay, Martin. 2003. «Regímenes escópicos de la modernidad» en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, pp. 221-251. Buenos Aires: Paidós.
- Hobsbawm, Eric. 1995. «La Guerra Fría» en *Historia del siglo XX. 1914-1991*. Barcelona: Grijalbo.
- Marx, Karl. 2012. *El Capital. Crítica de la economía política* [Tomo II]. (Trad. de Wenceslao Flores) México: Fondo de Cultura Económica.



- Parikka, Jussi. 2021. *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rebentisch, Juliane. 2024. *El arte de la libertad*. España: UBU
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2020. *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sadin, Eric. 2017. *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Schwarzböck, Silvia. 2017. *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Staab, Philipp. 2019. *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Steyerl, Hito y Franco Berardi. 2014. *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.



Sexually stirring for
goats. So all common
delete images of
artistic perfect
I will burn
past again
one so
in love
in



Harun Farocki y la performatividad de las imágenes

Mariana Martínez

Introducción

Sin lugar a dudas, las imágenes conforman, casi en su totalidad, nuestra experiencia. A través de ellas aprehendemos el mundo y, normalmente, su rápida dispersión en múltiples canales comunicativos es considerada como sinónimo de su democratización. Como prueba de ello basta citar la cantidad inconmensurable de imágenes que saturan los medios de comunicación contemporáneos: desde *Instagram* hasta *TikTok*, pasando por la TV, la prensa y el cine. Cualquiera que tenga en sus manos un teléfono inteligente será capaz tanto de consumir esas imágenes, como de producirlas y reproducirlas, esparciéndolas hasta el hartazgo por todas las vías posibles.

Sin embargo, como afirma Emmanuel Alloa en *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales* (2021), “el hecho de que entendamos las imágenes no significa que también comprendamos sus operaciones” (12). En otras palabras, que todos



seamos potenciales creadores y receptores de imágenes, cualquiera que sea su naturaleza medial, no implica poseer las habilidades necesarias para desentrañar sus significados y, mucho menos, para dar cuenta de las maneras en que se producen sus sentidos en el seno de distintas contingencias sociohistóricas. Sería necesario, entonces, asumir un compromiso crítico frente a aquello que adquiere un cierto estatuto de visibilidad (aunque no por ello de inteligibilidad) a través de las imágenes en el seno de la cultura visual contemporánea.

Para Gillian Rose (2016), dicho compromiso pasa por la urgencia de conocer los métodos de análisis audiovisual generados en diversos campos disciplinares, así como por el discernimiento de sus posibles usos y limitaciones. Según la teórica, el estudio de las aplicaciones puntuales de las muchas metodologías que se han desarrollado desde los ámbitos de la historia, la sociología, las teorías de la comunicación y, más recientemente, desde la antropología del arte, la teoría de la imagen y los estudios visuales, nos permite entender las maneras en las que las imágenes significan según interpretaciones singulares, adquiriendo siempre nuevos significados o, mejor aún, demostrando la poca fiabilidad de las lógicas representacionales que se articulan desde la mimesis.

La obra de Harun Farocki (República Checa, 1944-Alemania, 2014) ofrece algunas pistas para el desarrollo de metodologías críticas que permitan entender el funcionamiento de las imágenes en tanto sistemas de significación complejos, capaces de producir formas de vida y, por lo tanto, de conocimiento. Ello a partir de diversas operaciones de montaje y remontaje que dislocan las lógicas representativas. En sus obras, el director desna-

turaliza nuestros modos de mirar y relacionarnos con las imágenes, los cuales están históricamente condicionados. Al mismo tiempo, dichos trabajos se establecen como críticas de los modos de producción de las imágenes con las que se conforman.

No me detendré aquí a reconstruir puntualmente la biografía de Farocki, pues su vida y obra son mundialmente conocidas gracias a los esfuerzos de muchos gestores culturales, curadores y programadores. Según el sitio web www.harun-farocki.de, entre 1966, año en el que comenzó sus estudios en la *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin* (DFFB)¹, y 2010, Farocki realizó 86 películas (cortos, medio y largometrajes), 29 instalaciones y escribió más de 100 textos.

El cineasta también se desempeñó como un mordaz y polémico crítico de cine, curador y profesor en distintos museos y universidades alrededor del mundo. Su postura reaccionaria frente a la configuración de la hegemonía audiovisual lo llevó a ocupar un lugar marginal en la historia del cine, tanto en Alemania como en el resto del mundo. Sin embargo, el impacto de su producción ha sido tal que en el año 2015, poco después de su muerte, se fundó el Instituto Harun Farocki (*Harun Farocki Institut*), ubicado en el *Kulturquartier* de Berlín. La intención de dicho instituto es tanto la preservación, estudio y difusión de su obra, como el fomento a la producción artística, pedagógica y académica en torno a la cultura visual pasada y presente.

¹ Es sabido que Farocki solamente estudió por dos años en la DFFB, pues fue expulsado por razones de orden político. Los acontecimientos son narrados por el propio director en «Aprender lo elemental», artículo compilado en *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2014).



Asimismo, muchos artistas han tomado las obras y escritos de Farocki como referencia para sus propias creaciones. Los casos más conocidos son los de la artista y ensayista alemana Hito Steyerl, quien se reconoce abiertamente como heredera de los métodos y praxis farockianos y el también alemán Christian Petzold, con quien el cineasta de origen checo colaboró como guionista en 10 ocasiones. Asimismo, su influencia puede notarse en el trabajo del artista libanés Rabih Mroué acerca de las imágenes grabadas con teléfonos celulares durante la Guerra civil siria (*The Pixelated Revolution*, 2012), en las operaciones críticas sobre archivos e imágenes tanto fijas como en movimiento de *The Otholith Group* y en la apropiación crítica de videojuegos del colectivo vienés Total Refusal (*How to Disappear*, 2018 y *Hardly Working*, 2022), entre otros.

Acerca de sus filmes e instalaciones se han escrito cientos de páginas. Dentro de este gran corpus bibliográfico se encuentran los libros, capítulos en compilaciones y artículos publicados en revistas especializadas y académicas de Georges Didi-Huberman, Christa Blümlinger, Nora M. Alter, Volker Pantenburg y Thomas Elsaesser. En el ámbito mexicano, destaca el catálogo de la muestra *Harun Farocki. Visión. Producción. Oposición* (2014), curada por Amanda de la Garza en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM y en el latinoamericano, las traducciones de algunos escritos farockianos, hechas por la editorial Caja Negra, compiladas en *Desconfiar de las imágenes* (2013) y *Sobre Harun Farocki. La continuidad de la guerra a través de las imágenes* (2014), libro colectivo editado por Diego Fernández H. A ello se suma Harun Farocki: crítica de la mirada (2004), publicación que acompañó la exhibición

de algunos filmes del director de origen checo en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

En todos esos textos se reconoce la potencia del pensamiento de Harun Farocki en torno a las imágenes y su despliegue en múltiples niveles críticos que atañen a los más diversos aspectos comprometidos en su producción. Asimismo, en muchas ocasiones se ha enfatizado la intencionalidad política y autorreflexiva de su trabajo, pues como afirma Amanda de la Garza (2014), en sus obras, Farocki “realiza observaciones autorreflexivas sobre el propio medio, sus condiciones de producción, los recursos visuales y narrativos empleados, así como acerca de los subtextos inscritos en la imagen audiovisual” (35).

Esas observaciones traen consigo la enunciación (aveces, explícita; otras, implícita) de un gran número de preguntas sobre la técnica, la guerra, la memoria, el olvido, la representación y el pensamiento. De la misma manera, dicha autorreflexión reconoce la operación, siempre singular y contingente, de las imágenes como partícipes de las más diversas relaciones de poder y dominación, relacionadas con lo militar, el entretenimiento, los deportes, las finanzas y los complejos empresariales (Eshun 2014).

Según Christa Blümlinger (2014), el cineasta “filmó e investigó aquellos lugares en donde los mecanismos del poder se revelaron a sí mismos, desnudándose a través de funciones performativas” (14). En dichos términos, para Farocki, la violencia del mundo no se ejerce solamente a través de su aplicación directa sobre los cuerpos, sino que adquiere formas mucho más sutiles. Entre ellas, la constitución de historias oficiales y la consolidación de imaginarios; dos maneras de construir



visibilidad que son, al mismo tiempo, formas de obliteración e invisibilización.

En ese sentido, podemos afirmar junto con Andrea Soto Calderón (2020) que “sin lugar a dudas las imágenes pueden informar, entretener, distraer, alienar, pero también pueden organizar, desarrollar otra fantasmagoría, abrir otra economía libidinal” (30). Y es que, si bien las imágenes no son la cosa real (discusión en la que no me interesa detenerme y que estaría fuera de los alcances de este texto), sí conforman un cierto estatuto de lo real o, si se quiere, una determinada configuración de lo sensible. Para llevarlo a los términos de Jacques Rancière, lo anterior debe entenderse como una cierta repartición de espacios, tiempos y formas que condicionan lo común en un momento histórico determinado, generando así un sistema de relaciones entre lo visible y lo pensable, así como la participación de los sujetos dentro de ellas.²

Ahora bien, dicha institución de la realidad, llevada a cabo por las imágenes, es analizada por Andrea Soto Calderón a través de la categoría de “performatividad”. En *La performatividad*

² Para Rancière (2017), el reparto de lo sensible implica la creación de una cartografía del mundo común al “determinar formas de visibilidad de los fenómenos, formas de inteligibilidad de las situaciones y modos de identificación de eventos y conexiones entre eventos. Así, determinan las maneras en las que los sujetos ocupan este mundo común, en términos de coexistencia o exclusión, tanto como la capacidad de esos sujetos de percibirlo, entenderlo y transformarlo”. Véase Rancière, Jacques. 2017. *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, 9-10. Santander: Shangrila.

de las imágenes (2020), la autora se apropia de la propuesta de J.L. Austin (1962) en torno a los enunciados performativos, los cuales son capaces de instituir una realidad, ya que no se fundan sobre algo dado con anterioridad, sino que carecen de referente o, mejor aún, lo “establece[n] en su propio hacer” (Soto 2020, 48) y, en tanto tal, provocan un estado de cosas; es decir, “sirven a hacer advenir la realidad que ellos representan” (Wirth en Soto 2020, 49).

Más allá del problema proposicional, pues las imágenes no forman enunciados y no sostienen una relación de equivalencia con la naturaleza del lenguaje enunciativo, Soto Calderón considera que éstas pueden ser entendidas en términos de performatividad, siempre y cuando se repare en su capacidad autogenerativa y no en su capacidad afirmativa.³ Así, “[l]o fundamental de la performatividad es que no es el reflejo necesario de una realidad, no se somete a la lógica de la representación, sino que colabora en la conformación de una realidad específica” (Soto 2020, 50). Dicha conformación no es ilimitada, advierte la académica, sino que depende de la realidad material de las imágenes.

³ Para llevar a cabo este desplazamiento crítico, Andrea Soto Calderón (2020) recurre a los planteamientos de Jacques Derrida desarrollados en «Firma, acontecimiento, contexto» (1971) referentes a la fuerza del lenguaje, que resulta inabarcable para el sentido. Para Derrida, el énfasis no debería estar puesto en la capacidad afirmativa de los enunciados, sino en su iterabilidad, pues es a partir de la repetición que éstos instauran los significados culturales y, es en esa misma repetición en donde se puede romper la prescripción de la ley.



Por otra parte, la catedrática de la Universidad Autónoma de Barcelona llama la atención sobre la diferencia entre la “performatividad de las imágenes” y los “usos performativos de las imágenes”. La primera variante implica los distintos funcionamientos u operaciones de las imágenes para construir (dar forma), desplazar y/o gestionar una determinada relación con lo real. La segunda, por su parte, tiene relación con aquello que las imágenes nos hacen hacer, con su eficacia simbólica para persuadirnos y orientar nuestros comportamientos. En ambos casos hay un reconocimiento explícito de las imágenes como poseedoras de agencia y un desplazamiento de la pregunta ontológica (¿qué es una imagen?) hacia una aproximación dinámica: “¿qué hacen las imágenes?” (Soto 2020, 52), ¿cuáles son las fuerzas que las componen? y ¿qué tipo de procedimientos dan lugar a las relaciones que ellas generan?

Es en el primer sentido de la performatividad que Andrea Soto Calderón elabora en el que me interesa plantear la discusión en torno a dos obras de Harun Farocki: *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989) y *Respiro* (2007). En ellas, a través del uso de imágenes de archivo, Farocki opera un quiebre de las lógicas de sentido hegemónicas, llevando a cabo una crítica de la representación, entendida no en términos miméticos, sino como la articulación de una lógica sensible causal.⁴

⁴ La propia Andrea Soto Calderón, siguiendo muy de cerca las ideas de Jacques Rancière, afirma que la lógica representacional está ligada a una estructura intencional. Es decir, “la mayoría de las producciones de imágenes —y en un sentido amplio las prácticas artísticas— operan a partir de una expectativa que intentan cumplir. Hay una idea que se quiere trans-

Preguntarnos por la performatividad de las imágenes en el trabajo del director alemán implica reconocer la manera en que éstas forman parte de relaciones sociales más amplias en donde tienen lugar tanto la modulación de la experiencia como su negociación. A Harun Farocki le interesan de igual manera los efectos de las imágenes en la producción de subjetividad y cómo se producen dichos efectos. Por ello, en sus obras encontramos una serie de operaciones (comparación, comentario, apropiación, legibilidad, estudio de la materialidad y los procesos materiales) que ponen en tensión y reorientan o desplazan nuestras maneras de ver y entender el mundo y, por lo tanto, dinamitan los circuitos de producción de sentido en el seno del capitalismo.

De lo anterior se desprende una serie de preguntas a las que intentaré responder a través del análisis de algunos fragmentos de dichos filmes: ¿Cuáles son las operaciones de reterritorialización y desplazamiento de las imágenes de archivo que Farocki propone?, ¿de qué manera son problematizados los modos de representación, producción y reproducción de las imágenes y sus relaciones en sus obras?, ¿cómo

mitir” (2020, 52). Poner en crisis dicha lógica implicaría, según la autora, la apertura de un régimen intersticial en el que no se rechaza la mimesis o la representación de ideas y sentimientos a través de figuras poéticas, sino que éstas no se organizan según una relación causal. En otras palabras, a partir de la crisis de la representación, de lo que se trata es de comprender las configuraciones y funcionamiento de las imágenes en tanto relaciones (o formación de situaciones) y no como semejanzas o sustituciones, sin que por ello dicha capacidad les sea arrebatada.



mo es que el director pone en tensión las fuerzas y tiempos acumulados en las imágenes con las que trabaja?, ¿qué tipo de economía se despliega a partir del posicionamiento de dichas imágenes en otros ordenamientos del sentido? y finalmente, ¿cómo es que se rearticula nuestra relación con las imágenes que Farocki elige como fundamento de sus filmes a partir de la interrupción de los discursos hegemónicos que condicionan el funcionamiento de su poética?

1.

El operar del pensamiento farockiano reconoce la historicidad y singularidad contextual de las imágenes con las que trabaja, pues ellas son sometidas a procesos de escrutinio cauteloso después de haber sido extraídas del *continuum* hegemónico que determinó sus usos y funciones. Esto conlleva el reconocimiento de la existencia de historias, en plural y de escala múltiple, y no de una sola Historia, escrita con mayúscula. De ahí que se vuelva posible articular un trabajo o una reflexión comparativa de esas historias con el presente en el que se creó cada una de sus obras.

Lo anterior tiene lugar en la conjunción entre imágenes y palabras. La articulación de ambos elementos da forma a un dispositivo poético de gran complejidad, capaz de reconocer sus propias posibilidades e impotencias o, si se prefiere, sus límites. Su intención parece clara: desconfiar de las imágenes, no atribuirles absoluta veracidad, para así poder buscar sus significados ocultos. Las palabras, por su parte, tampoco poseen el poder de articular una verdad unívoca en la obra de Farocki. En cambio, éstas son puestas en tensión a través del montaje

de imágenes provenientes de fuentes y archivos heterogéneos. De tal manera, en sus obras asistimos no sólo a una crítica de la representación, sino a una crítica general del lenguaje.

Christa Blümlinger recupera en «An Archeologist of the present» (2014), breve ensayo acerca de la obra de Harun Farocki publicado en el número 59 del *e-flux Journal*, una cita del cineasta que sirve como comprobación de lo anterior: “Uno tiene que sospechar de las imágenes tanto como de las palabras. Ambas están entrelazadas en una relación semántica y definitoria... Mi objetivo es buscar el sentido enterrado y limpiar los escombros de las imágenes” (Farocki en Blümlinger 2014, 14).⁵

¿Qué significa “limpiar los escombros de las imágenes”? ¿Qué implicaciones tiene dicha operación en términos de negociación y negación del sentido hegemónico inscrito en esas imágenes? Sin duda, esta limpieza de escombros debe entenderse en términos benjaminianos. Farocki fue un gran lector y seguidor de Benjamin y no es de extrañar, entonces, que su empeño en la revisión minuciosa de las imágenes se alinee con la tarea del materialista histórico tal y como fue planteada en la séptima tesis sobre la historia: éste debe apartarse de la barbarie constituyente de todo documento de cultura para cepillar la historia a contrapelo.

Al mismo tiempo, se vuelve necesario que el historiador se convierta en un pepenador que recoge los fragmentos de una

⁵ La traducción es mía: “One has to be as suspicious of images as one is of words. Both are intertwined in semantic and definitional relationship... My goal is to search for buried meaning and to wipe the debris off the images.”



sociedad en ruinas para restituir su lugar en la historia y, con ello, “rescatar del olvido a quienes fueron *expulsados* del curso de los acontecimientos y alejados de toda noción de *experiencia*” (Cohen 2017, 997). Para Benjamin (1955), “quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo resolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra.” (350). De tal manera, limpiar los escombros de las imágenes quiere decir separarlas de sus contextos anteriores por capas, con la intención de releer el pasado en tono crítico.

En la obra de Farocki, lo anterior se traduce en un ejercicio de desmontaje de las cadenas significantes originarias de cada imagen para, posteriormente, colocarlas en el interior de una nueva constelación, generando así una imagen dialéctica.⁶ A grandes rasgos, ésta es una forma de conocimiento producida por la suspensión del sentido a partir del choque entre el presente y el pasado. Su función crítica consiste en el establecimiento de una relación diferencial entre ambos al buscar los significados ocultos bajo los sedimentos temporales y discursivos depositados sobre las imágenes. En otras palabras, se trata

⁶ Cabe destacar que Farocki nunca definió su trabajo en términos de “montaje dialéctico”. Han sido pensadores como Thomas Elsaesser, Nora M. Alter y Georges Didi-Huberman quienes han conceptualizado y analizado sus trabajos en tales términos. Al respecto, véase: Elsaesser, Thomas. 2004. «Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist» en Elsaesser, T. (ed.) Harun Farocki: Working on the Sightlines. Amsterdam: Amsterdam University Press.

de una labor arqueológica, gracias a la cual “la imagen deviene un mecanismo crítico para escudriñar a la historia y sus narrativas” (Martínez 2021, 32), reconociendo en ella aquello que no es evidente aunque sea visible.

Un ejemplo de ello es *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989), largometraje realizado con las fotografías capturadas por los aviones de combate norteamericanos durante 1944. En ellas se pueden ver algunos detalles del campo de concentración de Auschwitz. Sin embargo, detalles significativos, como vehículos camuflados y una fila de seres humanos pasaron desapercibidos, en tanto que el objetivo de los pilotos y analistas militares no era encontrar el campo de concentración, sino la fábrica de caucho sintético de la IG Farben. No sería sino hasta 1977 y tras el lanzamiento de la miniserie televisiva “Holocausto”, que un grupo de agentes de la CIA revisaron nuevamente 22 de esas capturas fotográficas, descubriendo la ubicación del campo.

Entre otras cosas, Farocki recuperó dichas imágenes para problematizar los modos de construcción de la mirada a lo largo de la historia. Según el autor, la creación de imágenes a través de dispositivos técnicos significó un cambio de régimen visual, en cuyo seno se generaron diversas gramáticas y formas de visibilidad-legibilidad que determinan un cierto uso de las imágenes. A través de un comentario en voice-over con la voz de la actriz alemana Ulrike Grotte, el director guía nuestra atención hacia aquellos detalles de la imagen (procesos, contradicciones figurativas o formales, particularidades materiales, etc.) que, por mínimos que resulten, dan cuenta de un fenómeno más grande comprometido en su historicidad:



On the flight over the IG Farben company factory still under construction, a pilot clicked his camera shutter and took photographs of the Auschwitz concentration camp [...]. The analysts discovered a power station, a carbide factory, a factory under construction for Buna and another for petrol hydrogenation. They were not under orders to look for the Auschwitz camp, and thus they did not find it.

Aquello sobre lo que la voz advierte son las singularidades comprometidas en la imagen como dispositivo, que, por no resultar relevantes para la generación del sentido hegemónico, unívoco, fueron desatendidas. De ahí su interés por los valores epocales que regulan la producción de las imágenes, así como de los discursos oficiales que las sustentan. A través de este tipo de ejercicios de extrañamiento, como afirmó Luciano Montea-gudo (2003), Farocki fue capaz de “descubrir la ideología que subyace en la técnica, o la manera en que esa técnica es a su vez capaz de generar nuevas estructuras de pensamiento” (7).

Georges Didi-Huberman (2015) se ha referido a este tipo de estrategias en el trabajo de Farocki como “operaciones de apertura de las imágenes”, en donde las imágenes y su inteligibilidad se ponen en tensión al reparar sobre lo que en ellas aparece como aporético. La operación puesta en marcha en *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra* (1989) asume que la condición de la visibilidad y del conocimiento que ella pueda generar y/o que de ella se desprende está mediada por las relaciones que se establecen entre imagen y mirada a través de la técnica y los signos. Para Kaja Silverman (1993), en consonancia con la no-

ción de *inconsciente óptico*, desarrollada por Walter Benjamin, la cámara fotográfica es capaz de capturar aquello que el ojo humano no alcanza a ver, pero su emplazamiento histórico e institucional la imposibilitan, subordinando su potencia ante sus intereses particulares.

Frente a ello, el remontaje llevado a cabo por Farocki reconoce las supervivencias que habitan dichas imágenes, la acumulación de tiempo y experiencias que las envuelve y, por lo tanto, su posible pertenencia a otros sistemas signícos, cuya complejidad necesita ser desplegada para acceder a la comprensión de tales correspondencias. Su lógica es anacrónica; es decir, trae al presente las imágenes del pasado para re-leerlas, re-visitarlas y reparar en aquellos puntos de resistencia ante la hegemonía discursiva. En dicho filme, a través del comentario, la imagen es entendida como un sistema de relaciones indeterminadas, siempre cambiantes e incapaces de ser sometidas a clausura, pues el comentario reconoce los múltiples movimientos y operaciones que éstas han llevado a cabo a lo largo del tiempo.

2.

Otra de las operaciones formales y narrativas movilizada por Farocki para enriquecer el significado es la detención del flujo temporal de las imágenes que remonta. La intención de dicha estrategia es analizar sus características contextuales, materiales, formales y narrativas. En la medida en que dicho escrutinio acontece, las imágenes en Farocki devienen potencias políticas que resisten frente a la creación del sentido basado en lugares comunes y las interpretaciones estereotipadas.

En esos términos, lo que se somete a escrutinio en el trabajo



de Harun Farocki es el sentido, en tanto excedente y rebasamiento de los límites ofrecidos por la representación. Frente al empobrecimiento de la experiencia, producto de la mediatización de las imágenes y los imaginarios, Farocki opone la necesidad de conocer el funcionamiento de las imágenes como “operadores de diferencia” (Soto 2020), capaces de generar conflictos dinámicos y criticar “nuestras maneras de verla[s]” (Didi-Huberman 2014, 113).

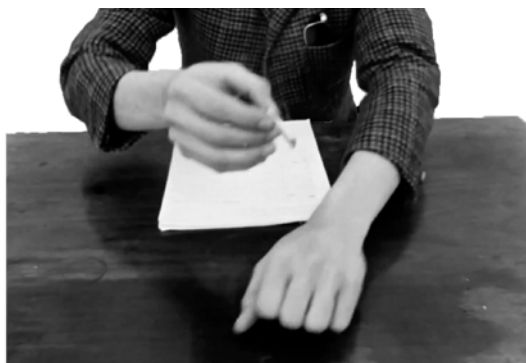
En *Respiro* (2007), Farocki utiliza las imágenes filmadas en el campo de concentración de Westerbork, ubicado en el noroeste de los Países Bajos, durante 1944. Creado en 1939, el sitio funcionó para recluir a los judíos que ingresaron ilegalmente en Holanda. En 1942, se convirtió en un campo de tránsito para los judíos holandeses que serían deportados a Polonia. Según la Enciclopedia del Holocausto, Westerbork tuvo una población “permanente” de cerca de 2000 habitantes con excepción de deportación, alentados por los guardias alemanes para desarrollar actividades laborales comunes, mantener el orden y colaborar con la transportación.

Encargadas por el comandante del campo, las imágenes fueron registradas por Rudolph Breslauer, un fotógrafo judío recluido en Westerbork. En ellas se muestra la eficiencia económica y administrativa del campo, pues era necesario garantizar que siguiera funcionando, aunque para ese momento la mayoría de sus prisioneros habían sido deportados. Farocki describió estas fotografías como pertenecientes al género de las “imágenes corporativas”, ya que muestran la estructura organizacional del campo como una empresa en aparente calma para enfatizar

Dada su naturaleza, las tomas de Breslauer resultan problemáticas y son simbólicamente ambivalentes: se presentan como una desviación formal y narrativa de la representación audiovisual común del horror de los campos de concentración. Frente a los cadáveres vivientes de Alain Resnais en *Noche y niebla* (Francia, 1956) y la violencia ficcional extrema de Gillo Pontecorvo en *Kapo* (Italia, 1960), estas imágenes muestran personas sonrientes y en aparente calma.

En *Mostrar a las víctimas* (2009), Harun Farocki analiza algunos de los usos del metraje de Westerbork en películas sobre los crímenes nazis. Algunas de ellas, pertenecientes al cine de compilación, ponen en relación la voz con los materiales de archivo a manera de correspondencia recíproca: “La voz comenta lo que se ve en las imágenes” (Farocki 2009, 145). A ello se suma el uso indiferenciado de registros visuales de Auschwitz para construir un relato coherente. Sin embargo, lo que el montaje de *Noche y niebla* (1956) y *Mi lucha* (Erwin Leiser, Suecia, 1960) produce, según Farocki, es un efecto de sentido completamente ajeno a la causalidad del hecho histórico, privilegiando la espectacularización de la narración.

Retomo aquí una pregunta que el propio director plantea en el texto citado para intentar comprender la diferencia entre sus propias estrategias, frente a las de Leiser y Resnais, al trabajar con las mismas imágenes del campo de concentración holandés: “¿Las imágenes muestran lo que dicen estar mostrando o solo lo reconstruyen?” (Farocki 2009, 141). Los procedimientos formales y narrativos de Leiser y Resnais construyen una “estructura de racionalidad causal que vincula los acontecimientos en una totalidad” (Rancière 2017, 13). Es decir, una ficción



que no busca contar verazmente cómo sucedieron los acontecimientos, sino “narrarlos como los efectos de su propia posibilidad” (Rancière 2017, 14). En otras palabras, esas imágenes reconstruyen lo que dicen estar mostrando: el horror.

Frente a este tipo de desvíos del sentido, Farocki no pretende construir una articulación narrativa o un encadenamiento causal de las secuencias, sino que su montaje se presenta como anacrónico. Las secuencias son remontadas en el orden en el que fueron filmadas por R. Breslauer, quien utilizó dos cámaras de 16mm. A ellas no se agrega una banda sonora o una voz que intente describir lo visible. Al contrario, la intención del creador fue “presentar el material de forma que invitara a una lectura propia” (Farocki 2009, 146).

El director checo se interesa por la gestión que esas imágenes hacen de una cierta relación con el mundo. Su ejercicio apela doblemente a lo que hace unas páginas llamamos “performatividad de las imágenes”, siguiendo a Andrea Soto Calderón (2020), pues, por un lado, analiza la constitución de esa relación con lo real y, por el otro, genera un nuevo orden de dicha relación, en el cual se ponen en crisis todos aquellos umbrales de inteligibilidad asociados a las imágenes e imaginarios sobre el nazismo y sus violencias.

A lo largo del filme, imágenes del campo se entrelazan con textos en letras blancas sobre fondo negro. Estos no describen las imágenes, sino que nos dotan con información contextual sobre Westerbork: la película inicia con una imagen fija, es un plano general con angulación picada que muestra algunas construcciones de un solo piso, todas ellas con techos de dos aguas, algunos postes de luz y un grupo de figuras antro-

pomórficas en el centro. Después de cerca de cinco segundos aparece sobre la pantalla el texto “En 1939, el gobierno de los Países Bajos mandó a construir el campo de Westerbork. Un campo destinado a los refugiados judíos que habían huido de Alemania, erigido sobre las tierras aisladas del norte”.

Conforme el filme avanza, la secuenciación de las imágenes (ahora en movimiento), opera según dicha lógica descriptiva del funcionamiento general del campo: llegada de los trenes, descenso de los pasajeros, revisión de documentación, registro, atención médica y distintos tipos de labores y trabajos cotidianos. Las imágenes muestran a los propios prisioneros llevando a cabo dichas actividades. Incluso, algunas de ellas dejan ver a los miembros de la SS caminando entre ellos sin ser temidos, como afirman los intertítulos insertados entre las secuencias.

Georges Didi-Huberman (2015) llamó a esta serie de intertítulos “puntuaciones dialécticas”, pues su función es precisar el conocimiento histórico sobre lo que vemos en la pantalla. Éstos no son un contrapunto narrativo y mucho menos establecen juicios de valor. Su uso no pretende crear efectos de sentido que desvíen la atención. Así pues, los únicos recursos formales utilizados para el montaje de *Respiro* (2007) son la detención (*ralentí*), la repetición (*loop*) y el reencuadre, con el objetivo de contrarrestar la gramática simbólica y violenta de las imágenes de los campos producidas tras su liberación.

El punto de partida de Farocki es preguntarse si las tomas de Breslauer podrían ser consideradas como un embellecimiento de la situación en Westerbork, por ello, su intención no era intervenir el archivo, sino dilucidar el papel de la cámara en la construcción de una cierta narrativa acerca del campo. Enton-



ces, al mostrar y remostar las imágenes que el propio Farocki reconoce como poco comunes, se desarticula el funcionamiento del dispositivo que las produjo: entre las repeticiones constantes de las secuencias encontramos algunos de sus contraplanos, los cuales, en correlato con los intertítulos, ofrecen otra lectura sobre los acontecimientos.

A través de esos datos puntuales, Farocki remueve los escombros de las imágenes y reconstruye su legibilidad al margen de cualquier escala de valor moral. Con ello, como afirma el propio Didi-Huberman (2015), tiene lugar el despliegue de una ética del montaje (y, por lo tanto, una ética de la mirada) que apunta hacia aquello que Walter Benjamin entendió como ejercicio crítico; es decir, una forma de resistencia que articula un desafío a lo existente, a través del cual es posible poner en crisis las relaciones entre representación, verdad y poder y frente al cual, el espectador se ve obligado a reconsiderar todas aquellas conformaciones narrativas y visuales sobre las que se estructura su imaginario en torno a la violencia concentracionaria.

3.

Según Andrea Soto Calderón (2020), entendida en ese sentido, la crítica debe ser capaz de rearticular las relaciones de poder entre los sujetos, inaugurando la posibilidad de otros sentidos y otras experiencias. Como se ha visto a lo largo de las páginas anteriores, el ejercicio crítico en Farocki consiste en la apertura de las imágenes a partir de la revisión de sus singularidades. Al describir cautelosamente lo visible en cada una de ellas, lo legible es puesto en crisis, creando “una herida en la disposición jerárquica de los dispositivos de significado” (Soto 2020, 34).

Sus operaciones materiales y narrativas rasgan, entonces, la sintaxis que ordena el sentido para atender a aquello que en cada imagen se presenta como un problema de inteligibilidad. Para Soto Calderón (2020), esto implicaría una renuncia a la lógica de la representación, mas no la negación de dicha representación, pues, a lo que se renuncia es a los “modos en que se establece una conexión, con las expectativas en que estos se basan, con el desafío de buscar otra cosa, otro hilo que sea común, que muchas veces permanece escondido, precisamente, porque no opera por semejanza” (38).

La teoría cinematográfica ha catalogado como ensayísticos a los procedimientos a través de los que Farocki trabajó, lo cual involucra la enunciación de una problemática específica, articulada desde un punto de vista subjetivo y vehiculada a través del uso de materiales heterogéneos. Asimismo, la ensayística audiovisual implica la movilización del material de archivo, de manera tal que su significación sea puesta en crisis al relacionarse con otras imágenes y/o documentos. En ella se hace patente la multiplicación de las capas audiovisuales y textuales como recurso retórico para la conformación de una forma de conocimiento rebelde, abierto, discontinuo y variable, como señala Adriana Bellamy (2023) en *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo filmico*, y que, a decir de la misma autora, coloca a Farocki más cercano a la escuela ensayística alemana de tradición Adorniana expuesta por Alexander Kluge, que a la del cine-ensayo francés, abandonada por Godard, Marker, Resnais y Varda.⁷

⁷ Dicha aseveración tuvo lugar durante la proyección comentada del filme *Videogramas de una revolución* (Videogramme einer Revolution, 1992. Harun Farocki, Andrei Ujica) en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, el 23 de mayo de 2024.



Finalmente, como una especie de remarca concluyente, más allá de intentar definir las cualidades ensayísticas de las obras de Farocki, lo que me parece interesante es comprender cómo es que las imágenes que las componen son doblemente sintomáticas. Por un lado, éstas portan una especie de marca sobre sus superficies significantes (tanto figurativas como materiales y contextuales). Por el otro, al ponerlas en tensión dentro de un nuevo *continuum*, Farocki causa en la imagen una segunda herida, a través de la cual se vuelve posible encontrar otros sentidos posibles, aunque no por ello totalmente comprensibles. Como advierte Andrea Soto (2020), quien sigue a Georges Didi-Huberman en su planteamiento, “comprender una imagen significa no necesariamente comprender todos los significados posibles, sino también lo que una imagen puede significar fuera de su tiempo”(39).

De tal manera, la crítica de las imágenes en Farocki tiene una función creadora. Ésta implica la recomposición del orden hegemónico del saber y, por lo tanto, de la representación y del sentido, de ahí que no pueda realizarse sino sólo a través de las imágenes mismas. En sus obras, el creador vuelve a lo ya visto para plantear preguntas y relaciones significantes nuevas. En sus remontajes se reconstruye la legibilidad de los materiales a partir de la introducción de elementos diferenciales, normalmente a partir de las palabras.

Lo anterior también se relaciona con el interés en escudriñar los mecanismos materiales y retóricos de la creación de imágenes en diferentes soportes, pues resultan determinantes en la creación de los acontecimientos históricos. Como se pudo comprobar con el análisis de *Imágenes del mundo, epígrafe de la*

guerra (1989) y *Respiro* (2007), la cámara y su emplazamiento tienen un rol fundamental en la constitución de las narrativas oficiales. Al mismo tiempo, dicho movimiento permite a las imágenes hablar por sí mismas. Mediante el *ralentí*, los *loops* y el reencuadre, Harun Farocki genera una especie de contraplano que desterritorializa la producción espectacular de la historia.

Así pues, a través de la tensión entre imágenes y palabras, el director inquieta nuestra mirada, entendida, como la conjunción entre el ver y saber, contenida en un entramado de relaciones de poder mucho más amplio. Dichos vínculos conflictivos convierten a las imágenes que Farocki remonta en un artefacto pleno de potencia ético-política que se posiciona frente a las lógicas significativas que determinan el rol social de las imágenes.

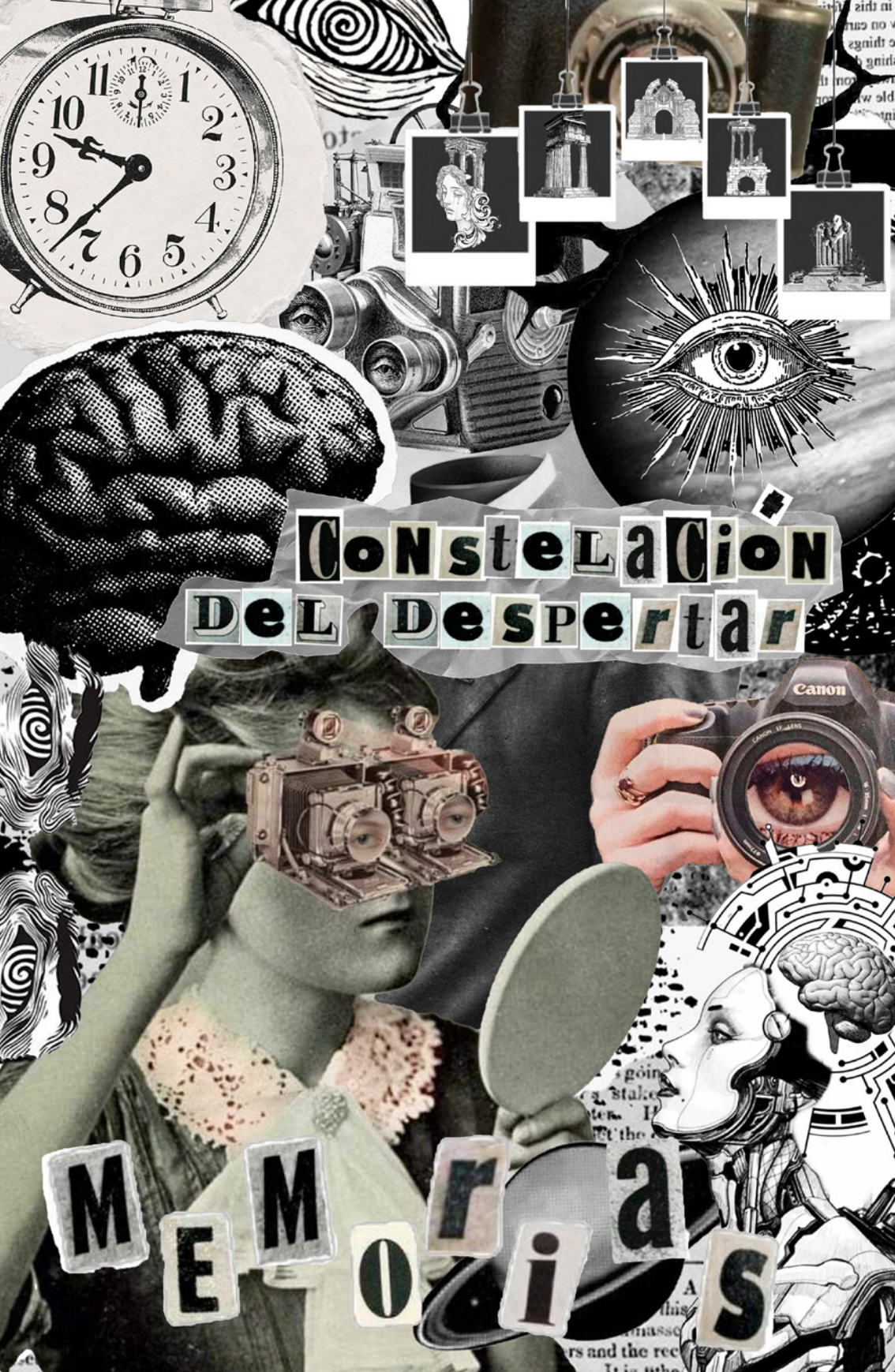


Referencias

- Alloa, Emmanuel. 2018. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Chile: Metales pesados.
- Austin, John L. 1962. *How To Do Things With Words*. Harvard: Harvard University Press.
- Bellamy, Adriana. «Proyección comentada Videogramas de una revolución (Videogramme einer Revolution, 1992. Harun Farocki, Andrei Ujica». Conferencia pronunciada en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, 23 de mayo de 2024.
- Bellamy, Adriana. 2023. *El cine como ensayo: entre lo literario y lo fílmico*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Ítaca, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Benjamin, Walter. 2010. «Excavar y recordar». En *Obras*, libro IV, vol. 1. Madrid: Abada.
- Blümlinger, Christa. 2014. «An Archaeologist of the present», *e-flux Journal* 59: 12-17.
- Cohen, Hermann. 2017. «Walter Benjamin». En *nicht für immer! ¡no para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la Teoría crítica frankfurtiana*, editado por Ambra Polidori y Raymundo Mier, 995-1000. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana y Gedisa.
- De la Garza, Amanda. (Comp). 2014. *Harun Farocki. Visión. Producción. Opresión*. Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos.
- Eshun, Kodwo. 2014. «A Question They Never Stop Asking», *e-flux Journal* 59: 3-8. Enciclopedia del Holocausto. «Westerbork». Acceso el 11 de junio de 2024. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/westerbork>
- Farocki, Harun, dir. *Imágenes del mundo, epígrafe de la guerra*, 1989. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, Harun. 2003. *Crítica de la mirada*. Buenos Aires: Altamira.
- Farocki, Harun, dir. *Respiro*, 2007. Alemania-Corea del Sur: Jeonju Digital Project.
- Farocki, Harun. 2014. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fernández, Diego (Ed). 2014. Sobre Harun Farocki. *La continuidad de la guerra a través de las imágenes*. Chile: Metales Pesados.
- Holl, Ute. 2014 «Farocki's Cinematic Historiography: Reconstructing the Visible», *e-flux Journal* 59: 55-60.
- Pontecorvo, Gillo, dir. *Kapo*, 1959. Italia- Francia-Yugoslavia: Cineriz.
- Rancière, Jacques. 2017. *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Shangrila.
- Resnais, Alain, dir. *Noche y niebla*, 1956. Francia: Argos Films.
- Soto Calderon, Andrea. 2020. *La performatividad de las imágenes*. Chile: Metales pesados. Edición en PDF.





Constelacion Del Despertar

Memorias

La constelación del despertar

Rodrigo Ortiz Albo

Cada vez es más común que las actividades cotidianas de los seres humanos sean mediadas por la producción y el uso de imágenes: lo vemos en los trabajos a distancia, en la automatización de procesos productivos, en las redes sociales y en los campos de las artes, la ciencia y la educación. En muchos de estos ámbitos se ha privilegiado el uso y la difusión de imágenes para acelerar procesos, acortar distancias, difundir mensajes a gran escala y utilizar lo que Walter Benjamin llamó el *inconsciente óptico*, refiriéndose a “los diversos aspectos que el aparato de filmación puede sacar de la realidad [y que] se encuentran en su mayor parte fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales” (Benjamin 2003, 87). La producción, difusión y consumo de imágenes se ha vuelto crucial en nuestros días, debido a la inmediatez y ubicuidad en la circulación de la información a través de internet, así como por la introducción de la inteligencia artificial, que seguramente irá ganando terreno



en los procesos productivos de nuestra modernidad. Ante estos fenómenos se vuelve necesario reflexionar sobre sus implicaciones en nuestra sociedad.

A diez años del fallecimiento de Harun Farocki es importante volver a estudiar su obra, tanto escrita como audiovisual, porque esta se centra en desmontar los aparatos de visión y producción de imágenes que participan en nuestra cotidianidad, con el fin de demostrar que tales dispositivos no son neutrales o inocentes, sino que su instrumentalización responde —no en pocas ocasiones— a fines de dominación. Este artista nos invita a desconfiar de las imágenes, a ser críticos frente a lo que vemos y a conocer nuestro papel dentro del proceso de producción, con tal de que no seamos espectadores pasivos del mundo que nos rodea, sino que, poco a poco y de manera colectiva, participemos en la transformación social hacia un mundo mejor y una sociedad más consciente.

Cimentado sobre las cualidades artísticas y científicas propias de la técnica de reproducción fotográfica, el trabajo de Farocki logró convertir al cine en una herramienta heurística para realizar investigaciones de carácter materialista a través de los lenguajes del arte; en este caso, del medio audiovisual. Para alcanzar su objetivo, el cineasta se sirvió de dos principios desarrollados en el trabajo teórico de Walter Benjamin, los cuales ayudan a comprender mejor la obra de este artista: el *inconsciente óptico* y el *montaje dialéctico*.

En *Pequeña historia de la fotografía* (1931) y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Benjamin explicó el inconsciente óptico: “Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su inte-

rrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Solo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente” (Benjamin 2003, 86).

El discurso reflexivo de Farocki inicia con la observación meticulosa de las imágenes que él recupera y nos muestra en pantalla. ¿Por qué existen estas imágenes, quién las produce, con qué fines y a quién sirve esta técnica? Estas son algunas de las preguntas que el público puede plantearse al ver alguno de los filmes de este cineasta. La visualización y reconocimiento de la existencia de tales imágenes aporta información sobre los procesos productivos en los que ellas intervienen, así como sobre las relaciones sociales que se gestan a partir de ellos. De esta manera, el cine se transforma en un espacio de conocimiento, reflexión y discusión de ideas, en donde se invita al público a la toma de posición política.

La técnica audiovisual facilita la observación profunda de las imágenes por medio del inconsciente óptico. Por otro lado, gracias a la edición, esta técnica también permite llevar a cabo un procedimiento de montaje dialéctico. Este último, a diferencia del montaje en el cine de ficción espectacular —que busca disimular el corte y las marcas de edición para configurar la ilusión de realidad y hacer aparecer la “magia” del cine—, desarticula la ilusión de continuidad en la banda cinematográfica, pone en primer plano su naturaleza discontinua y favorece el montaje de diferencias, la reflexión y las interpretaciones diversas; razón por la cual no hay un sentido único en un montaje de imágenes de este tipo.

La técnica fotográfica permite acceder al inconsciente visual, a esa “chispita minúscula de azar, de aquí y ahora, con



que la realidad ha chamuscado su carácter de imagen” (Benjamin 1989, 67). De manera similar, el procedimiento de montaje dialéctico abre la puerta al inconsciente de la historia, a aquello que no ha podido ser transmitido y ha quedado fuera del relato apologético de la Historia Universal; es decir, de esta versión de la historia cuyo sentido es una reconstrucción “exacta, causal y consecuente” de los hechos del pasado, donde el historiador cumple la simple función de notario, de registrador.

La historiografía materialista comprende que el historiador no accede al pasado como a un hecho objetivo, sino como a un acto de memoria o una interpretación, ya que de los hechos acaecidos únicamente quedan fragmentos —ruinas, imágenes, recuerdos, documentos—. En su materialidad, estos fragmentos conservan alguna información del pasado, susceptible de ser descubierta por quien realiza un acto de memoria; sin embargo, serán las condiciones socio históricas y la agudeza del investigador las que determinen que esta memoria pueda ser aprehendida. “Romper con el naturalismo histórico vulgar, captar la construcción de la historia en cuanto tal: en estructura de comentario” (Benjamin 2005, 463).

En este punto quiero introducir la figura epistemológica del historiador como traperero. Descrita por Walter Benjamin, será de ayuda para pensar el cine de Harun Farocki, abonando al desarrollo de las reflexiones sobre el montaje dialéctico. El historiador traperero es un personaje solitario, miembro del proletariado, que discurre entre los desechos del progreso. En donde la sociedad solo puede ver basura, el traperero encuentra una oportunidad, una pieza fundamental para proponer una nueva escritura de la historia, construida a partir de los frag-

mentos y pequeños momentos que no fueron considerados en el relato absoluto de la Historia Universal y que, por lo tanto, corren el riesgo de desaparecer en el olvido. Esta es la tarea del investigador materialista: cepillar la historia a contrapelo. “Retomar para la historia el principio de montaje. Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante” (Benjamin 2005, 463).

Para el historiador materialista, los vestigios del proceso histórico —objetos, símbolos, emblemas, ruinas, sitios, imágenes, documentos— conservan en su materialidad información sobre un tiempo pasado que, en su conjunto, constituye una fuente de memoria, una herencia que debe ser descubierta a partir de un trabajo de arqueología material. El trabajo de arqueología material consiste en una dialéctica de desmontaje y remontaje: desmontaje de los fragmentos considerados desechos del progreso histórico, su extracción del olvido en el que yacen o de los contextos que los originaron y su remontaje en una nueva escritura de la historia.

Farocki realizó este trabajo de trapero al construir sus piezas audiovisuales, ya que recuperó imágenes que no estaban destinadas a formar parte de una obra cinematográfica: imágenes operativas, ilustraciones de libros, dibujos, fotografías, pinturas, material de archivo, registro de obras teatrales y fragmentos de películas, entre otras. Farocki utilizó todo material gráfico que le sirviera para dar cauce a su discurso reflexivo a través del remontaje, introduciendo perspectivas históricas alternativas y no hegemónicas.

El montaje dialéctico es el procedimiento que sigue el histo-



riador materialista en la reconstrucción histórica, consiste en confrontar o relacionar elementos que podrían parecer inconexos, contradictorios o sin relación aparente, pero que al confrontarse dialécticamente manifiestan un vínculo que antes no había sido considerado. De esta forma se multiplican los puntos de vista sobre el mismo objeto de estudio, se mira la realidad desde una perspectiva diferente, aparecen otras posturas, visiones o tesis que en su conjunto vuelven perceptible la intrincada red de relaciones que subyace a los fenómenos que estudiamos y que sería imposible vislumbrar en el estudio singular de los elementos que integran este tipo de montajes.

La pericia del historiador materialista consiste en encontrar la implicación de una época pasada con el ahora, los vínculos entre temporalidades distantes, las contradicciones históricas que persisten hasta nuestros días: “Ningún hecho es ya un hecho histórico solamente por ser una causa. Habrá de serlo póstumamente, en virtud de acontecimientos que pueden estar separados de él por milenios. El historiador [...] aprehende la constelación en la que ha entrado su propia época con una muy determinada época anterior” (Benjamin 2008, 58).

Esta reconfiguración histórica no tiene la estructura de un relato, como sucede con la Historia Universal, sino la de una constelación erigida a partir del montaje de pequeños fragmentos que configuran una imagen del tiempo y de la historia. Esta constelación, cargada de tensiones, problematiza nuestro presente y nos permite alcanzar el conocimiento histórico de manera fulgurante, en el instante de la cognición de esta imagen histórica, bajo las condiciones de legibilidad que nuestro presente nos permite. Esto es una imagen dialéctica: “el objeto

mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia” (Benjamin 2005, 478).

Walter Benjamin acuñó el concepto de imagen dialéctica en sus últimos trabajos, en las tesis sobre la historia y otros fragmentos (2008) y el proyecto de *Los Pasajes*, obra póstuma editada en 1983. La imagen dialéctica es una constelación cargada de tensiones, no es una síntesis (como se piensa superficialmente sobre el producto de la confrontación entre tesis y antítesis), sino que es una imagen fulgurante, una imagen del tiempo que, en el instante de su aparición, revela la compleja red de relaciones subyacente a los fenómenos que son objeto de nuestro estudio. Desde esta perspectiva no hay síntesis ni respuestas absolutas, se opone a la idea de una Historia Universal y comprende que los fenómenos tal vez sean más complejos de lo que esperábamos; sin embargo, permite alcanzar un nuevo conocimiento histórico, limitado a un punto de vista, a una postura ética, estética y política, pero que, al problematizar su propia constitución como objeto histórico, manifiesta más claramente las contradicciones del proceso histórico que aún persisten en el presente.

La exposición materialista de la historia sigue la estructura de la imagen dialéctica. No persigue un entendimiento unilateral, atemporal y definitivo del pasado, como lo pretende la Historia Universal, sino que su objetivo es poner el conocimiento histórico al servicio de la lucha de clases, lograr que los oprimidos, quienes no han salido victoriosos del proceso histórico, alcancen su expresión en esta reescritura histórica,



provocar el despertar de las conciencias y socorrer al presente en su momento crítico con el entendimiento del pasado:

No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad, de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas, y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. (Benjamin 2005, 464-465).

El pasado historicista es melancólico, pero desde la visión benjaminiana el pasado aún no está consumado, sino que es una temporalidad abierta, un material explosivo al que la memoria reactiva y le pone mecha, con tal de que la rabia tenga lugar y los reclamos del pasado resuenen en el presente. La propuesta de Benjamin contradice la idea de progreso y continuidad en la historia para concebir que “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de tiempo del ahora [*jetztzeit*]”

(Benjamin 2008, 51). Para la visión del materialismo histórico, la memoria debe ser estratégica y selectiva; pensar en el pasado para conectarlo con el futuro. El pasado no cambia; no se puede revivir a los muertos, pero se les puede redimir y hacer justicia si se continúa trabajando en las contradicciones que persisten en la actualidad. Esta es la tradición de las revoluciones, en las que una temporalidad anterior irrumpe en la actualidad.

La concepción benjaminiana de la historia está arraigada al pensamiento y obra de Farocki, quien dispuso del aparato de filmación para observar meticulosamente la realidad que fue objeto de su estudio. Este cineasta utilizó la técnica audiovisual para acceder al inconsciente óptico y percibir la realidad que escapa a nuestro simple sentido de la vista. Recuperó la memoria latente en imágenes que podrían ser consideradas intrascendentes y, aunado a un procedimiento de montaje dialéctico, esto permitió al cineasta desmontar el funcionamiento del aparato económico, cuestionar los discursos hegemónicos que lo acompañan y dar pie a una revisión crítica de algunos acontecimientos históricos.

Ante la barbarie del mundo, Farocki no permaneció indiferente, sino que tomó posición, por lo que “una ética antinihilista y un impulso materialista determinan la ética y la estética de su trabajo” (Didi-Huberman 2013, 17). Su obra fílmica es una denuncia ante la violencia que el ser humano ejerce contra sus pares; sus montajes reconstruyen la historia en la forma de una crítica hacia la violencia y los fenómenos de autodestrucción que los seres humanos realizan, para los cuales se sirven del uso y producción de imágenes. Recordemos que, desde la perspectiva del materialismo histórico, el estudio del pasado no preten-



de alcanzar un relato “objetivo o exacto” de lo acontecido, sino que la historia debe provocar un despertar en quien recurre a ella, de manera que este conocimiento le ayude a transformar su propia realidad. “Toda exposición de la historia tiene que comenzar con el despertar, más aún, ella no puede tratar propiamente de ninguna otra cosa” (Benjamin 2005, 467).

Por otro lado, en el ejercicio de los lenguajes del arte es posible utilizar el método de imagen dialéctica propuesto por Benjamin y realizar una investigación materialista de la historia. El cine y las prácticas documentales son un terreno infinitamente vasto para hacer trabajos de este tipo porque en el devenir histórico se han producido millones de imágenes. En la actualidad, esto ha sido auspiciado en gran medida por la incorporación de cámaras de fotografía y video en los dispositivos móviles y los sistemas de video vigilancia que cada vez son más accesibles para la población, pero ya desde años atrás, como muestra Farocki en sus trabajos, el uso de imágenes ha tenido lugar en los diversos procesos productivos del ser humano.

Todas esas imágenes son testimonios de nuestra sociedad. Farocki internalizó que “todo documento de cultura es un documento de barbarie” (Benjamin 2008, 93), y por ello recuperó imágenes que, en principio, pudieron servir para fines de dominación; sin embargo, en sus montajes adquirieron un valor crítico al cuestionar la violencia que les dio origen. No se necesitan nuevas imágenes, lo que se necesita es volver a verlas, con una mirada crítica que muestre el mundo desencantado de la barbarie capitalista. Las artes audiovisuales son un espacio idóneo para realizar el método de reconstrucción histórica de la imagen dialéctica y proponer una nueva escri-

tura de la historia, como lo ha hecho Farocki. Según Georges Didi-Huberman:

Una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas. Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo. Desde este punto de vista, Harun Farocki construye otras imágenes que, al contrarrestar las imágenes enemigas, pasan a estar destinadas a transformarse en parte del bien común (Didi-Huberman 2013, 28).

En las películas de Farocki hay discontinuidad y extrañamiento, por lo que el público tiene que mantenerse activo, cuestionando y reflexionando sobre lo que se le expone en la pantalla para poder captar las tesis sobre las que se suscita la discusión. En gran parte de las películas y piezas museísticas de este autor, la historia que se comunica no se constituye como un relato lineal, no siempre hay personajes y los que hay, no pertenecen a una sola narrativa, sino que aparecen generalmente varios relatos y tiempos heterogéneos que constituyen una constelación, al igual que en la estructura de la imagen dialéctica.

En *Fuego inextinguible*, uno de los primeros trabajos cinematográficos de Farocki, se puede apreciar claramente la postura ética y política que tomó el autor frente a su realidad, misma que permaneció en su obra posterior. Este filme inicia con el cineasta leyendo frente a la cámara el testimonio de Thai Bihn Dan, vietnamita que sufrió en carne propia los efectos



del napalm. Al terminar su relato, el artista mira a la cámara y cuestiona directamente a su público:

¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción?
 ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el
 napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por
 el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos
 a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego
 cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a
 las relaciones que hay entre ellos. (Farocki, 1969, 01:17).

Esta película tenía por objetivo sensibilizar al público sobre la barbarie perpetrada en la Guerra de Vietnam a través de la producción y uso del napalm. La producción de plásticos, detergentes, insecticidas, gasolinaz, etcétera, fueron pieza clave en la creación de esta arma de guerra. Lo que la película revela es cómo la división social del trabajo permitió involucrar a las fuerzas productivas, sin su conocimiento, en la destrucción generada por la guerra. Ignorar estas relaciones no exime a nadie de su responsabilidad en la barbarie, como afirma Farocki: “A la vista de los crímenes cometidos en Hiroshima y Vietnam, muchos técnicos y científicos comprobaron que su trabajo en el ámbito de la destrucción también era un crimen: DEMASIADO TARDE”. (Farocki, 1969, 09:15). ¿Qué podríamos hoy concluir respecto al genocidio perpetrado por Israel contra Palestina?

Los estudiantes de la universidad de Harvard escriben que debo abandonar el consorcio Dow por criminal. Soy químico. ¿Qué debo hacer? Desde el momento que

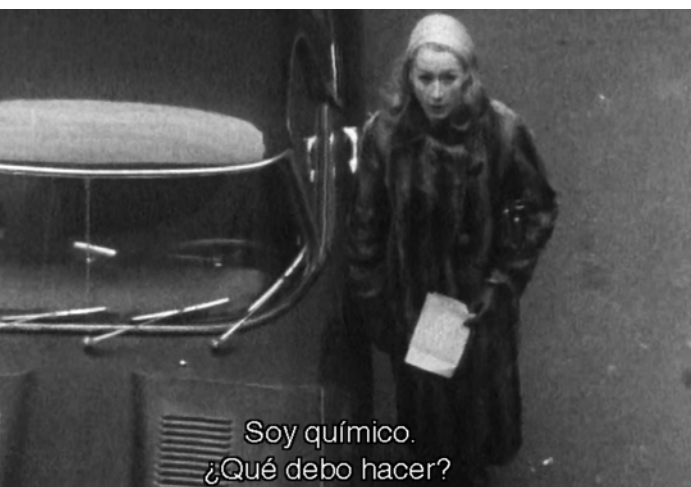


Figura 1.

*Fotograma de Fuego inextinguible.
(Farocki, 1969, 16:30)*

trabajo en una sustancia, puede venir alguien y servirse de ella. Puede ser bueno para la humanidad o puede ser malo. Además de napalm la Dow-Chemical fabrica otros 800 productos. Los insecticidas que fabricamos ayudan al hombre, los herbicidas que fabricamos queman sus cosechas y le perjudican. (Farocki 1969, 16:24) [...] ¿A quién beneficia? ¿A quién perjudica? (Farocki 1969, 16:54). [...] Lo que producimos depende de los obreros, estudiantes e ingenieros (Farocki 1969, 21:08).

La obra cinematográfica de Farocki formó parte de su activismo político. Él no buscó abastecer a la industria cultural y obtener un beneficio económico de ello, sino que dispuso de la técnica audiovisual para realizar un proceso emancipado de construcción y comunicación de la historia. Su objetivo era provocar un despertar de las conciencias a partir de la denuncia y las



reflexiones suscitadas en sus filmes. “La película [*Fuego Inextinguible*] debía mostrar que en los países ricos encendemos a la noche el televisor y miramos imágenes de Vietnam. Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción” (Farocki 2013, 40).

El quehacer artístico de este cineasta coincide también con la figura del autor como productor, de la que Benjamin habló en el Instituto para el Estudio de Fascismo en París durante 1934. Esta figura consiste en ofrecer un aparato mejorado a las personas que, siendo consumidoras, quieran convertirse ahora en productoras. Esto contribuye a la liberación del cine de su explotación mercantil ejercida por los grandes capitales y su recuperación como medio de producción simbólica al servicio del proletariado, de manera que este pueda usar el medio creador plástico para el fomento de la conciencia de clase.

Hartmut Bitomsky y yo también habíamos intentado crear en torno nuestro una organización de masas para realizadores de películas didácticas, reclutando a esos estudiantes de arte a los que la universidad no conseguía sacar de la cama. Habíamos querido despertar su compromiso con una reivindicación como: *hacer del cine una ciencia —politizar la ciencia* (Farocki 2013, 50).

Han pasado noventa años desde la conferencia de Benjamin en París, en la que presentó su texto *El autor como productor* y planteó para artistas y productores una tarea que al día de hoy sigue estando pendiente: transformar la técnica en la que se so-

portan sus lenguajes artísticos para realizar procesos de comunicación verdaderamente revolucionarios. Esta tarea no se ha concretado porque el fascismo que continúa dominando a la industria cultural, sirviéndose de su gigantesco aparato para estetizar la vida política, la guerra, fomentar el individualismo con la vida de las estrellas y continuar generando miedo en las grandes colectividades con el fantasma del comunismo. Ante esta situación se debe responder con la politización del arte.

El trabajo fílmico de Farocki contribuyó a la exigencia de Benjamin de recuperar para el proletariado el capital invertido en el cine (Benjamin 2003, 78). Pienso ahora en el último proyecto en el que trabajó Farocki: *El trabajo en una sola toma* (2014), donde el artista orientó y llevó a otros realizadores a la producción audiovisual. El cineasta retomó otra de las consignas de Walter Benjamin: el derecho a ser filmado, el legítimo interés del ser humano de ser objeto de reproducción, ante todo –dice Benjamin–, en su proceso de trabajo, fomentando así la participación de las grandes colectividades en la creación de una representación de sí mismas, cuya motivación esté fundada en el autoconocimiento y el conocimiento de su clase (Benjamin 2003, 78). Cuando el autor y productor checo alemán reunió a los realizadores que participaron en el taller, expropió una pequeña parte del capital humano que podría integrarse a la industria cinematográfica para hacerlos trabajar al servicio de la clase proletaria e impulsar con ello la consciencia de clase.

Tomaré un par de ejemplos de *Imágenes del mundo y epígrafe de la guerra* (Berlín, 1988) para ejemplificar lo relativo a la construcción de imágenes dialécticas en el lenguaje audiovisual. Casi al inicio de esta película hay una secuencia que



nos cuenta cómo el maestro de obras del gobierno de Prusia, Albrecth Meydenbauer, arriesgó su vida en 1858 mientras trabajaba haciendo las mediciones de la fachada de la catedral de Wetzlar y, debido a un accidente que casi le cuesta la vida, inició los fundamentos de la fotogrametría.

Al descender se me ocurrió la idea: “¿No se puede sustituir la medición a mano por la inversión de la perspectiva captada por la imagen fotográfica?” Este pensamiento, que excluía el esfuerzo personal y el peligro en la medición de edificios, fue el origen de la fotogrametría. La idea de usar fotografía para la medición la tuvo Meydenbauer, después de haber estado a punto de perder la vida. Esto quiere decir: es peligroso estar en el lugar de los hechos; más seguro es tomar una foto (Farocki, 1989, 04:23).

Esta narración va acompañada de documentos que atestiguan los hechos: una fotografía en blanco y negro de la catedral de Wetzlar en la que se señala con una flecha dibujada sobre la fotografía –tal vez hecha por el propio Meydenbauer– el lugar desde donde se colgó para medir el edificio, el dibujo de un aparejo y un manuscrito, son documentos del pasado que Farocki recupera para poder narrar cinematográficamente este suceso.

El descubrimiento de la fotogrametría, que representa la posibilidad de estudiar la realidad a través de las imágenes en la seguridad de la mesa de trabajo, constituye la primer tesis de la investigación materialista de Farocki: la *Aufklärung* como una expresión de la luz de la ilustración es un conocimiento

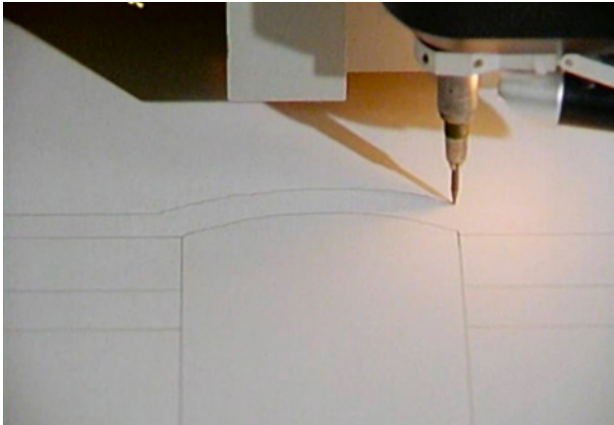


Figura 2.

Fotograma de Imágenes del mundo y epitafios de la guerra,
(Farocki, 1989, 04:02)

Figura 3.

Fotograma de Imágenes del mundo
y epitafios de la guerra, (Farocki, 1989, 04:04)



que contribuye a salvaguardar la vida de los seres humanos. Inmediatamente después de que aparezcan en pantalla los documentos que atestiguan el accidente de Meydenbauer, vemos en primer plano el ojo de una mujer que está siendo maquillada. Corte. Vemos el tronco y las manos de tres dibujantes que trabajan sobre sus restiradores con lápiz y papel. Corte. Un brazo mecánico con una punta de grafito realiza un trazo.

Se nos muestran acciones distintas, inacabadas, planos cerrados que nos impiden conocer la totalidad de lo que sucede, imágenes inconexas en una primera apreciación. Esta interrupción de las acciones proviene del teatro épico de Bertolt Brecht y Farocki la ha incorporado en su práctica cinematográfica para cumplir la función primordial de desarticular la percepción automatizada del público y provocar en ellos la extrañeza. Al no ser evidente el sentido de lo mostrado, el público debe realizar un esfuerzo cognitivo para comprender las relaciones que guarda una imagen con la otra. “El teatro épico, opina Brecht, no tiene que desarrollar acciones tanto como representar situaciones (podría igualmente decirse: se trata de extrañarlas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción” (Benjamin 1998, 36).

La estética de *Imágenes del mundo...* se caracteriza por la discontinuidad entre las imágenes que aparecen en pantalla. No se desarrollan acciones según las reglas de la causalidad, ni narraciones con inicio y fin, ya que estas siempre se verán interrumpidas por otras acciones, narraciones o procesos técnicos, también fragmentarios, en los que cada imagen aporta de a poco un elemento para la reflexión, un punto en la constelación de la imagen



Figura 4.

Fotograma de Imágenes del mundo y epitafios de guerra
(Farocki, 1989, 10:55)

Figura 5.

Fotograma de Imágenes del mundo y epitafios de guerra
(Farocki, 1989, 67:14)



dialéctica que constituye el filme. Esta película muestra en primer plano su naturaleza discontinua, resultado de un montaje.

Otro recurso que utilizó Farocki para mantener este efecto de distanciamiento entre el espectador y lo que mira en la pantalla, fue el de mostrarse a sí mismo realizando la observación de las imágenes que conforman su película, así como los contextos que les dieron origen. Esto vuelve evidente al espectador el trabajo de investigación que constituye este filme. “Mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de *conocimiento* y no de ilusión” (Didi-Huberman 2008, 76-77).

Conforme avanza la película se exponen procedimientos técnicos y manuales a través de los cuales el ser humano llevó a cabo la producción y estudio de imágenes. De esta forma se dan a conocer los múltiples aportes de la fotogrametría en la actualidad, se muestran también los usos que la guerra dio a este conocimiento al llevarlo a su punto más álgido de desarrollo técnico. Aparece entonces la antítesis de *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra: la Aufklärung* como el reconocimiento militar, aquí el saber por el estudio de las imágenes se pone al servicio de la guerra y el descubrimiento nacido para conservar la vida de las personas trabaja ahora en su destrucción.

Debido a que los pilotos de los aviones bombarderos tienen dificultad en determinar si han dado en el blanco y con qué resultado, en la Segunda Guerra Mundial se empezó a equipar a los bombarderos con cámaras fotográficas. La fotografía que conserva y la bomba que destruye están ligadas ahora (Farocki, 1989, 23:32).

El desarrollo de la película *Imágenes del mundo y epitafios de la guerra* consiste en exponer el devenir histórico que tuvo la puesta en práctica del descubrimiento de la fotogrametría. En esta película se confrontan tesis y antítesis en un procedimiento dialéctico que se materializa y visualiza en el montaje cinematográfico.

Con el recurso fílmico de la voz en *off*, Farocki narra las historias que circunscriben las imágenes que nos muestra en pantalla para luego confrontarlas contra su opuesto. Algunos de los contrastes que podemos apreciar son los de: producción/destrucción, conservación/eliminación, producción manual/producción automatizada, visión del opresor/visión del oprimido, etcétera. Esto constituye un procedimiento dialéctico porque se aborda el mismo asunto, en este caso, la *Aufklärung*: el conocimiento por el estudio de las imágenes, desde diferentes puntos de vista, cada uno de ellos representado por las diversas aplicaciones que ha tenido la fotogrametría en diferentes épocas y procesos productivos. “*Aufklärung* como ilustración es un concepto de la historia intelectual. *Aufklärung* como reconocimiento, es una palabra del vocabulario militar” (Farocki, 1989, 13:12).

La fotogrametría tuvo el destino de servir a la destrucción propiciada por la guerra, aun cuando su origen se dio con fines de conservación y para evitar la destrucción. Esto nos conduce en el mismo sentido que el planteamiento hecho por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*: “La tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad” (Horkheimer y Adorno 1998, 59). La diferencia aquí radica en que este conocimiento lo adquirimos a través de la captación plástica, mediado por los lenguajes del arte.





Figura 6.
Fotograma de Imágenes del mundo y epitafios de la guerra,
(Farocki, 1989, 04:02)

El intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo. Del mismo modo que se halla a disposición de los objetivos de la economía burguesa, en la fábrica y en el campo de batalla, así está también a disposición de los emprendedores, sin distinción de origen. Los reyes no disponen de la técnica más directamente que los comerciantes: ella es tan democrática como el sistema económico [capitalista] con el que se desarrolla. La técnica es la esencia de tal saber. Este no aspira a conceptos e imágenes, tampoco a la felicidad del conocimiento, sino al método, a la explotación del trabajo de los otros, al capital. [...] Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna otra cosa cuenta. Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia (Horkheimer y Adorno 1998, 60).

Los militares –aquí y en otras partes– están siempre tomando fotos del mundo y más de las que los ojos de los militares pueden analizar. Se está desarrollando un programa similar a un sensor óptico que puede contar los puntos de los dados. Más imágenes del mundo de las que los soldados pueden analizar. Se está desarrollando un programa que evalúa fotografías aéreas y que





Figura 7.
Fotograma de Imágenes del mundo y epitafios de guerra ,
(Farocki, 1989, 32'23")

Figura 8.
Farocki, fotograma de Imágenes del mundo..., 34'26".

aísla objetos con movimiento propio, en este caso automóviles. Se están produciendo más imágenes, de las que los ojos de los soldados pueden consumir. Se está desarrollando un programa que identifica automáticamente vehículos y personas en imágenes infrarrojas (Farocki, 1989, 31:43).

Imágenes del mundo... conforma la exposición audiovisual de los logros de una investigación materialista que se cuestiona la manera en que la creación y el estudio de las imágenes han sido incorporados en los procesos de producción del ser humano. Esta película se erige como una crítica a la violencia que puede ser leída en las imágenes del mundo. En ningún momento del filme Farocki mostró gráficamente los efectos de la violencia; su discurso reflexivo fue respetuoso con las víctimas y con su público, a quien no quiso afectar en su sensibilidad, pero les permitió imaginar el alcance de la violencia por cuya causa existen tales imágenes. Las imágenes que el cineasta utilizó en su filme sirvieron solo como elementos provisionales para volver visible la compleja red de relaciones que subyace a los acontecimientos históricos. Este ensayo audiovisual es un ejemplo de cómo el cine puede convertirse en una herramienta heurística, porque a través del montaje logra acceder a un conocimiento que no está en el campo de la imagen, sino en su contracampo.

El pasado nunca se nos manifiesta, excepto a través de un proceso de memoria; por lo que en el proceso de investigación y comunicación de la historia debe haber una interpretación crítica, tanto de quien investiga y expone lo pasado, como de quien lo recibe. Harun Farocki busca provocar en su público



esta actitud reflexiva, él necesita que sus espectadores realicen un esfuerzo cognitivo para que puedan ver más allá de lo mostrado en pantalla. El objeto de la historiografía materialista, según Benjamin, es el inconsciente de la historia y este no aparece sencillamente, sino que para acceder a él nos servimos del procedimiento de montaje dialéctico y una interpretación crítica.

Un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes que, de otra forma, se dispersarían. La tecnología de guerra, ¿sigue siendo la precursora de las tecnologías no bélicas, como en el caso del radar, de la onda ultracorta, la computadora, el sonido estéreo, el avión turbopropulsado? Si fuera así, ¿debe seguir habiendo guerras para que haya avances tecnológicos o es suficiente con las guerras simuladas en los laboratorios? ¿Es posible que la guerra se subordine a otros intereses? ¿No será, como decía Brecht, que la guerra siempre encuentra una salida? (Farocki 2013, 119).

Con la observación de la producción material, en este caso la producción de imágenes, se hace presente la lucha de clases. Hemos visto cómo la incorporación de tecnologías con procesamiento de imágenes en la producción industrial ha desplazado al hombre de sus puestos de trabajo y cómo la guerra hoy día puede planearse y ejecutarse tranquilamente desde la seguridad de un escritorio. La cuestión es determinar al servicio de quién se somete la técnica en cada caso y cuál es el lugar que ocupa cada individuo dentro del proceso de producción.

Responder a estas preguntas nos ayudará en la toma de postura política frente a nuestra realidad y a poner en perspectiva la manera en que queremos participar en el proceso de producción que nos circunscribe.

Farocki no cierra el sentido en sus películas, al contrario, da libertad a cada espectador de formar su propio criterio y opinión de lo mostrado. No existe una única y correcta lectura para este tipo de producciones fílmicas, consideradas ensayos audiovisuales; dependiendo de su contexto socio histórico y agudeza interpretativa, cada espectador podrá hacer lecturas diferentes de la misma película. Esto es resultado del procedimiento de montaje dialéctico, el cual no sintetiza las tensiones, sino que permite su captación en complejidad; despliega no sólo un trazo a partir de la colisión entre contrarios, sino que viaja en múltiples direcciones como una explosión.

Al retomar el principio de montaje dialéctico, Harun Farocki cumplió con la exigencia benjaminiana de permitir la comprensión marxista de la historia a través de su captación plástica. El autor y productor checo alemán también restituyó, al menos en su trabajo, el potencial crítico del cine, al liberar a la técnica audiovisual de su uso enajenado al servicio del aletargamiento propiciado por la industria del espectáculo y le confirió un uso revolucionario, al transformar la técnica audiovisual en un verdadero lenguaje, en un espacio capaz de realizar el método materialista de reconstrucción y exposición histórica de la imagen dialéctica que persigue el despertar de las conciencias. Continuemos este trabajo.



Referencias

- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. por Bolívar Echeverría. Distrito Federal: Itaca/UACM.
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. Distrito Federal: Ítaca.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Distrito Federal: Ítaca.
- Benjamin, Walter. 1998. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Trad. por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1989. *Walter Benjamin Discursos Interrumpidos I*. Trad. por Jesús Aguirre. Argentina: Taurus.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Farocki, Harun, dir. *Nicht löschaes Feuer [Fuego inextinguible]*, 1969. Alemania del Oeste: WDR.
- Farocki, Harun, dir. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Imágenes del mundo y epitafios de la guerra]*, 1989. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, Harun. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Argentina: Caja Negra.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. 1998. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.





Producción de sentido y destrucción de la vida. Imágenes del genocidio, economía del escroleo y ejercicios de montaje

Diego Núñez

Imágenes operativas, imágenes-información, imágenes mediales

Una cuenta automatizada en Twitter, @Unsecured_CCTV, se dedica a postear imágenes extraídas de cámaras de circuito cerrado cuyo acceso a internet no está asegurado. Cada hora, el *bot* ejecuta el programa, mediante el que se rastrean y localizan cámaras de seguridad desprotegidas alrededor del mundo. En cuanto detecta una, el bot captura la imagen que la cámara está registrando en ese momento, determina su ubicación a través del IP de la cámara y sube la imagen a Twitter, agregando en el pie de foto la ciudad o el país en donde se ubica la cámara, acompañado de un emoji con la bandera correspondiente. Según la descripción del *bot*, la ubicación no siempre es exacta, ya que se basa exclusivamente en lo que dice la IP de la cámara.

Hay ocasiones en las que esta falta de exactitud en la loca-



lización produce interacciones irrisorias. Lo que vemos en la imagen nos delata la ubicación de la cámara a todas luces, pero el bot no sabe detectarla porque no hay una cadena de caracteres que se lo indique. En esta imagen (Figura. 1) vemos que el espacio está tapizado de banderas de México y, por la fecha que indican los datos de la cámara, podemos inferir que se trata de decoración en vísperas de fiestas nacionales. Sin embargo, al no haber un IP que le indique al bot que la cámara se encuentra en México, este sube la imagen con la leyenda *Unknown Location*.

Hay veces en las que el bot logra acceder a la misma cámara en menos de una semana. En ocasiones, los usuarios reconocen y buscan activamente la ubicación precisa de las cámaras. Hay imágenes en las que no vemos absolutamente nada, que pueden estar capturadas de noche o en las que no existen referencias visibles que faciliten su ubicación (Figura. 2) y hay otras en las que podemos inmiscuirnos en las vidas privadas de quienes tienen las cámaras instaladas en sus patios traseros o sus oficinas, o en plantas y naves industriales de cualquier tipo. Podemos pensar que quien programó el bot es un fisgón decidido.

Las imágenes por sí solas no quieren decir absolutamente nada y no es sino hasta que vemos el feed de la cuenta y descubrimos que quien las hace visibles es un bot, que adquieren un cierto sentido. Esto revela una posible obviedad: las imágenes de una cámara de seguridad no funcionan si no hay alguien que las esté mirando y no adquieren sentido si no se leen en un contexto específico. Aquí podría realizarse una analogía con el problema del árbol y el sonido: si un árbol cae en el bosque y no hay nadie que lo escuche, ¿produce un sonido? Si una cámara de seguridad produce una imagen y no hay nadie que la esté



Figura. 1
Una interacción entre el
bot y un usuario.
Captura de pantalla propia.

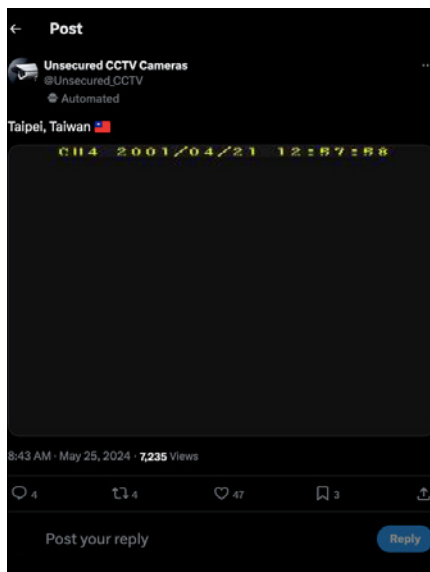


Figura. 2
Una imagen que el bot
ubicó en Taiwán.
Captura de pantalla propia.



mirando, ¿produce un sentido? Aunque nadie la esté mirando, hay una operación responsable de su producción y un dispositivo que la legitima. La cámara de seguridad no siente impotencia cuando registra un robo a mano armada, el *bot* no puede distinguir un crimen de una escena intrascendente.

En buena parte de su obra, Farocki evidenció la existencia de imágenes que no existen para entretener o informar: “Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación” (Farocki 2023, 153). Sin rodeos, Farocki las categorizó como imágenes operativas: estas tampoco cuentan con un fin estético o pedagógico. Ejemplos de ellas abundan, pero lo que me interesa aquí es que, como en el ejemplo del *bot*, no es su contenido lo que produce el sentido de lo que vemos, sino la manera en la que se ejecuta un ejercicio de montaje a través de la composición de un *feed* y, consecuentemente, de ello deriva un régimen de visibilidad sociodigital. De cierta manera, es como si el *feed* de @Unsecured_CCTV fuera un ejercicio de montaje en sí mismo, aunque no esté establecido ni manifiesto a qué apunta o qué fines persigue.

El *bot* es solo un ejemplo -quizás consciente- de cómo opera este régimen de visibilidad en las redes sociodigitales: es a través del *feed* que las imágenes producen sentido que, en ocasiones, puede ser verdaderamente perverso. En este régimen, las imágenes que se muestran pueden no ser propiamente operativas en el estricto sentido en el que Farocki lo planteó, pero ciertamente se insertan dentro de una operación de extracción de capital a partir de la circulación de imágenes. Las imágenes del genocidio han desenmascarado a las redes sociales como redes de producción de sentido que, a su vez, construyen toda una

nueva economía de la imagen.

Según Gilles Deleuze, “[una] información es un conjunto de palabras de orden” y el acto de informar es “hacer circular una palabra de orden” (Deleuze 2013, 12). Para el filósofo, la información es un sistema de control, puesto que ésta nos dice en qué creer -independientemente de que lo hagamos o no- y esta creencia suscita un determinado modo de comportarse que debería corresponder con lo que nos ha sido informado. Deleuze usa el ejemplo de los comunicados de la policía (Deleuze 2013, 12): creamos o no en el comunicado, se espera que nos comportemos según lo que éste nos dice. Por ejemplo, si la policía nos dice que en tal o cual parte de la ciudad somos más propensos a sufrir un robo a mano armada, lo que se espera de nosotros es que mantengamos un comportamiento acorde con esa información: no hablar tan fuerte para evitar llamar la atención, caminar de cierto modo, cuidar nuestras pertenencias, etcétera. Es decir, la información suscita un comportamiento determinado que surge de una aparente voluntad propia.

Creo, entonces, que la imagen inserta en el régimen de visibilidad sociodigital es una pieza importante para esta noción de información: en ella está inscrito un cierto orden, encerrado en el plano y delimitado por el formato. La manera en la que se nos muestra la imagen forma aquello que se espera que creamos. Una imagen-información es aquella en la que el sentido de lo que vemos es producido por la manera en la que se nos muestra. En la imagen-información, la imagen deja de funcionar totalmente por sí sola si no hay una información que la acompañe. Por supuesto, su consolidación no se dio en las plataformas sociodigitales, ni es un fenómeno nuevo, pero sí es ahí en donde



se ha hecho más evidente durante las últimas décadas. Otro ejemplo de esta producción de sentido en el régimen de visibilidad sociodigital podrían ser los pies de foto: la imagen puede estar mostrando una cosa mientras el pie de foto no necesariamente se corresponde con aquello que se nos muestra. Lo mismo sucede con los títulos de muchas obras de arte.

Quisiera mencionar aquí que, además, con el auge de las plataformas sociodigitales comenzó a resonar la idea de dato: ciencia de datos, *big data*, pagar a una compañía de teléfonos para tener datos y un largo etcétera. Existe una ambigüedad deliberada en la definición de *dato*, pero no me compete disecionarla aquí. Coloquialmente, éste se entiende como el fragmento de una información y no la información completa. Lo que sucede en medio de ambos -que vendría a ser el procesamiento, según los esquemas clásicos- es lo que me interesa aquí: en medio del dato y de la información, sucede la imagen del genocidio. Existe un dato -el genocidio- y una información, contenida en una imagen medial leída por el usuario en una determinada economía de la imagen. Imagen-información derivada en una imagen operativa cuya operación es volver rentable la información. Para las plataformas sociodigitales poco importa lo que se esté informando, mientras se haga circular, porque es en esa circulación donde existe una posibilidad de extracción de capital. La imagen entonces es desprovista de su potencia y se desactiva mediante su lenta y total disolución en información. El servidor de *Instagram* no siente indignación cuando hace circular el video de una víctima de los bombardeos en la franja de Gaza.

No hay miradas pasivas. Hablar de visibilización no significa

nada si no se piensa también en los aparatos mediales y económicos detrás de la mirada. En sus escritos sobre la transparencia del medio, Hans Belting (2007) desarrolla una serie de ideas sobre la interacción entre la imagen fotográfica y el medio de la fotografía como tal (el “medio moderno de la imagen por antonomasia”) (264). Las ideas que presenta, aunque vigentes, han sufrido una erosión tremenda en los últimos 30 años. “Las imágenes son los nómadas de los medios” dice Belting, en una frase que, a mi parecer, esquematiza gran parte de la historia medial de las imágenes. Asimismo, y como bien lo señala, “la transformación del medio y la transformación de la mirada han mantenido su dinámica gracias a un efecto recíproco” (Belting 2007, 281). Llegamos, entonces, a otras posibles obviedades: mirar un genocidio en la televisión, en video, no es lo mismo que hacerlo en un canal de Telegram, en imagen digital. Las imágenes del genocidio demuestran -o deberían demostrar- que no existe tal cosa como la transparencia del medio.

Rehenes de la pantalla, o el genocidio después de la guerra televisiva

El 30 de mayo, los televisores del café Kowloon estaban sintonizados en el mismo noticiero. Mientras mis amigos y yo esperábamos nuestra comida, el noticiero transmitió un breve montaje sobre la “Guerra en Gaza” (una de las diferentes maneras para evitar decir “genocidio”)¹. Segundos después, el

¹ Esta frase hace alusión a un ensayo de Ariella Azoulay. Ver: Azoulay, Ariella. 2014. «Fotografías de lo inmostrable: Una introducción a las diferentes maneras para no decir deportación» en *Historia potencial y otros ensayos*. México: Taller de Ediciones Económicas.



noticiero mostró en pantalla una imagen generada por inteligencia artificial que se viralizó en redes sociales días antes. La imagen muestra un campo de refugiados bajo un sol abrasador y está compuesta de manera que, a ojo de pájaro, se observan tiendas de campaña, cuya distribución da forma al texto “ALL EYES ON RAFAH”. Me provocó curiosidad saber a quién se le ocurrió la idea de generar aquella imagen en primer lugar. Entre el bullicio del restaurante, el bajo volumen de los televisores y la conversación de mis amigos, no pude escuchar lo que se decía al respecto. Después de un corte publicitario, el noticiero presentó imágenes del asesinato de José Alfredo Cabrera, candidato de la coalición PAN-PRI-PRD a la presidencia municipal de Coyuca, Guerrero, ocurrido en vísperas de las elecciones federales del 2 de junio de 2024. Las grabaciones mostradas estaban hechas en un formato vertical, a todas luces registradas en un teléfono celular. Antes, la televisión era la continuación de la relación de aspecto del cine. Ahora, hay formatos verticales.

Durante mucho tiempo, la televisión hacía circular imágenes que de otra forma no serían visibles. Ahora, las redes sociales proveen de imágenes a la televisión. Basta encender el televisor a las 9 de la mañana y sintonizarlo en cualquier programa de farándula de la señal abierta mexicana para percatarse de que la televisión ha dejado de generar contenido propio. Es suficiente mirar durante unos 20 minutos para encontrar una sección dedicada exclusivamente a videos virales, generalmente difundidos en redes sociales como *TikTok* o *Instagram*. En esta imagen (Figura. 3), vemos la pantalla del noticiero *Hechos* de TV Azteca presentado por Javier Alatorre, mientras se hacía un paneo de la imagen con la leyenda de “ALL EYES ON



Figs. 3 y 4

Arriba: Imagen recortada presentada en el noticiero.

Abajo: Imagen completa presentada segundos después. Capturas de pantalla propias, recuperadas de YouTube



RAFAH”. Segundos después, el noticiero muestra la imagen completa, en su formato original.

Después de mostrar la imagen de “ALL EYES ON RAFAH”, el noticiero presentó la secuencia de un avión de combate israelí grabado desde abajo (Figura. 5) y, después, una imagen en blanco y negro capturada desde un dron, en cuyo centro se observa una retícula, una breve detonación y el emblema de las fuerzas de ocupación israelíes en la parte superior izquierda del cuadro (Figura. 6). Se puede asumir que esta última imagen, la cual remite a aquellas de la guerra de Irak, fue mostrada en algún canal de comunicación oficial de las fuerzas de ocupación. Muy probablemente, la información que acompañaba a esa imagen incluiría la palabra “terroristas”, como en el caso del noticiero *Hechos*. El montaje de este noticiero alternaba las imágenes descritas con otras de impactos terrestres, grabados desde abajo, que no corresponden con los impactos del avión ni del dron que se mostraron en primer lugar. Podría pensarse que los editores son conscientes del plano-contraplano y lo utilizan a conveniencia para articular la narrativa del impacto de un misil. Según las imágenes y la manera en la que las muestra el noticiero, desde abajo vemos un avión arrojando bombas y desde arriba no podemos ver a quienes son impactados por ellas, sino una imagen generada por inteligencia artificial. Esta última, comenta Alatorre al inicio de la nota, fue compartida más de 40 millones de veces.²

² Azteca Noticias. “EN VIVO: Hechos con Javier Alatorre/ 30 de mayo de 2024”. Video de YouTube, 6:23-9:00. Acceso el 10 de junio de 2024. https://www.youtube.com/watch?v=qWwp8oaof4k&t=442s&ab_channel=AztecaNoticias



Figs. 5 y 6

Arriba: imagen de avión israelí

Abajo: imagen del dron, con el escudo oficial de las fuerzas de ocupación

Capturas de pantalla propias, recuperadas de YouTube.



La elección de las imágenes que muestra el noticiero no es incidental. Podría pensarse que la intención del noticiero era mostrar detalles de la imagen de “ALL EYES ON RAFAH”, aun cuando la calidad nativa de ésta no se presta en absoluto para ello. Más bien, da la sensación de que el noticiero tiene una carencia de imágenes de la franja de Gaza. El formato vertical delata la procedencia de las imágenes y, por ende, revela también que no fueron producidas para ser vistas en televisión. Esto parece indicar que la televisión ha dejado de ser un marco de visibilidad para convertirse en uno de descontextualización.

Si bien es una inexactitud histórica grave referirse al genocidio en la franja de Gaza como una guerra, no se pueden leer las imágenes del genocidio sin antes comprender la guerra a través de las imágenes que en ésta se generan. Muchas cosas han cambiado, por ejemplo, desde que Jean Baudrillard publicó sus ensayos sobre la Guerra del Golfo (1991). Una de las diferencias más grandes es el papel de la televisión en la cobertura de las guerras: el genocidio en la franja de Gaza significó también un colapso total de la cobertura televisiva. Ante el silencio de las grandes televisoras, la forma en la que se registra el genocidio habla por sí sola.

Las imágenes que circulan en redes sociales corroen todo lo que la televisión representó en su momento para Timisoara y la Guerra del Golfo. Las guerras televisivas no existen más, así como Baudrillard predicó en su momento la desaparición de las guerras clásicas. Si Farocki dudaba de los comentarios de Baudrillard sobre la “revolución televisiva” (Farocki 2023, 249-250) que había sido el derrocamiento de Ceaușescu, es porque la dimensión tecnoestética de la guerra ha superado a la tele-

visión.³ Ya no se nos muestran imágenes de misiles y, cuando se muestran imágenes de drones, son publicadas mucho tiempo después de haberse producido y sus orígenes son casi siempre desconocidos.⁴ La guerra de aquel entonces fue peleada a través de cámaras en misiles e imágenes del intercambio de rehenes como una especie de estrategia de la vergüenza; ahora, las víctimas del genocidio se han vuelto rehenes de la pantalla.

Autoridad de lo fílmico: cine militante y archivo versus imagen digital

Tras el advenimiento de la imagen digital, los soportes fílmicos de la imagen en movimiento han sido lentamente infundados con un aura de misterio y unicidad y, en su última fase, se han convertido en un fetiche de tecnologías pretéritas. A pesar de ello, sigue siendo bastante común que producciones cinematográficas, tanto independientes como de corte industrial, trabajen con soportes fílmicos. Es posible que esto se deba a la creencia de que, al ser un proceso fotoquímico, la calidad de aquello que se registra en filme no corre el mismo riesgo

³ Gracias a Diego Zavala por compartirme la noción de tecnoestética.

⁴ En el ejemplo siguiente, la información que acompaña al material señala que el dron capturó estas imágenes en diciembre de 2023. El video fue publicado en TikTok por la cuenta oficial de Middle East Eye (@middleeasteye) a finales de febrero de 2024: "Video footage taken by Israeli drones and acquired by Al Jazeera shows civilians being targeted in Gaza in December 2023", TikTok, 26 de febrero de 2024. <https://www.tiktok.com/@middleeasteye/video/7339859882985671969>



(o, por lo menos, no al mismo nivel) de perder fidelidad con respecto a la imagen original en comparación con los soportes digitales, mediados por las cada vez más absurdas exigencias del mercado para lograr una mejor calidad de imagen. O, quizás, simplemente se trate de una necedad motivada por la nostalgia de la magia del cine.

Por ejemplo, he observado que actualmente es común que en el círculo de la producción y distribución de cine experimental suela posicionarse a los soportes fílmicos en un lugar de nicho (casi romántico, me atrevería a decir) con respecto a otros soportes de la imagen en movimiento: intervención directa sobre la emulsión, cine de *found footage*, presentaciones en vivo con proyectores de Super 8 o 16mm, entre muchos otros ejemplos. De esta manera, el uso del material fílmico como el medio predilecto en algunas corrientes de cines marginales de hoy en día se convierte no solo en una decisión estilística, sino en una especie de *statement* ético –independientemente de su relevancia o pertinencia– con respecto a la producción imprecisa de imágenes en movimiento en soportes digitales.⁵

Si el estilo (y la elección del medio) son un compromiso con el uso del lenguaje, entonces el soporte y el formato, además de delatar las condiciones de producción de una imagen, contienen por sí mismos a la economía mediante la cual se sostiene su producción y distribución, lo que permite su contextualización. Por ejemplo, al ver una película en 16mm de la segunda

⁵ Gracias a María Elena León por señalar esto en la charla posterior a una proyección comentada que formó parte de las actividades del Seminario Ninguna Imagen es Inocente.

mitad del siglo xx, se puede intuir que se trata de una película de instrucción, una película educativa o, quizás, un trabajo estudiantil de bajo presupuesto. En los primeros dos casos, no hay un cuidado por la imagen. Precisamente, y sirviéndose de una jerga hollywoodense, se *economiza* el formato en aras de lograr objetivos concretos. El tercer caso puede ser explicado por el bajo poder adquisitivo de los estudiantes, así como por la negativa de sus escuelas para permitirles trabajar en formatos más costosos, argumentando una falta de experiencia y deseando evitar un despilfarro.

Para situar lo anterior en relación a las imágenes del genocidio, podemos remitirnos a la Guerra de los Seis Días, acontecida en 1967. Los trabajos fílmicos de diversas agrupaciones y cineastas adscritos a organizaciones insurgentes palestinas contaban con el apoyo de la infraestructura más o menos furtiva detrás de películas revolucionarias de Italia, Japón o Vietnam. Es altamente probable que las películas filmadas en Palestina no fueran procesadas ni distribuidas ahí.⁶ No hay tiempo de procesar una imagen fílmica cuando se está huyendo de tanques y misiles; sin embargo, es notoria la calidad de archivo y la noción de hallazgo de las que hoy pueden llegar a gozar estos trabajos. En la medida en que el material archivístico cinematográfico en general y, en ocasiones, sin importar sus orígenes, ha sido distribuido y presentado durante los últimos 30

⁶ Conviene revisar la película *R 21 AKA Restoring Solidarity* (Bélgica / Palestina / Qatar, 2022) del cineasta palestino Mohanad Yaqubi. Asimismo, el proyecto *Tokyo Reels*, del mismo realizador, es de los más completos respecto al cine militante palestino.



años, se ha generado un cierto misticismo a su alrededor, mismo que se ha asumido como propio de los soportes analógicos.⁷

Creo que este velo de misterio se ha ido constituyendo gracias a lo que Hito Steyerl identifica como una “reestructuración neoliberal de la producción mediática” (Steyerl 2014, 37): se trata de un proceso de fetichización que, desde luego, no es para nada exclusivo del cine militante palestino, ni funciona de la misma manera que si viéramos cine casero realizado en la década de 1960 desde cualquier otra parte del mundo.

La manera en la que se exhiben archivos fílmicos hoy en día revela que, hasta cierto punto, incluso dentro de la marginalidad de algunos cines –en este caso, el cine militante de Palestina–, se ha consolidado una autoridad de lo fílmico que corresponde con el surgimiento de una nueva economía de las imágenes. Ello contribuye a la deriva del filme en fetiche, lo que, hoy en día, sitúa a la imagen fílmica por encima de la bruma de las imágenes digitales pauperizadas, siguiendo con los planteamientos de Steyerl (2014). De cierta manera, en este caso se habla de dos procesos de empobrecimiento de la imagen, ocurridos en diferentes momentos: aquel de la imagen fílmica del cine militante derivado en archivo y aquel de la imagen digital del genocidio.

Una diferencia radical entre ambos procesos es que, en el caso del cine militante palestino, nunca hubo propiamente un aparato estatal ni un “marco cultural nacional” (Steyerl 2014, 40) que sostuviera su producción. Quizás es por esta falta de

⁷ Aquí me permito utilizar una sinécdoque bastante cerrada de “analógico” en la que se asume que algo no involucra ceros ni unos en su soporte.

infraestructura estatal que el cine militante palestino siempre fue un cine pauperizado, pues no hubo una reestructuración del Estado-nación como la que plantea Steyerl que actuara como condición para la pauperización de las imágenes. En todo caso, lo que hubo fue un reordenamiento territorial violento fundamentado en el sionismo y sostenido sobre economías de la imagen que correspondían ampliamente a plataformas extranjeras con muy poca visibilidad desde un principio.

A pesar de los esfuerzos archivísticos por recuperar y exhibir dichos materiales, hacer visibles las imágenes no es suficiente. Con esto no niego la importancia de esos esfuerzos, sino que, por el contrario, pretendo resaltar la importancia de acompañarlos con una propuesta crítica sobre por qué y cómo es que se están haciendo visibles las imágenes, lo que las puede llevar a alcanzar la potencia que buscan tener. Esto se puede lograr, por ejemplo, desde el ejercicio curatorial.

Desde luego, señalar que en el pasado había una infraestructura (en gran medida externa) que permitía que el cine revolucionario palestino fuese procesado y distribuido, nada quiere decir si se compara con la imagen digital del genocidio del presente. La imagen fílmica nunca es inmediata. Por el contrario, se suele afirmar que la imagen digital posee todo grado de inmediatez que quien la produce y distribuye desee que tenga. Quizás es también gracias a esta falsa premisa que existe una tendencia a fetichizar la imagen fílmica: actualmente se cree que aquello que tiene un proceso más medurado, o, si se quiere, cierta forma, “artesanal” (y todo lo que implica nombrarlo así) nos es más cercano y, por ende, más valioso. Esta premisa se cae a pedazos si consideramos que en los territo-



rios ocupados el acceso a internet es controlado a cuentagotas por la potencia ocupante.⁸

Lo que intento develar aquí es que, a pesar de lo anterior, y teniendo en mente a la imagen-información, no considero que el problema principal para las imágenes del genocidio se presente en su producción, sino en su distribución, su circulación y, consecuentemente, en cómo las miramos: para el genocidio, la economía de la imagen se convierte en un ejercicio de montaje. Dicho de otra forma, si la imagen-información es aquella en la que el sentido se produce a partir de cómo se nos está mostrando, la producción de sentido en las imágenes del genocidio se da en medio de la economía que las sostiene. “Las imágenes pobres muestran lo extraordinario, lo obvio y lo increíble, siempre y cuando seamos todavía capaces de descifrarlo” (Steyerl 2014, 34). Pero, aquí y ahora, ¿cómo desciframos lo que estamos viendo?

Plano-contraplano, después economía del escroleo

En la película de 43 segundos de duración, *Salida de Jerusalén en tren* de 1897, producida por los hermanos Lumière y filmada por Alexandre Promio, se aprecia un motivo similar al del tren que llegó a una estación en Francia dos años antes, filmado en *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*. Sin embargo, existe una gran diferencia: la cámara de Jerusalén no se situó estática en la estación, sino que registró la partida del tren desde el cabús del mismo tren. Al principio vemos a

⁸ Para este punto, recomiendo revisar el cuerpo de obra del artista gazatí Taysir Batniji en su totalidad.

un par de hombres europeos despidiéndolo con sonrisas y agitando sus manos. Mientras el tren abandona la estación, sobre la plataforma vemos hombres árabes y judíos palestinos que, con indiferencia o curiosidad, miran hacia la cámara antes de desaparecer por el margen izquierdo del cuadro. Se trata de una inversión de aquello que vemos en *La Ciotat*: ahí, el tren regresaba a la estación y los pasajeros descendían. El tren en el plano iniciaba el recorrido de lado derecho y finalizaba de lado izquierdo, acercándose a la cámara. En cambio, el tren que parte de la estación de Jerusalén se desplaza hacia la derecha del plano, de tal forma que las personas que están sobre la plataforma y que se encuentran del lado izquierdo del plano, se hacen más y más pequeñas.

Probablemente, el tren de *La Ciotat* llevaba consigo pasajeros que regresaban de un viaje y que, tal vez, irían después con sus familias o amigos y conversarían emocionados sobre su estancia en otro lugar, algunos con curiosidad por saber qué era aquel extraño aparato. En *La Ciotat*, el plano remite a un retorno a lo familiar, al territorio ya conocido. En Jerusalén, en cambio, el plano introduce un territorio aún desconocido por la cámara de cine, aún por reconocer y explotar. Resulta curiosa, además, la forma en la que el plano cambia en relación al sentido de la lectura en tres lenguas: el francés, hablado en *La Ciotat*, se lee de izquierda a derecha; el árabe y el hebreo, hablados en Jerusalén, se leen de derecha a izquierda. Las películas invierten el sentido de la lectura de las lenguas habladas en sus respectivas latitudes (Figuras. 7 y 8). Es como si la historia que está por escribirse se codificara en el plano invirtiendo la escritura textual de las lenguas de quienes aparecen en las



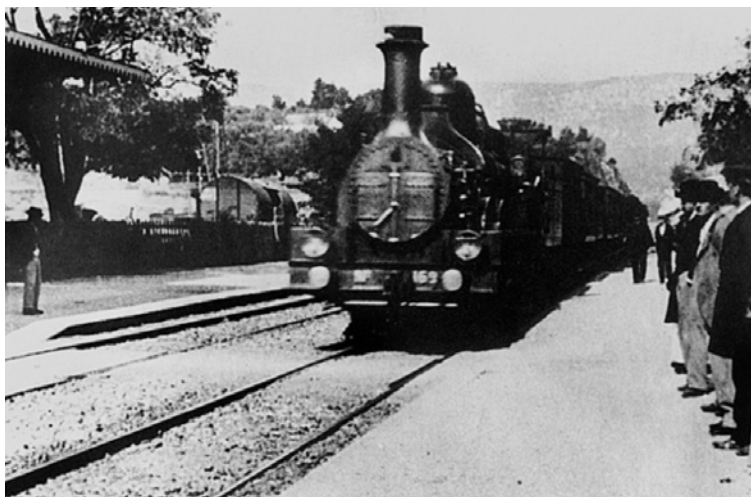


Figura. 7

Still de L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat



Figura.8

Still de Départ de Jérusalem en chemin de fer Wikimedia Commons

películas. Esto puede ser un gran ejercicio de montaje blando.

Existe otro filme no atribuido, recuperado del archivo militar israelí. El metraje a color, filmado con cámara en mano y, probablemente, en 16mm, muestra la expulsión de refugiados cruzando un puente destruido que atraviesa el río Jordán. En las imágenes –filmadas primero del lado palestino del puente y, después, del lado jordano– se pueden observar personas cargando muebles, electrodomésticos y animales, cuidando de no caer al río. Cuando la cámara está situada del lado palestino, las personas se trasladan del lado derecho al lado izquierdo del cuadro, mientras que en el lado jordano las personas se desplazan desde la izquierda a la derecha. Este metraje aparece en *Kings & Extras: digging for a Palestinian image* (Palestina, Alemania, 2004) de la realizadora Azza el-Hassan. En ella, el-Hasan documenta su búsqueda del archivo fílmico de películas producidas por agrupaciones de cineastas adheridos a la OLP y otras facciones revolucionarias, mismo que se creía destruido durante la guerra de Líbano de 1982. En este metraje, a diferencia del optimismo cruel mostrado en el tren de Jerusalén, el plano-contraplano enmarca una fisura en el territorio para más tarde poder leerse como una fisura en la memoria, cuyo ocultamiento representa un ejercicio de fabricación del pasado en aras de justificar los esfuerzos por construir un futuro sionista, actualmente, por medio del uso de la violencia genocida.

Ahora, me permito desplazar el plano-contraplano del dominio de la imagen en movimiento al de la imagen-información. En una investigación presentada por Forensic Architecture (FA), se revisó la evidencia presentada por el Estado de Israel ante la Corte Internacional de Justicia, después de que



Sudáfrica presentara una demanda en su contra. Es de particular interés el esfuerzo por desmentir una imagen presentada por Israel, proveniente de un still de un video utilizado por las fuerzas de ocupación en una conferencia de prensa militar durante el 24 de noviembre de 2023. En ella se muestra una enorme fila de camiones que se trasladan de derecha a izquierda en la composición y estuvo acompañada de la frase “Humanitarian aid enters into Gaza Strip via the Rafah Crossing” (“Ayuda humanitaria entra a la franja de Gaza mediante el cruce de Rafah”). FA concluyó que el metraje y la descripción que lo acompañaba son engañosos, puesto que la investigación reveló que, de hecho, los camiones se trasladaron al cruce fronterizo de Nitzana, a 41 km al sureste de Rafah, en dirección completamente opuesta a la que Israel alegaba que se dirigían.⁹ Bastaba invertir la dirección de los camiones en el cuadro para que la imagen estuviera diciendo la verdad.

Si en el plano-contraplano el sentido se genera al mostrar una imagen seguida de aquello que está enfrente de lo que se ve, en el caso de la evidencia de los camiones de ayuda humanitaria, la ubicación de las cámaras fabrica una verdad. Lo anterior demuestra que la elección del plano-contraplano nunca es fortuita. “El plano-contraplano ofrece la mejor opción para manipular el tiempo del relato” (Farocki 2023, 92), dice Farocki al respecto. La sucesión de planos dota de sentido, como la sintaxis de un texto. Cuando se muestra algo en un plano, irre-

⁹ «An Assessment of Visual Material Presented by the Israeli Legal Team at the ICJ», Forensic Architecture, acceso el 2 de junio de 2024, <https://forensic-architecture.org/investigation/assessment-israeli-material-icj-jan-2024>

mediablemente se deja invisible otra cosa. Por supuesto, esto no es ninguna novedad para el cine ni para sus realizadores o estudiosos. Sin embargo, en la era de las redes sociodigitales, la economía de las imágenes le reclama al plano-contraplano la producción de sentido. Aquí, se hace evidente que el medio ya no es lo único que no es transparente, sino que, además, la economía de las imágenes se deshace completa y descaradamente de su falsa transparencia. Si es que alguna vez la tuvo, ahora no queda ni un resquicio de ella. Es en este punto donde se produce un ejercicio de montaje: el ejercicio de *scrolllear* compone el sentido de lo que vemos.

Si para Farocki (2023) un balbuceo se convierte en retórica en la sala de edición, ese mismo balbuceo es el capital de la economía del *scrollleo*. ¿Qué sentido se genera cuando se escrolea de una imagen del genocidio en la franja de Gaza a otra, o quizás a una de un gato con una canción sosa de fondo, una fotografía de lo que comió aquella tarde alguien a quien seguimos, alguna imagen *kitsch* de un dios chino de la fortuna, o cualquier otro tipo de imagen que los algoritmos indiquen que podrían interesarnos?

En la economía del *scrollleo*, el problema en la producción de sentido se presenta cuando parece haber una total ausencia de éste. Más aún, cuando esa aparente ausencia de sentido es perfectamente rentable para quienes se encargan de mantenerlo oculto. No hay producción de sentido, sino un eterno ejercicio de destrucción del mismo, a la par del ejercicio de destrucción de la vida. Al problema del plano-contraplano se suma el problema de la economía del *scrollleo*. El genocidio administra y sistematiza la muerte, mientras que la economía del *scrollleo* administra y selecciona sus imágenes.



Referencias

- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. por Bolívar Echeverría. Distrito Federal: Itaca/UACM.
- Azteca Noticias «EN VIVO: Hechos con Javier Alatorre/ 30 de mayo de 2024». Video de YouTube, 76 min. Acceso el 10 de junio de 2024. https://www.youtube.com/watch?v=-qWwp80aof4k&t=442s&ab_channel=AztecaNoticias
- Belting, Hans. 2007. «La transparencia del medio. La imagen fotográfica». En *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Deleuze, Gilles. 2013. *¿Qué es el acto de creación?* Traducido por Bettina Prezioso. Uruguay: Universidad de la República/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, . Edición en PDF.
- Farocki, Harun. 2023. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Forensic Architecture. «An Assessment of Visual Material Presented by the Israeli Legal Team at the ICJ». Acceso el 2 de junio de 2024. <https://forensic-architecture.org/investigation/assessment-israeli-material-icj-jan-2024>
- (@middleeasteye). “Video footage taken by Israeli drones and acquired by Al Jazeera shows civilians being targeted in Gaza in December 2023”. TikTok, 26 de febrero de 2024. <https://www.tiktok.com/@middleeasteye/video/7339859882985671969>
- Steyerl, Hito. 2014. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.





Montaje y posición: la construcción de un lugar de observación^{1 2}

Guillermo Rojas Boehler

Introducción

Éste es el prólogo: hay que confesar que no puede dejarnos indiferentes. Nos asegura que, en este film, vamos a tener que ver con otros ojos que los habituales...

Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidad por el punto de vista definido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura, postura porque pone los puntos sobre las íes.

—Jean Vigo. El punto de vista documental. 'À Propos de Nice'. (1929)

La propuesta de este ensayo se dirige hacia la consideración del montaje cinematográfico como una herramienta para el estudio de las imágenes, en lugar de únicamente como una estructura compositiva, narrativa o temporal fija, como ocurre en

¹ Una versión previa y reducida de este ensayo fue presentada como ponencia en el XVIII Simposio Internacional del Posgrado en Artes y Diseño: Procesos creativos, cognitivos y sociales en las artes y los diseños, organizado por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, el 7 de noviembre del 2022. Esta versión no solo es ampliada, sino que consiste en el enfoque de temas sugeridos por el comité editorial de esta publicación.

² Parte de los temas tratados en este texto —específicamente los temas y referencias abarcados en la introducción— también fueron incluidos en la escritura del texto *Gosila: Estar en un horizonte roto*, publicado en la tercera edición de la revista digital *Pulsar* de la Escuela Superior de Cine (Rojas Boehler, 2023).



muchas películas. Esta propuesta conlleva una forma dialéctica no sintética, que abre espacio para una mirada “con otros ojos que los habituales” y nos posiciona frente a las imágenes y el mundo que nos presentan.³

El objetivo es dilucidar cómo el montaje, considerándolo como un proceso reflexivo con las imágenes, construye un lugar de observación, una posición a través de la mirada. Retomo esta perspectiva del filósofo francés Georges Didi-Huberman, quien, en uno de sus estudios sobre el montaje, escribe que éste “dispone”⁴ imágenes en una función dialéctica antihegeliana, en la cual, en lugar de una ecuación *tesis/antítesis = síntesis*, ésta es *forma/contraforma = síntoma*; es decir, apertura de todas las posibles “manifestaciones” que se dan en el momento en el que se relacionan, chocan, las imágenes seleccionadas.⁵

El montaje (más allá de la práctica cinematográfica) resulta en un proceso reflexivo y dialéctico que plantea problemas acerca del posicionamiento de las imágenes y de nuestra posición frente a ellas. Como afirma Didi-Huberman (y lo verificaremos en las próximas páginas): “Para saber, hay que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez [...]. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y

³ Georges Didi-Huberman, «La posición del exiliado: exponer la guerra» en *Cuando las Imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 11-45.

⁴ Didi-Huberman, «La posición del exiliado: exponer la guerra», 12.

⁵ Alison Smith, «The Meaning of Montage» en Georges Didi-Huberman and film: the politics of the image (Londres: Bloomsbury Academic, 2020), 37-73.

asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento.”⁶ Para este fin revisaremos tres formas de ordenar las imágenes y sus movimientos dentro de contextos de conflicto.

En este ensayo trabajaré con imágenes que tienen cargas políticas muy particulares y, a partir de su análisis, nos acercaremos al tipo de posicionamiento que están produciendo. La primera de estas imágenes será la transmisión de la entrega a los talibanes del palacio del gobierno de Afganistán, ocurrida el 15 de Agosto de 2021;⁷ la segunda, la película *Cinco cámaras rotas* (*Five Broken Cameras*, 2011), de Emad Burnat y Guy Davidi; y la última, *Videogramas de una revolución* (*Videogrammen einer revolution*, 1992), de Harum Farocki y Andrej Ujica. El objetivo del análisis de estos materiales es evidenciar la potencia de la posición construida en estas imágenes, así como posibles tomas de posición frente a ellas.

A lo largo de estas páginas tendremos al fondo de nuestro cerebro, entre los dos ojos, los posicionamientos sobre el cine que Jean Vigo, S.M. Eisenstein y Maya Deren sostuvieron sobre la relación entre técnica y “contenidos”⁸ en función de la

⁶ Didi-Huberman, «La posición del exiliado: exponer la guerra», 12.

⁷ Al Jazeera English «Taliban enters presidential palace in Kabul». Video de Youtube, 15 de agosto del 2021. Video de Youtube, 48:18 min. Acceso el 23 de mayo de 2022, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-BQhRsR7UdWw&t=10s>

⁸ Sergei Mijail Eisenstein, «The problem of the materialist approach to form» en S.M. Eisenstein: *Selected Works, Volumen I: Writings, 1922-1934* (Bloomington: British Film Institute, Londres y Indiana University Press, 1925), 59-64.



producción de un “cine revolucionario”.⁹ Ya no en los mismos términos políticos soviéticos de Eisenstein, sino en relación con las posibilidades alternas de producción y entendimiento del mundo. No un “cine-ojo” mecánico, destinado para la producción de un “nuevo hombre” tecnócrata, como deseó Dziga Vertov,¹⁰ sino la producción del “cine-puño” que “rompe-craneos”,¹¹ constituido por cine-ojos que ven y graban sin buscar el “cine puro”,¹² sino el montaje que piensa y siente (como sostiene Maya Deren);¹³ los cuales se alejan de la sobreproducción y se acercan a la manufactura de un cine de industria que no se justifica por sus logros técnicos y que, menos aún, toma múltiples ángulos de “un super-ombbligo”¹⁴ con “3000 metros de film”¹⁵ por toma, sabiendo “poner los puntos sobre las ies”¹⁶

⁹ *ídem*

¹⁰ Dziga Vertov, «WE: variant of a manifesto» en *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov* (Los Angeles y Londres: University of California Press y Berkeley, 1984), 5-10. En este manifiesto por el “cine-ojo”, Dziga Vertov aboga por la invención de formas de usar la cámara para la búsqueda del futuro y el progreso, en lo que él llama la “poesía de la máquina”.

¹¹ Jean Vigo, «El punto de vista documental. ‘À Propos de Nice’ (1929)» en *Textos y manifiestos del cine* (Madrid: Cátedra, 1993), 134-138.

¹² *ídem*

¹³ (Deren 1945, 128-137) Maya Deren, «Montaje Creativo» en *Universo Dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren* (Madrid: ARTEA Editorial, 1945), 128-137.

¹⁴ Vigo, «El punto de vista documental. ‘À Propos de Nice’ (1929)», 135.

¹⁵ *ídem*

¹⁶ Vigo, «El punto de vista documental. ‘À Propos de Nice’ (1929)», 137.

Sostener entre los ojos esa idea, como Vigo sostiene su admiración por *Un perro andaluz* (*Un chien Andalou*), de Salvador Dalí y Luis Buñuel (1924), donde la primera secuencia nos presenta una delgada nube que pasa al frente de la luna y un globo ocular es cortado horizontalmente a la mitad con navaja: la mirada se abre, “exige que tome postura” “para ver con otros ojos” y “haceros cómplices de una solución revolucionaria”.¹⁷

Un montaje errático

El 15 de agosto del 2021, mientras las tropas estadounidenses se retiraban de Afganistán después de 20 años de ocupación, el movimiento fundamentalista islámico *Talibán* sitió la ciudad de Kabul, lo cual resultó en la huida del presidente del país, Ashra Ghani Ahmadzai, y la entrega diplomática del palacio presidencial “Arg” a este grupo. La red periodística Al Jazeera tuvo acceso al palacio y transmitió todos los momentos del proceso de entrega del Arg. Esta transmisión dura aproximadamente 45 minutos, la cámara no se detiene en ningún momento y las imágenes son acompañadas por el reporte de los periodistas de la red, que tratan de describir (sin entender) los sucesos. Fallaron en conseguir un traductor que hiciera entendible para Occidente lo dicho en el lugar de los sucesos, por lo que solamente es posible observar imágenes e intentos de interpretación y de predicción sobre lo que vendría para el país a partir de ese momento.

Es cierto que estas imágenes no contienen un lenguaje cinematográfico, pero hay ciertas intenciones que se revelan en

¹⁷ Vigo, «El punto de vista documental. ‘À Propos de Nice’ (1929)», 135.138.



el uso de la cámara: es evidente que los miembros del Talibán presentes en el *Arg* no estaban conscientes de que la transmisión no se interrumpiera o de que la cámara siguiera encendida. Ésta se mantuvo conectada, pero mirando desde ángulos extraños, pues era cargada en la cintura del camarógrafo (quien no se identificó en ningún momento de la transmisión). El hombre la mantuvo encendida mientras seguía el movimiento de los talibanes y del corresponsal que lo acompañaba. El encuadre es errático y trata de acompañar los movimientos de los radicales. A la vez, se hace visible lo inesperado: muestra a los talibanes deambulando por el palacio, buscando algo que no sabemos qué es, haciendo llamadas y transmisiones, tomando fotos y posando para las cámaras de sus propios celulares.

Todo ocurrió en directo, siendo un movimiento errático en todos los sentidos. Las imágenes, a pesar de su torpeza, son nítidas y buscan registrar el momento tal y como acontece; el ojo-cámara, en su expresión más literal, se vuelve un testigo confundido, como todos los que estamos viendo la transmisión en vivo, sin entender la proporción de lo que seguirá y de lo que representa el momento. Más que un registro, se trata de una serie de representaciones que confunden y parecen amenazadoras, pero que, en su misma torpeza, revelan la incapacidad comunicativa del momento: los periodistas que tratan de especular sobre su desarrollo, desde la distancia, no hablan de esto, sino de todo lo que podría ocurrir alrededor de este suceso y sobre el tiempo que vendrá posteriormente. Es un momento confuso y el ojo-cámara no sabe hacia dónde ver, qué ver y cómo verlo; solamente no parpadea, su retina está recibiendo y transmitiendo el momento tal y como es.

En esas imágenes no hay montaje, pero el telespectador trata de darles sentido, el cual únicamente es posible de extraer a través de los movimientos del aparato y de las personas registradas en el video. En este caso, la falta de posicionamiento es el germen de la confusión: es imposible nombrar lo que sucede. El espectador ve las imágenes una y otra vez para posicionarse frente a ellas y entender sus diferentes momentos, mostrando la misma incompetencia de aquellos hombres armados que reivindican la victoria, pero que, sin dudas, no son los responsables o los líderes del movimiento.

Imágenes sin posición. Uno, el que asiste, debe tomar posición para darles sentido. Se articula un lugar de observación, de estudio de las imágenes, que se montan con el fin de relacionarlas y romper el sentido espectacular e informativo de lo que estamos viendo. Esto último debe ser entendido en términos de Guy Debord, cuando escribe:

El espectáculo, entendido en su totalidad, es el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento del mundo real, una decoración sobreañadida. Es el núcleo del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares –información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones–, el espectáculo constituye el *modelo* actual de vida socialmente dominante¹⁸

¹⁸ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pre-texto, 2015).



En otras palabras, aquí lo informativo tiene el mismo tono que la propaganda, la publicidad o el consumo directo de diversiones; es decir, es tratado como espectáculo y presentado como realidad, versión oficial, universal, histórica y verdadera. El cineasta francés Guy Debord se refiere a esto como *producción de realidad*, basada en el consumo y reproducida una y otra vez por las diferentes tecnologías, a lo que este artista francés llama “vida socialmente dominante”.¹⁹

“¿Por qué les cuento esto? [dice Deleuze en una charla de 1987] Porque la información es el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada.”²⁰ Y así mismo, un poco más adelante dirá:

La obra de arte no es un instrumento de comunicación, porque no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de resistencia.²¹

¹⁹ O como escribe en un momento posterior de su libro: “El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la *ocupación total* de la vida social” (Debord 2015, 55)

²⁰ “¿Qué es el acto de creación?//Gilles Deleuze”, El lobo suelto, acceso el 4 de enero de 2025, <https://lobosuelto.com/que-es-el-acto-de-creacion-gilles-deleuze/>

²¹ *ídem*

La mirada occidental es incapaz de descifrar lo visto en la transmisión, aunque los medios de comunicación tratan de imprimir en ella un significado inasible dadas las circunstancias de su producción. En otras palabras, tratan de convertirla en información. Por eso, el ejercicio reflexivo ocurre como una especie de montaje mental –de práctica artística a postura de análisis– que pone en relación las diferentes partes del “plano secuencia” y desvela las condiciones performativas que se presentan en los soldados talibanes y en el ojo por el cual vemos: lo que vemos y cómo lo vemos. Esta “resistencia a la muerte”²² tiene que ver con aquello que podemos hacer con la imagen; no con sostenerla como verdad o información, ni con mantener el espectáculo vigente, sino que, como veremos a continuación, el montaje se vuelve ese “hacer con” de “algunos” que frente a las imágenes presentadas deciden tomar posición para hacerlas, verlas y montarlas como resistencia.

Un montaje afectivo

En 2011 fue estrenada la película ⁵ *Cámaras Rotas (Five Broken Cameras)*, dirigida por Emad Burnat y Guy Davidi. Burnat es un agricultor palestino que registraba su entorno con una cámara digital. Su ojo-cámara buscaba preservar las imágenes de su familia, no obstante, el hombre registró durante un largo período de tiempo la toma de las tierras de la villa de Bill’In, en Cisjordania, por parte de colonos israelíes, así como la organización local para resistir a la destrucción de sus tierras y la constante violencia ejercida por las fuerzas policiales y

²² *ídem*



militares del Estado de Israel.²³

Paralelamente, Burnat registró el crecimiento de su hijo menor y cómo él va observando, participando e interiorizando lo que sucede a su alrededor. Las tomas dan inicio en 2004 y terminan -con la realización de la película- en el 2010. Con centenas de horas de grabación, Burnat editó y escribió un guión junto al director Guy Davidi, para construir la narrativa de aproximadamente seis años de imágenes que van desde los aspectos más íntimos de su familia y amistades, hasta la violencia más brutal, la detención y la muerte de sus aliados.

En este segundo caso, el montaje tiene el objetivo de construir una narrativa. Esto acontece como el ordenamiento de un ojo inquieto que, al no saber qué hacer o cómo hacerlo frente a la constante violencia, decide grabar su entorno para preservar

²³ La primera versión de este ensayo fue redactada entre noviembre de 2022 y enero de 2023. Desde entonces, hablar de la película *Cinco cámaras rotas* se ha vuelto aún más sombrío dado el genocidio ejecutado por el Estado de Israel en la etapa reciente de su política racista en contra de la población palestina. Sin embargo, la popularización de esta película nos permite recordar que la violencia sistemática en contra de dicha población ha ocurrido durante décadas por el Estado de Israel que, desde su fundación, ha ejercido sistemáticamente violencias físicas, psíquicas, culturales y patrimoniales en contra de la población de Gaza y Cisjordania. Hoy –mientras hago las correcciones de este texto– el número de personas asesinadas en Gaza es de 45,361; 107,803 personas heridas y 11,160 desaparecidas, según la última actualización en el periodico Al Jazeera. Esta información se puede consultar en: (<https://www.aljazeera.com/news/longform/2023/10/9/israel-hamas-war-in-maps-and-charts-live-tracker>)

una memoria que está amenazada, pues el proyecto del Estado de Israel es la toma y el borramiento de la tierra y del pueblo palestino a través de todos los medios necesarios.

El montaje, en este sentido, trata de hacer una síntesis del tiempo, pero sin resumir esencialmente su experiencia. La película abre una serie de preguntas, de llagas sobre la existencia y las tensiones entre esos dos pueblos. Burnat y Davidi condensan el deseo de los habitantes de la villa Bill'in por llevar a cabo una manifestación pacífica; la gran cantidad de apoyo que ha recibido y el simultáneo abandono y negligencia por parte del mundo que observa desde lejos lo que sucede. Los directores presentan la ternura de la intimidad entre la familia de Burnat y sus amigos y, a la vez, la violencia. Como escribe Didi-Huberman sobre la dificultad de la representación del "pueblo" saliendo de los valores "identitario" y "generales":

Una representación de los pueblos vuelve a ser posible a partir del momento en el que aceptamos introducir la división dialéctica en la representación de los poderes[...]
]Por el contrario, para Walter Benjamin, dialectizar consistía en hacer aparecer, en cada fragmento de la historia, esa "imagen" que "relampaguea", que "surge y se desvanece en el instante mismo en el que se ofrece al conocimiento" pero que, en su fragilidad misma, compromete la memoria y el deseo de los pueblos, es decir, la configuración de un porvenir emancipado.²⁴

²⁴ Georges Didi-Huberman, «Dialécticas de lo sensible» en *Pueblos en lágrimas pueblos en armas: El ojo de la historia* 6 (Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2017), 408-457.



Aunque en *Cinco cámaras rotas* se representa el conflicto, la violencia y la resistencia, lo que se presenta es lo íntimo y la supervivencia de sus coterráneos; esa es la heterogeneidad que contienen estos videos. El “relampagueo” ocurre en el momento de la destrucción del aparato de video utilizado por Burnat: la cámara que se acerca tanto al conflicto como a la represión con balas de hule y golpes –y que más de una vez salva la vida del camarógrafo y director–. Cambia la perspectiva: vemos desde el pueblo, su posición está muy bien definida y nos lleva por sus caminos conocidos para entender la complejidad de esta vida. Literalmente un Ojo-Cámara, pero, por estar tan cerca del conflicto, ésta es constantemente destruida (de ahí el nombre de la película). Estamos tan cerca que vemos cómo la imagen y el aparato de captura se desvanecen al mismo tiempo que su cuerpo y el cuerpo lastimado de sus coterráneos.

Es cine-puño, o quizá ojo-puño, que se enfrenta a la violencia sistemática financiada por las grandes potencias globales sin mayores pretensiones que la conservación de esta memoria. *Ver desde el pueblo*, en este sentido, es una toma de posición que denuncia la violencia: no implica la representación del pueblo, sino la dialéctica que ocurre al presentar la organización de marchas pacíficas, la exigencias de derechos sobre sus territorios, sus tierras, su movimiento y el cariño y preocupación de su familia. Es ver, desde allí, desde su posición, cómo la violencia del ejército de Israel y de los colonos los incapacita, los roba y los mata.

Didi-Huberman sobre el puño en alto de Farocki; y luego, el mismo puño sobre una mesa.²⁵ En el primero ocurre la “toma de partido” y, en el segundo, la “toma de posición”:

El puño de Farocki ya no está levantado hacia nosotros en señal de adhesión (una toma de partido), sino apoyado sobre la mesa para un acto imprevisible (una toma de posición)... No hay que confundirse: apoyado sobre la mesa, en una habitación neutra y calma, ese puño no ha aplacado su cólera ante el tiempo padecido. Adopta esa posición porque es parte de una coreografía pensada, de una dialéctica cuidadosamente elaborada.²⁶

Algunos párrafos después, el autor nos presenta el “problema político” construido por Farocki en *Fuego inextinguible* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969): luego de leer el testimonio de Thai Bien Dan, vietnamita sobreviviente de un ataque estadounidense con napalm, el director alemán hace preguntas sobre cómo mostrar las imágenes a las que nos resistimos, que no queremos ver, que ignoramos o que nos duelen:

Problema político: algunos segundos más tarde el tacto sensorial se volverá golpe de puño de

²⁵ Georges Didi-Huberman, «Cómo abrir los ojos» en *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2013), 13-35.

²⁶ Georges Didi-Huberman, «Ofender (la violencia del mundo)» en *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015), 71-90.



lenguaje cuando Farocki interpela brutalmente la “responsabilidad” de ese espectador. “Si los espectadores”, dice, “no quieren tener nada que ver con los efectos del uso del napalm, entonces hay que investigar qué tienen que ver con las causas del uso del napalm”... ¿No quieren tener nada que ver? Entonces es también un problema de conocimiento, de desconocimiento, de reconocimiento.²⁷

El montaje de *Cinco cámaras rotas* nos acerca al conflicto, nos hace parte de sus reflexiones y nos lanza al frente; nos muestra a Burnat levantando y recogiendo su cámara después de cada golpe y acercándola con cariño y cuidado a sus hijos, familia y amigos. Hasta que el ojo-puño siente falta de sus extremidades y se da cuenta de que no puede agarrar al cuerpo caído, no puede tranquilizar el miedo de su hijo o resistir a la prisión de sus amigos, atacados y detenidos por el criminal ejército de Israel. Problemas políticos y de conocimiento, que guardan en sí el deseo de poder haber evitado, de poder haber cuidado, de poder frenar la violencia que no parece tener fin.

El ojo-puño de Eisenstein y el puño sobre la mesa de Farocki no son solo el “despertar de la conciencia”, sino una constante en el montaje que llama a la acción; de esta forma, lo que pretendía ser sólo una grabación se vuelve una disposición de imágenes que evidencian la necesidad de tomar una posición: es el caso de la postura de Burnat, que no quiere la revolución radical, sino que solo busca garantizar algún momento de paz y

²⁷ *ídem*

un trozo de tierra en el que su familia pueda existir sin el miedo de solo ser guardada como registro de una memoria.

El ojo-puño desearía ser ojo-palma, para proteger y cuidar. Éste no es menos revolucionario que el ojo-puño (cine-puño) de Eisenstein; sin embargo, da cuenta del cuidado como aspecto importante de lo que Didi-Huberman llama “imágenes-contactos”:

¿Imágenes-contactos? Imágenes que tocan algo y luego afectan a alguien. Imágenes para llegar al meollo de las cuestiones: tocar para ver o, al contrario, tocar para dejar ver; ver para dejar de tocar o, al contrario, ver para tocar. Imágenes demasiado cercanas. Imágenes adherentes. Imágenes obstáculos, pero en las que el obstáculo hace aparecer. Imágenes pegadas entre sí, incluso con aquello de lo que son las imágenes. Imágenes contiguas, imágenes adosadas... Imágenes que acarician. Imágenes que tantean o ya palpables... Imágenes que nos alcanzan, que tal vez nos manipulan. imágenes capaces de herirnos, de golpearnos... Imágenes para que nuestra mano se conmueva.²⁸

Sus imágenes construyen su posición, nosotros la adoptamos²⁹. Al ver *Cinco cámaras rotas*, nuestra relación con las imágenes no es pasiva: nos afectan colectivamente, nos

²⁸ Georges Didi-Huberman, «4. Imágenes-Contacto» en *Fasmas: ensayos sobre la aparición 1* (Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2015), 30-37.

²⁹ Joan Fontcuberta, «Imágenes adoptadas» en *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 55-60.



tocan en la misma medida en la que queremos tocar; nos convocan, nos conmueven, nos ponen en movimiento “allí donde el conflicto se hace invocación”³⁰. Nos inquietan, como *Fuego inextinguible*, pero también nos llaman en su montaje, en la destrucción de cada cámara, de cada cuerpo caído, de cada golpe recibido, de cada historia contada. Ojo-palma: montar las imágenes de todo aquello que no podemos salvar³¹ e intentar otra vez.

Ensayar en el remontaje

El último caso que se trae a esta relación es la película *Videogramas de una revolución* (*Videogramme einer Revolution*, 1992) del artista y director alemán Harun Farocki, junto al rumano Andrei Ujica. Esta película está construida con un formato parecido al de *Cinco Cámaras Rotas*, pues los directores recopilan las imágenes de camarógrafos “amateur”, así como de las transmisiones del canal televisivo oficial del gobierno rumano durante el levantamiento popular en contra del presidente Nicolae Ceaușescu.

Dicho ejercicio les permite reconstruir el acontecimiento desde el inicio de la revuelta, el intento de reorganización y las luchas armadas entre la resistencia y el régimen soviético, hasta el juicio y ejecución del presidente destituido. Contrario a la película anterior, en *Videogramas de una revolución* las

³⁰ Georges Didi-Huberman, «Dialécticas de lo sensible» en *Pueblos en lágrimas pueblos en armas: El ojo de la historia* 6 (Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2017), 446-448.

³¹ *ídem*

imágenes no fueron producidas por los realizadores, sino que estos recopilaron todos los recursos mencionados para luego observar las relaciones posibles entre los distintos registros de los eventos que constituyeron el momento.

A partir de múltiples tomas y, por lo tanto, múltiples ojos, Farocki y Ujica construyeron un montaje que establece una posición crítica y de análisis de estas imágenes, tanto de su forma de producción como de sus contenidos. Muchas de ellas se repiten varias veces en diferentes momentos de la película; sin embargo, al ser puestas en relación con otras grabaciones, se convierten en un ojo que atraviesa la revolución, que ve sus contradicciones y lleva a una emotividad inesperada, pero también muestra violencias y persecuciones que no tienen sentido.

Didi-Huberman explica esta relación entre Farocki y el montaje de la siguiente manera:

Ése es sin dudas el cineasta Farocki: entra en un terreno de imágenes que no están “traducidas” en ningún diccionario preexistente. Filma, recoge, desmonta, remonta. Ensayá... Es en el desarrollo del rodaje y del montaje que las cosas se vuelven, poco a poco, legibles cuando todas las *imágenes del pensamiento* son presentadas de forma tal que se prestan apoyo mutuo. La legibilidad acontece en el montaje: el montaje considerado *como forma y como ensayo*.³²

³² Georges Didi-Huberman «Reaprender (en todos los frentes)» en *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015), 94.



Así, con el montaje de los realizadores, el ojo-cámara se vuelve un ojo-puño que revela poco a poco los espacios y relaciones que surgen en medio de energías que no saben organizarse; las imágenes son puestas en relación mientras que nos colocan en una posición de observador: no estamos en medio de la acción, sino que vemos el conflicto a cierta distancia, debido a las tomas que acompañan los sucesos que fueron grabados. Al mismo tiempo, cada mirada, como imagen, tiene una condición material de producción distinta. Frente al montaje de esta película, somos como Farocki y Ujica, tratando de encontrar una narrativa que está en crisis.

En la última secuencia, en lugar de utilizar la imagen televisiva de la ejecución de Nicolae Ceaușescu, Farocki y Ujica muestran la grabación de algunas personas mirando el suceso mediante una televisión, así como de otros camarógrafos grabando la pantalla que lo transmite: un ojo-cámara que mira a las cámaras, un montaje que evidencia un lugar en particular de la revolución y que muestra no solo los hechos que trascienden la historia, sino que empieza a construir la mirada de todos aquellos que viven una revolución que se convirtió en una lucha por la imagen.

Lo que nos interesa aquí es la posibilidad de que, a través de imágenes que no pertenecen a los montadores, se pueda construir un punto de vista y ejecutar un ensayo; hacer una construcción que no sea descriptiva del momento histórico, sino que pone en evidencia el poder que el uso de las imágenes tiene: un ensayo sobre la lucha por el poder del uso de la imagen.

Los directores muestran las condiciones que hacen posible la existencia de esas imágenes. Proponen relaciones que no están grabadas en las imágenes, pero que al unirse construyen un discurso basado en aquello que hizo posible a la imagen, de tal manera que este ensayo se abre como una nueva construcción teórica, rompe la historia y ensaya con ella para mostrar las relaciones materiales de la imagen en un proceso de insurrección.

Las imágenes que Farocki y Ujica recopilaron estaban guardadas y olvidadas por quienes las filmaron. Fue en el momento de juntarlas, de hacer con las imágenes, cuando ocurrió la toma de una posición frente a los hechos que ha vivido esa población. Se remontan las imágenes y se ensaya la historia con el fin de proponer una relación entre ellas y con todo aquello que no terminamos de entender:

Primeramente es necesario desarmar los ojos: hacer caer las murallas que la idea previa -el prejuicio- interpone entre el ojo y la cosa. Hacer pedazos el sentimiento de familiaridad para con todas las imágenes, la impresión de que “todo ha sido visto” y que, en consecuencia, no vale la pena mirar.³³

Ojo cortado con navaja

El ojo-cámara se corta con navaja: se parte en dos, tres, mil pedazos, con un corte preciso, necesario, que abre el espacio para que otro aspecto de los visibles se haga presente, otra lectura del tiempo y del espacio, mostrando de lo que está hecho.

³³ Georges Didi-Huberman, «Reaprender (en todos los frentes)» en *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2* (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015), 104.



Como indicaba Jean Vigo respecto a la clásica escena de Un Perro Andaluz, el ojo que nos mira ahora es material de los sueños, es la luna líquida que sale de nuestro cráneo, roto por el montaje. La imagen grabada y guardada puede ser vista por lo que presenta, pero muchas veces no dice más de lo que está allí evidentemente.

Con esas imágenes, el montaje hace posible una reelaboración de su lectura. Es por eso que, en tanto grabaciones, los registros de video mencionados en este ensayo son muy parecidos. Aún así, en la complejidad de sus desmontajes surgen fracturas en el tiempo y se condiciona un espacio que pone en relación el conflicto social con aquellos que viven dentro de él, creando no solo una dicotomía entre víctimas y victimarios, sino la misma constitución de la política en el conflicto.

Lo anterior se hace evidente al comparar las imágenes dispersas de la toma secuencia de la red Al Jazeera y la película *Cinco Cámaras Rotas*. Para leer la transmisión de Al Jazeera no puedo confiar en lo que es presentado ante mis ojos y tampoco puedo confiar en las voces de los periodistas del estudio. Es necesario, ante todo, un ejercicio consciente para pensar en las condiciones de producción de estas imágenes, considerando cómo la cámara y los cuerpos se comportan dentro de estas relaciones.

Por otra parte, en *Cinco cámaras rotas*, los directores rompen con la narrativa oficial sobre Palestina e Israel. El conflicto es narrado con imágenes grabadas durante los primeros años de vida del hijo menor de Burnat, montadas de forma que la mirada del camarógrafo nos enseñe su lugar de observación: ver des-

de Bill'In, ensayar una toma de posición. Esta construcción de posición a través del montaje es una puesta afectiva; dialéctica construida entre el miedo y el cariño, entre la violencia y el dolor, entre un pueblo colonizador y un pueblo queresiste. Grabar como gesto de cariño a su hijo y a su tierra, montar como gesto de resistencia frente la violencia sistemática, como posibilidad de reescritura, reposicionamiento, para reiniciar e intentar una y otra vez. Como su hijo, posicionados del otro lado del muro, con afecto, Burnat nos enseña a ver el conflicto:

Pero es necesario, en segundo lugar, *rearmar los ojos*. No reglas generales, de principios duros como hierro o de representaciones que cerrarían los ojos nuevamente ante lo visible en la masa de las ideas preconcebidas. Rearmar los ojos para ver, para intentar ver, para reaprender a ver.³⁴

Aprendemos a ver cada vez que buscamos una nueva posición para tomar. Reaprender es suponer que hay algo que no nos satisface de una posición preestablecida, buscar otra forma, otro sentido, otra dirección y no predetermined el resultado sin experimentar otra posibilidad de lectura y narrativa. Burnat y Davidi muestran un punto de vista que no es meramente la representación de un pueblo “generalizado” o “identitario”: la cámara mira desde donde lo hace el pueblo, viendo lo que ama y, al mismo tiempo, viendo el avance de la violencia que destruye todo a su paso, hacia su lente. Más de una vez, los

³⁴ *ídem*



soldados israelíes y sus balas están tan cerca que la destruyen. El ojo-palma junta esas imágenes para volver a contar la historia de sus afectos, de lo que lo emociona y lo pone en movimiento³⁵, así como de lo que pone en movimiento a todo su pueblo y los conmueve.

En el tercer material trabajado, Farocki y Ujica nos enseñan a ver a través de un cristal. Las imágenes de un conflicto distante que no entendemos ya no nos posicionan de un lado u otro del muro, sino que presentan una complejidad con muchos lados y, por lo tanto, muchas formas de entender no sólo la violencia de Estado, sino también las complejidades de un Estado en revolución. En los Videogramas de una revolución se desmontan y caen, no sólo el idealismo de un levantamiento, sino todas las formas que chocan; por lo que tenemos que volver a sumarlas, juntarlas, disponerlas –*dys-posición*, en términos de Didi-Huberman: “una forma de exponer la verdad desorganizando”,³⁶ montando y desmontando el relato oficial— para que Farocki, ensayando con Ujica, proponga esta nueva forma del conflicto: el *conflicto de los ojo*³⁷ que ven al conflicto.

³⁵ Georges Didi-Huberman, «Dialécticas de lo sensible» en *Pueblos en lágrimas pueblos en armas: El ojo de la historia* 6 (Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2017), 446.

³⁶ Georges Didi-Huberman, «La disposición de las cosas: desmontar el orden» en *Cuando las Imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 87-117.

³⁷ *idem*. Desde una postura dialéctica de la disposición de las imágenes, “el conflicto de los ojos” debe ser entendido como el conflicto entre imágenes que ocurre dentro del montaje; la dialéctica es la tensión que sentimos al

Se trata de posicionar la mirada frente a la dispersión y la desesperación para entender en dónde estamos.

El ojo-puño que sale del corte horizontal de la navaja se vuelve un ojo-palma que no solo tiene capacidad conflictiva, pero también, la posibilidad cuidadosa de rejuntar los restos, lo que queda después de la catástrofe: a todo aquello que parecía perdido darle significado. Posicionándonos frente a una nueva disposición, un ensayo sobre lo que creímos haber visto, para estudiarlo, entenderlo y cuestionarlo. Es ahí donde volvemos a coincidir con Maya Deren entre el ojo-cámara y el montaje como una forma de pensar nuestra relación con las imágenes y estructurar nuevas lecturas de lo posible.

Conclusiones

Es evidente que hay un problema con el planteamiento que estoy realizando en este ensayo: los referentes teóricos que utilizo al iniciar este texto son todos directores/a conocidos por generar sus propias imágenes, no con función de registro, sino para construir una narrativa; sin embargo, hubo una transformación en el uso y consumo de las imágenes desde la escritura de sus textos hasta nuestros días. Las tecnologías de reproducción de la imagen, así como los aparatos de captura se han vuelto comunes y han generado una dependencia del usuario hacia las imágenes, lo que permite considerar la necesidad de actualizar los planteamientos de estos directores en el siglo pasado, así como sostener la urgencia del uso de imágenes

ver a un soldado equipado con todo tipo de armamento, carros blindados y protecciones frente a un palestino que carga una cámara.



desde la dialéctica, para su producción y estudio. Es necesario que adoptemos imágenes,³⁸ que tomemos nuestro tiempo para verlas, identificar cuáles y cómo nos mueven y entenderlas en relación con otras imágenes.

El ojo-puño se hace visible en producciones digitales y digitalizadas y se ha popularizado como uno de los elementos de los medios masivos, cuyas imágenes son compartidas una y otra vez a lo largo de los días y olvidadas en los que siguen. Quizá no sea posible reducir los tiempos de reproducción, cambiar los modos de captura o disminuir la cantidad de producción de imágenes. Sin embargo, lo que sí es posible es reconsiderar nuestra posición en relación a ellas para conocer otras formas de estar en el mundo.

En otras palabras, hacer imágenes se puede distinguir –en nuestro tiempo– del hacer con imágenes. Ya no basta el apunte preciso de Maya Deren sobre la conjunción de ambas prácticas –mecánicas y mentales– sino que esto depende de un gesto más: la recopilación, la “adopción de imágenes”³⁹ o su inserción en donde parecen no pertenecer. Se trata de desmontar el discurso acrítico de la producción masiva y remontarlo con imágenes que conflictúan el flujo de las “informaciones”.

³⁸ Joan Fontcuberta, «Imágenes adoptadas» en *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 55-60.

³⁹ *ídem*. En la propuesta de Fontcuberta, la acción de “adoptar” podría sustituir la noción de “apropiación”, vinculada con el robo (que es también una acción política). De acuerdo con Fontcuberta, adoptar apunta a una ascensión doble: la “adopción de un hijo” implica la nutrición y cuidado, ambas acepciones se acercan a la praxis del “ojo-palma” a la que remitimos en este ensayo.

Por ese motivo, las producciones acá citadas hablan de tres montajes, cada una con su propia complejidad:

1. El registro de la toma del *Arg* de Afganistán, grabado por miembros de Al Jazeera, es un ejemplo de nuestro consumo de imágenes no trascendentes; sin embargo, en la observación detenida se puede empezar un proceso de corte (aunque imaginario), que permite leer otras capas de lo que se presenta en las imágenes que anticiparon el caos en la ciudad de Kabul.

2. En el caso de Cinco Cámaras Rotas vemos cómo las grabaciones proponen una posición propia al ordenarlas y generar un discurso, así como la necesidad de enfrentarlas con las imágenes producidas por los principales medios de comunicación global occidentales. Las imágenes producidas por los directores tienen el poder de entender la problemática desde la denuncia a las injusticias y la búsqueda de empatía: imágenes de un niño tratando de ordenar el mundo, de entender la muerte de los amados como actos políticos, de revalorar la vida de manifestantes, de la justicia como una posibilidad que fue eliminada de una comunidad. El montaje como un gesto de cariño, el cariño como fuerza política. Las imágenes, sonidos y voces como un posicionamiento personal, que permite la empatía con un pueblo y el deseo de acercarnos a ellos, de verlos vivir en paz.

3. Con Ujica y Farocki ya no se hacen imágenes, sino que las remontan para generar un conflicto entre todos aquellos que las ven y quienes las hicieron. Los registros de la “revolución” rumana son, ahora, un espacio de furia entre las imágenes que



no está resuelta, que se debe organizar, tal como lo entiende Joan Fontcuberta.⁴⁰ Remontar la historia con estos directores es un ejercicio para generar sentido ante las centenas de miradas que no supieron qué hacer con esas imágenes, para pensar críticamente las relaciones que hacen posible un momento histórico. El remontaje es un gesto que junta, un puño hecho palma, que no armoniza la situación y tampoco genera nuevas dicotomías –o conserva las antiguas–, sino que piensa y acciona la historia reciente de un país desde una mirada crítica.

Es allí, en este último ejemplo, en donde hay una provocación para no mantenernos pasivos frente a las múltiples imágenes y generar una posición que permita leer lo que el ojo-cámara

⁴⁰ *idem*. En la justificación y el epílogo de este libro, Fontcuberta resume la idea de las “imágenes en furia” dentro del campo de la postfotografía, así como sus usos y programaciones en las primeras décadas del siglo XXI. La furia de la que habla es el afecto peligroso que, según el autor, debemos enfrentar en la búsqueda de su “gestión política” (p.7). De esta forma, Fontcuberta repasa las prácticas artísticas que destacan alguna arista de los efectos producidos durante ese momento histórico de la imagen. Así mismo, el último párrafo de su texto aboga por lo mismo que se elabora en el presente texto: “Lo que está claro es que hemos perdido la soberanía sobre las imágenes, y queremos recuperarla” (p.260). Sin embargo, más que la soberanía sobre ellas (que implica una relación jerárquica de poder estatal), propongo el trabajo conjunto. En otras palabras: las imágenes no pueden solas, al mismo tiempo que nosotros no podemos sin las imágenes. Así, pensar su uso implica entender la posición que tomamos al verlas y los movimientos que repercuten en este encuentro, tal como lo hemos tratado en este ensayo.

capturó y que no pudo liberar, abrir o complejizar, ojo-cámara paralizado por la misma incapacidad de la sociedad para comprender los hechos en su momento: no es una búsqueda por una justicia moralista, sino por la complejidad y contradicciones que son propias de los movimientos políticos, donde la crítica actúa con las imágenes del pasado, para pensar acciones en el presente y tratar de constituir posibilidades de futuro⁴¹

El hacer con imágenes, la película documental, el video-ensayo, el videoarte o la no-ficción, son espacios donde estas posibilidades y estas otras miradas se pueden acoplar críticamente para la producción de una posición. No es la fundamentación de una verdad, porque en esta estructura lo que se revela es el montaje como sistema de reflexión: es una técnica narrativa, un juego con el tiempo o una confrontación de la historia. El montaje es el ejercicio de hacer con imágenes para abrir las posibilidades de diseñar una posición.

En otras palabras, el montaje permite construir un lugar de observación desde el cual se toma posición, donde podamos operar una ruptura de las “verdades” que son en sí mismas un lugar hegemónico de observación, determinadas por la fácil reproducción de posiciones diseñadas para el consumo y el olvido.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, «La disposición de las cosas: desmontar el orden» en *Cuando las Imágenes toman posición* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 11. “Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar un futuro.”



Mientras hayan imágenes furiosas⁴², producidas masivamente, habrá necesidad del montaje como ejercicio crítico contra lo hegemónico y para lo político, para combatir las violencias y desvelar historias omitidas: producir más ojos-palmas. Por eso, hoy es fundamental establecer el montaje como forma de pensamiento, para aprender a pensar con las imágenes, disponerlas y posicionarnos.

⁴² Joan Fontcuberta, «Justificación» en *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 7-16.

Referencias

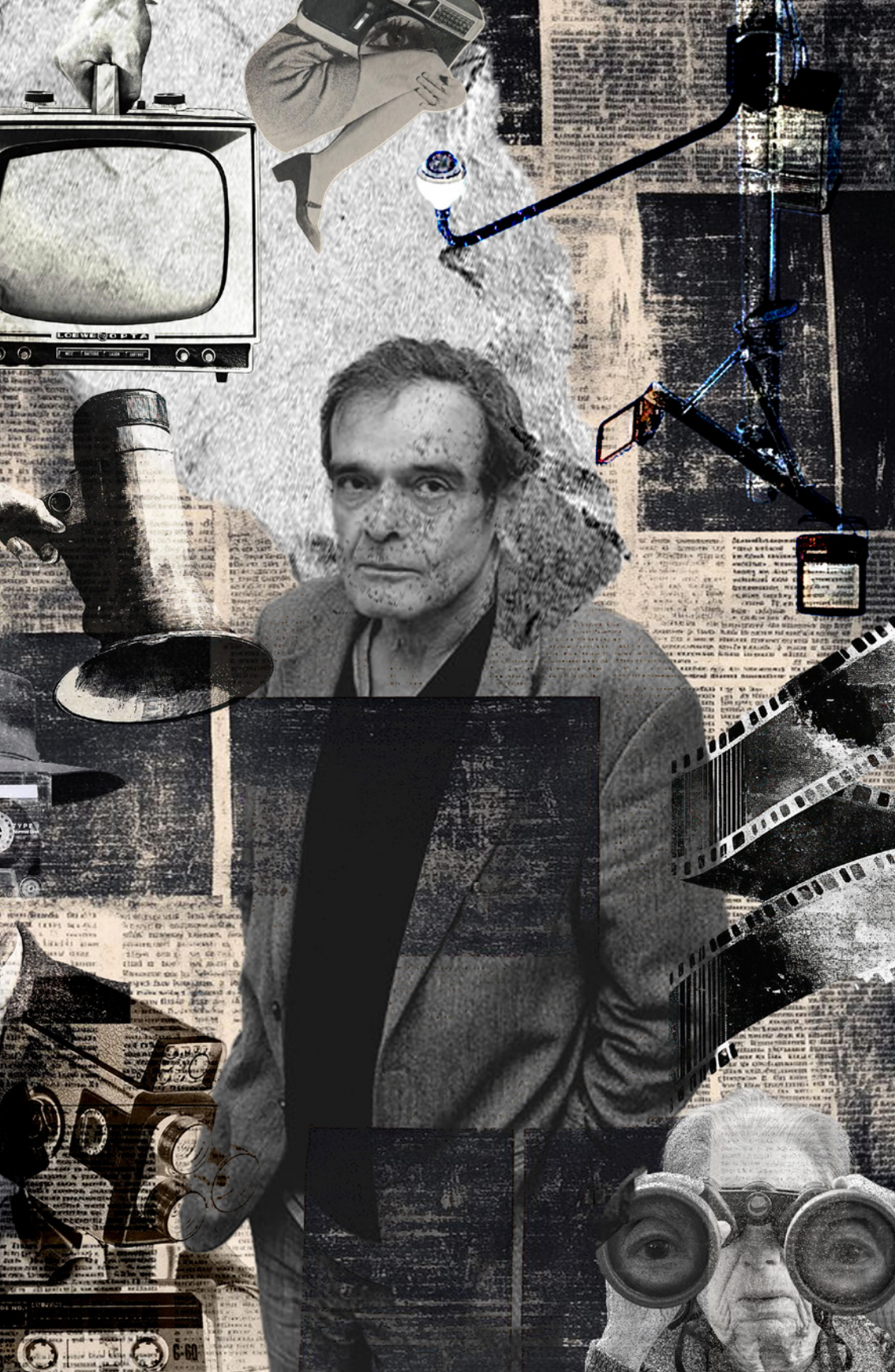
- Al Jazeera English. "Taliban enters presidential palace in Kabul". Video de Youtube, 48:18. Acceso el 23 de mayo de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=BQhRs7UdWw&t=10s>
- Debord, Guy. 2015. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-texto.
- Deren, Maya. 1945. «Montaje Creativo» en *Universo Dereniano: textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*, 128-137. Martínez, Carolina (editora). Madrid: ARTEA Editorial.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. «La posición del exiliado: exponer la guerra» en *Cuando las Imágenes toman posición*, 11-45. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. «La disposición de las cosas: desmontar el orden» en *Cuando las Imágenes toman posición*, 87-117. Madrid: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. «Cómo abrir los ojos» en *Desconfiar de las imágenes*, 13-35. Farocki, Harun. Buenos Aires: Caja Negra.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. «Ofender (la violencia del mundo)» en *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2*, 71-90. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. «Reaprender (en todos los frentes)» en *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2*, 90-104. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. «Comprender (el sufrimiento del mundo)» en *Remontajes del tiempo padecido: El ojo de la historia 2*, 170-183. Buenos Aires: Editorial Biblos.



- Didi-Huberman, Georges. 2015 «4. Imágenes-Contacto» en *Fasmas: ensayos sobre la aparición* 1, 30-37. Cantabria: Shangrila Textos Aparte.
- Didi-Huberman, Georges. 2017. «Dialécticas de lo sensible» en *Pueblos en lágrimas pueblos en armas: El ojo de la historia* 6, 408-457. Cantabria: Shangrila Textos Aparte.
- Eisenstein, Sergei Mijail. 1925. «The problem of the materialist approach to form» en *S.M. Eisenstein: Selected Works, Volumen I: Writings, 1922-1934*, 59-64. Taylor, Richard (editor). Bloomington: British Film Institute, Londres y Indiana University Press.
- Fontcuberta, Joan. 2016. «Justificación» en *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía*, 7-16. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, Joan. 2016. «Imágenes adoptadas» en *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía*, 55-60. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, Joan. 2016. «Epílogo» en *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la postfotografía*, 259-260. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- “¿Qué es el acto de creación?//Gilles Deleuze”. *El lobo suelto*. Acceso el 4 de enero de 2025. <https://lobosuelto.com/que-es-el-acto-de-creacion-gilles-deleuze/>
- Rojas Boehler, Guillermo. 2023. «Gosila: Estar en un horizonte roto» en *Pulsar* 3. Ciudad de México: Escuela superior de Cine. Disponible en: <https://pulsar.escine.mx/gosila-estar-en-un-horizonte-roto/>
- Smith, Alison. 2020. «The Meaning of Montage» en Georges

- Didi-Huberman and film: the politics of the image, 37-73. Londres: Bloomsbury Academic.
- Vertov, Dziga. 1984. «WE: variant of a manifesto» en *Kino-Eye: the writings of Dziga Vertov*, 5-10. Los Angeles y Londres: University of California Press y Berkeley.
- Vigo, Jean. 1993. «El punto de vista documental. 'À Propos de Nice' (1929)» en *Textos y manifestos del cine*, 134-138. Madrid: Cátedra.





LA IMAGEN QUE SOBRA:

La videovigilancia como entretenimiento

Mauricio Suárez Ortiz

Ensamblajes y operaciones de los dispositivos de videovigilancia

La vida social es atravesada por distintos procesos de gestión que hoy son inseparables de un componente tecnológico. A cada proceso de este tipo le corresponden mecanismos locales de acoplamiento: conexiones que se sirven de prácticas, necesidades, heridas y deseos predominantes dentro del cuerpo social para favorecer el funcionamiento adecuado de un dispositivo. Este texto se enfoca particularmente en la conexión entre las cámaras de vigilancia y el consumo mediático en las pantallas mexicanas; pantallas que hoy permiten el flujo de imágenes provenientes de internet, pero que conservan códigos y audiencias formadas por el entretenimiento televisivo. Los sistemas de videovigilancia en la Ciudad de México, siguiendo las tendencias globales de desarrollo urbano, han sido ampliados y promovidos durante los últimos diez años. Hoy, sus productos



cuentan con canales oficiales de distribución que ofrecen contenido en plataformas sobre las que conviven diversos sistemas de significación e interacción virtual, en redes complejas que permiten medir y regular la actitud del cuerpo social respecto a temas como el crimen y la autoridad.

La televisión como posibilidad tecnológica se materializó durante los juegos olímpicos de 1936 en la Alemania Nazi y ya contemplaba, con su forma de *ver aquí lo que hay en otra parte*, un dispositivo virtual de control. Fue hasta la década de 1970 que los dispositivos de videovigilancia se convirtieron en medios accesibles para la producción de evidencia legal, en parte debido al desarrollo de las tecnologías de grabación de video. Al juntar capacidades y funciones con las correspondientes al aparato judicial, se comenzó a afirmar la distinción de los dispositivos de videovigilancia dentro de la línea genealógica que los comprende como objetos técnicos, tomando distancia de los enunciados televisivos y cinematográficos tanto en la forma de su expresión (el plano general constante, la omisión del guión), como en la forma de su contenido (nuevos modelos de cámara, nuevos métodos de distribución, consumo y almacenamiento de imágenes). Sería incorrecto asumir que tal distinción provoca una bifurcación genealógica permanente, siguiendo un proceso de evolución que se supone lineal. El *reality show* televisivo, por ejemplo, es una manifestación mediática capaz de cerrar el cisma entre distintos enunciados tecnológicos, confundiendo sus componentes, retrocediendo en la línea genealógica para acoplarlos, formando nuevos ensamblajes entre tecnología y sociedad que ya no pueden distinguirse con claridad como totalidades orgánicas. Manuel DeLanda escribe:

Hoy día, la principal alternativa teórica a las totalidades orgánicas es lo que Gilles Deleuze define como ensamblajes: todos caracterizados por relaciones de exterioridad entre sus partes, pero irreducibles a ellas. Los componentes de un ensamblaje retienen su identidad no solo dentro del todo, sino también cuando son separados de este e introducidos dentro de otro ensamblaje diferente. [...] un ensamblaje, como entidad histórica, siempre está sometido a constante cambio. Algunos de estos cambios pueden ser irregulares y azarosos, pero otros pueden ser sistemáticos. Lo que se requiere aquí es una manera de representar las dimensiones o ejes de variabilidad de un ensamblaje.¹

Los primeros cambios infraestructurales para la implementación de dispositivos de videovigilancia en la Ciudad de México tuvieron lugar hace por lo menos 15 años, con la creación del primer Centro de Atención a Emergencias y Protección Ciudadana de la Ciudad de México (CAEPCCM) y el posterior desarrollo del programa “Ciudad Segura” a través de las cámaras de videovigilancia.² Actualmente, el *Centro de Comando, Control, Cómputo, Comunicaciones y Contacto Ciudadano de la Ciudad de México (C5)* cuenta con más de 63,000 cámaras de vigilancia distribuidas a lo largo de la Ciudad de México. Ni la cantidad

¹ Manuel DeLanda, *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. (Buenos Aires: Tinta Limón, 2021), 17-20.

² C5 de la CDMX. «El C5 de la Ciudad de México». s. f. <https://www.c5.cdmx.gob.mx/dependencia/acerca-de/el-c5-de-la-cdmx>



de cámaras instaladas ni sus propiedades técnicas provocan asombro cuando se les compara, por ejemplo, con los sistemas de videomonitorio en ciudades como Londres, Shanghái o Beijing. Las cámaras que vigilan a la Ciudad de México, muy a pesar de las fantasías de los funcionarios que las promueven, no están equipadas, por ahora, con algoritmos de reconocimiento biométrico ni previenen amenazas utilizando los últimos desarrollos en Inteligencia Artificial. Sus capacidades se apegan con modestia a los movimientos de *pan*, *zoom* y *tilt*, el cimientio formal del lenguaje audiovisual promovido durante más de un siglo por el cine y reforzado por décadas como parte del código televisivo; sin embargo, tanto en las repercusiones legales del sistema de videovigilancia de la Ciudad de México como en las decisiones formales que se toman para difundir sus resultados, existen rasgos definidos de una línea de producción que, adaptándose a la sólida infraestructura del espectáculo mediático a nivel nacional, promueve expresiones concretas del deseo colectivo haciendo uso de imágenes que, de otra manera, estarían archivadas

Las imágenes capturadas por las cámaras de vigilancia son utilizadas como evidencia legal para producir cambios corporales en los sujetos involucrados; específicamente, la transformación de *acusados* en *condenados*. Giles Deleuze y Félix Guattari, siguiendo las ideas de Oswald Ducrot, asocian estas transformaciones corporales con actos del lenguaje y a éstos, a la vez, con la primacía de la consigna sobre la transmisión de información en las expresiones formalizadas.

Cuando Ducrot se pregunta en qué consiste un acto, llega precisamente al agenciamiento jurídico, y pone como ejemplo la sentencia del magistrado, que transforma un acusado en condenado. En efecto, lo que sucede antes, el crimen del que se acusa a alguien, y lo que sucede después, la ejecución de la pena del condenado, son acciones-pasiones que afectan a cuerpos (cuerpo de la propiedad, cuerpo de la víctima, cuerpo del condenado, cuerpo de la prisión); pero la transformación del acusado en condenado es un puro acto instantáneo o un atributo incorporeal, que es el expresado en la sentencia del magistrado³

Esta operación puede equipararse con cualquier proceso industrializado de transformación material. En este contexto, las imágenes no informan ni entretienen, tampoco representan algo; más bien, garantizan que la operación que las convoca (en este caso, las transformaciones incorporeales) sea llevada con éxito a través de cálculos, tal como las imágenes provenientes de cámaras utilizadas para hacer endoscopías o aquellas que asumen el punto de vista de un misil. Harun Farocki, tanto en su trabajo audiovisual como en sus escritos, utiliza el concepto de *imágenes operativas* para distinguir a este tipo de imágenes:

A partir de mi primer trabajo sobre el tema llamé «imágenes operativas» a estas imágenes que no

³ Giles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia* (Valencia: Pretextos, 2004), 86.



están hechas para entretener ni para informar (Ojo/Máquina, Berlín, 2001). Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación.⁴

El concepto de imágenes operativas es útil, en un primer momento, para desmontar el sentido de las imágenes que provienen de contextos militares. Después, motiva las investigaciones acerca de los sistemas contemporáneos de análisis de datos y computación de imágenes, respondiendo a distintos procesos de industrialización de la mirada. Jussi Parikka retoma este concepto y realiza un esfuerzo para desplazarlo de los sistemas de visión militar, cambiando su enfoque hacia el de un entendimiento de los *sistemas técnicos de abstracción*. Su teoría, que coincide con los estudios de Rosi Braidotti y Matthew Fuller, sugiere que, hoy, el conflicto y la guerra no pueden reducirse únicamente a las operaciones militares, pues su complejidad se extiende hasta las técnicas mediáticas que regulan el sentido de las imágenes y “forman parte de una genealogía de la violencia racionalizada a la que están sometidos los cuerpos humanos”⁵. Entender los sistemas técnicos de abstracción como extensiones del conflicto no solo permite considerar las implicaciones políticas del montaje y la distribución de imágenes; también ofrece una base propicia para entender en qué

⁴ Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2023), 153.

⁵ Jussi Parikka, *Operational Images* (Londres: University of Minnesota Press, 2023), 16.

medida las imágenes como expresión son formalizadas, facilitando su transformación en actos del lenguaje y, por lo tanto, en consignas. En palabras de Farocki: “en la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica”⁶.

Una vez que las imágenes operativas cumplen con su cometido, pueden ser acumuladas o destruidas; es decir, constituyen un *excedente* dentro de una economía de imágenes. El gobierno de la Ciudad de México, consciente de tal excedente, lo destina a su procesamiento en la isla de edición: un órgano especializado en la producción de sentido, a lo que Farocki llamaría “la burocracia del cine”⁷. Aquí las imágenes son intervenidas de nuevo: se les añaden efectos de sonido, cortinillas llamativas, una voz que narra los hechos y se vuelven evidentes las transformaciones incorporales del proceso anterior, expresadas con los colores rojo, verde y azul para distinguir al criminal de la parte afectada y de los elementos policiales. La distribución de estas imágenes reeditadas a través del canal de YouTube y otras redes del C5 contribuye al consenso entre la ciudadanía para el incremento y la actualización de los dispositivos de videovigilancia en la ciudad, cerrando así un ciclo de autoconsumo industrial. Las imágenes de videovigilancia se utilizan para transformar personas en *personas condenadas*; después, son montadas y difundidas para colaborar con la producción de un tipo de subjetividad que desea cámaras y condenas.

A mediados de 1978, Farocki terminó la película *Entre dos guerras*. En ella, siguiendo la teoría de Alfred Sohn-Rethel,

⁶ Farocki 2023, 82

⁷ Farocki 2023, 81



hizo un recuento de cómo las contradicciones de las fuerzas productivas provocaron la crisis de la industria alemana, favoreciendo el ascenso de Hitler.⁸ La película, que se distingue entre la filmografía del autor como un ejercicio de ensayo dramatizado, recurre constantemente a las ideas de autoconsumo y reproducción. En una escena introductoria, uno de los personajes, al despertar, describe su sueño:

Soñé con un ave que ponía huevos y empezaba a empollarlos, luego le dio hambre. Hizo un agujero en el primer huevo y lo vació. Después de un rato, agotada por la incubación, picoteó el siguiente huevo. En el sueño yo era uno con el ave que ponía huevos y quería empollarlos, pero tenía que comer para poder empollar y así se agotaba.⁹

El trabajo posterior del cineasta alemán extiende, de distintas formas, el análisis de este ciclo de agotamiento y extinción, desentrañando las imágenes del pasado para desmontar los deseos del presente. Traza nuevas genealogías de la visión para entender las imágenes que, hoy más que nunca, sostienen y reemplazan relaciones humanas en contextos que van desde las condiciones laborales o la tecnología de guerra hasta los espacios más íntimos entre individuos, incluyendo los objetos que marcan y redefinen sus vínculos.

⁸ Farocki 2023, 239

⁹ Farocki, Harun, dir. *Entre dos Guerras*. 1978. Alemania

Antecedentes formales de la persecución

El crimen y su prosecución no solo ofrecen una rica fuente temática de la que el cine narrativo se ha alimentado históricamente, sino que la intención de construir escenas de persecución ha motivado cambios fundamentales en la forma misma de hacer cine. Dos películas tempranas en la historia de la representación cinematográfica, *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903) y *The Escaped Lunatic* (Wallace McCutcheon Sr., Estados Unidos, 1904) se encontraron con los mismos retos formales. La cámara fija (cuya forma se exploró a profundidad en Francia e Inglaterra durante la misma época y que, poco a poco, comenzó a alejarse del código teatral) se utilizó dentro del set para registrar la transgresión: el robo a los pasajeros del tren o el altercado en el asilo. Las escenas siguientes se desarrollan en espacios abiertos: los delincuentes escapan y la cámara los persigue girando horizontalmente sobre su propio eje. En la película de Edwin S. Porter también se ve a los bandidos bajar por una pendiente, obligando a la cámara a modificar su ángulo de inclinación vertical. Hoy es posible decidir qué modelo de cámara de vigilancia debe instalarse tomando en cuenta la misma distinción formal: las cámaras que permanecen fijas y aquellas que se mueven sobre su propio eje corresponden a diferentes contextos en los que la vigilancia se juzga como necesaria. Las imágenes del C5 no recuperan su carácter informativo o de entretenimiento (carácter que se suspende durante la operación judicial) al ser difundidas en redes sociales; lo que les permite reafirmar tal carácter está inscrito en los elementos básicos que constituyen su forma: movimientos de cámara pa-



ra los que, desde inicios del siglo XX, se desarrollaron tecnologías especializadas de producción de sentido que luego serían asociadas con la información y el entretenimiento. Las plataformas digitales y los elementos formales secundarios (cortinillas, narración, efectos de sonido) tan solo indican la distancia con las que las imágenes deben mirarse, la medida en la que la vida directa “se aparta en una representación”¹⁰.

En la historia del cine mexicano también puede encontrarse un antecedente formal de la escena de persecución, así como una intención temprana del adiestramiento moral que coincide con los usos contemporáneos de las imágenes de vigilancia. En la película *El automóvil gris* (Enrique Rosas, México, 1919), que forma parte de los escasos restos del cine silente mexicano, se hace uso de encuadres y movimientos de cámara que anticipan las herramientas básicas de las cámaras de videovigilancia en la Ciudad de México durante una escena cuyo motivo principal es la persecución de una banda de ladrones. Rosas decidió filmar esta película después de documentar la ejecución de una famosa banda de criminales, escena que se incluye en el último acto de la película, mezclando su trabajo documental con los artificios de la ficción para ofrecer recreaciones dramatizadas de los crímenes cometidos. Abraham Villa Figueroa destaca la importancia de las escenas de persecución que introducen movimiento en esta película:

Su esencia es siempre una persecución, un pasaje, una serie acaso infinita de sucesiones que sólo culmina con

¹⁰ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Aracena: Gegner, 2013), 1.

la muerte o con la captura, las cuales, al prolongarse, prolongan la cinta misma. [...] Cuando todo debería estar cerrado, se vuelven a abrir las puertas, parece que el filme podría seguir, que la persecución podría alargarse al infinito y que la película se regocijaría en ello.¹¹

El formato actual de los videos del C5 permite seguir distintas escenas de persecución, mientras las imágenes son acompañadas por voces que narran los eventos o que dan indicaciones en tiempo real a los oficiales en campo. Este procedimiento formal se ha reforzado tras una década de experimentación que toma como punto de partida algunas herencias del cine silente. En sus primeros videos, compartidos hace diez años, se utilizaron intertítulos para explicar las imágenes; posteriormente, se incluyeron efectos de sonido y distintos tipos de música llamativa. Además, se hicieron las pruebas que conformaron el sistema de señales en colores rojo, verde y azul para la identificación de los sujetos involucrados. Otras formas de experimentación se enfocaron en la inclusión de información adicional al final del video: fotografías de los detenidos o de los bienes recuperados (tomadas con celulares, de baja resolución y dimensiones variables); en algunos videos también se muestra una estimación de las sanciones correspondientes. El intertítulo con el que cierra *El automóvil gris* lee: “Inútil afán... El destino al cumplirse en todos los culpables es una terrible lección moral. ¡Sólo el trabajo es el medio más noble de vida!”.

¹¹ Abraham Villa Figueroa, *El perseguir del cine* (Ciudad de México: Correspondencias cine y pensamiento, 2019).



Circuitos cerrados

En agosto del 2020, Instagram anunció un nuevo formato de video corto para sus usuarios. Fue promocionado con el nombre de *Reels* (Carretes) como una alusión nostálgica a la herramienta que permite el almacenamiento de película fotográfica. No es de extrañarse que estrategias de *marketing* e interfaces de usuario experimenten con asociaciones de este tipo: valdría la pena recordar que el ícono de Instagram es una simplificación del frente de una cámara polaroid, o que el ícono de la aplicación de YouTube para usuarios de iOS solía ser una televisión. Irónicamente, hoy en día ambas imágenes pueden evocar a la nostalgia sin necesidad de hacer referencia a los objetos técnicos que las inspiran. Algo similar sucede en el habla cotidiana: en nuestras expresiones se acumulan restos descartados por la prisa del desarrollo tecnológico. Todavía se puede *colgar* una llamada o estar en *línea*. Aquí no cabría denunciar el rezago del lenguaje como un vicio, pues tales expresiones son de ayuda para recordar que los objetos técnicos y sus efectos son siempre contingentes; sin embargo, la costumbre de nombrar un proceso técnico con el nombre de otro proceso que se le asemeja puede provocar que se confundan agenciamientos tecnológicos totalmente distintos. Joan Fontcuberta plantea preguntas acerca del uso del concepto *fotografía* cuando se habla de la distinción entre el medio digital y el analógico. ¿Esta distinción solamente es técnica o implica también diferentes metodologías y búsquedas estéticas?:

La persistencia del vocablo «fotografía» distorsiona nuestras expectativas. O si se prefiere, lo distorsiona

el hecho de que lo utilicemos como sustantivo y no como adjetivo: como sustancia y no como atributo, como esencia y no como cualidad. Resulta realmente arduo asignar el nombre apropiado a cada cosa cuando nuestro vocabulario ya ha sido viciado por los intereses de la industria, la publicidad, la complicidad de los mass media y nuestra propia desidia intelectual.¹²

Los sistemas de videovigilancia fueron asociados con el concepto de CCTV o *circuito cerrado de televisión* para distinguirlos de la televisión analógica que transmitía contenido a un número indeterminado de espectadores, lo que sería un “circuito abierto de televisión”. Se trata de una distinción técnica que al mismo tiempo indica una forma ideal de relacionarse con las imágenes y comunica una serie de garantías implícitas: estas imágenes pueden tratarse como imágenes privadas porque no se transmiten y son evaluadas por un equipo privado de espectadores, una vez que se aísla el contenido considerado como relevante se destinan los resultados a un proceso judicial y en casos excepcionales las imágenes se difunden a través de la televisión u otros medios visuales, el contenido no considerado como relevante no se difunde o es destruido.

Con los años se han modificado las prácticas de videovigilancia y las cualidades técnicas que distinguían dichas operaciones de las empleadas por el sistema televisivo han sido superadas. A pesar de ello, se sigue hablando *de circuitos*

¹² Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010), 188-189.



cerrados aún cuando existen redes de videovigilancia que utilizan el protocolo de internet para transmitir datos, cuando las imágenes como evidencia criminal se difunden en medios asociados con el espectáculo (adaptándose sin resistencia a sus códigos), o cuando los monitores alimentados por las cámaras son dispuestos ante la vista pública con el fin de intimidar y desalentar comportamientos no deseados. Una vez más, el uso de un vocablo prevalece a pesar de no corresponder con su actualidad técnica, pero en este caso también subsisten las garantías implícitas de un proceso discontinuado, que oscurecen el carácter y las implicaciones políticas de las imágenes híbridas en tanto que nuevo objeto técnico, producido por el residuo de una operación técnica y una crisis de la vida social totalizada por el espectáculo.

Separar, reconocer y anticipar

Entre 2003 y 2012, el fotógrafo suizo Jules Spinatsch desarrolló seis proyectos de fotografía a los que tituló *Surveillance Panorama Projects*¹³. En ellos hace uso de cámaras guiadas por control remoto, automatizadas para tomar fotografías y cambiar de objetivo en intervalos específicos de tiempo. Este proceso da como resultado una imagen panorámica conformada por cientos o miles de imágenes asincrónicas. Los seis proyectos se enfocan en diferentes tipos de espacios: de diplomacia o protesta, mediáticos o espectaculares y de monitoreo o vigilancia. Spi-

¹³ Jules Spinatsch, «Surveillance Panorama Projects 1 – 6» <https://jules-spinatsch.ch/category/works/works-cat/surveillance-panorama-projects-1-6/>

natsch entiende el uso de las cámaras como tecnologías del poder: “Ahora quería trabajar a la par de las fuerzas de seguridad y volver subversivamente su tecnología contra ellas mismas. Como en una guerra de alta tecnología”¹⁴.

En la obra de Spinatsch se entrelazan dos operaciones técnicas enfocadas en la producción de sentido. La primera consiste en computar imágenes contextuales a partir de unidades independientes: cada fotografía corresponde a un tiempo y espacio únicos dentro de la composición panorámica y su relación con las otras fotografías es principalmente sintagmática (una fotografía sigue a la otra según el programa automático que las captura, por lo que, para establecer una secuencia no se evalúan los contenidos de la imagen, sino el orden con el que se producen). La segunda operación parece más difícil de señalar, precisamente porque concierne a las posibilidades del aparato fotográfico; principalmente, el encuadre: mediante esta operación se separan objetos de un contexto y sólo pueden ponerse en relación cuando se considera o se asume pasivamente el paradigma al que pertenecen, estableciendo un orden secuencial entre múltiples imágenes según sus contenidos.

La obra de Spinatsch no sólo permite seguir con claridad ambos procesos de producción de sentido, también sugiere que se trata de procesos paradójicamente contrarios entre los que la tecnología de videovigilancia debe alternar su capacidad operativa (del retrato de grupo al encuadre individual) registrando panoramas de escrutinio general sin perder la capaci-

¹⁴ Jules Spinatsch, «Temporary Discomfort, Chapter IV, Pulver gut, 2003» <https://jules-spinatsch.ch/chapter-4/>.



dad de encuadrar y aislar objetivos particulares. Así es como la imagen del individuo (a quien ahora corresponde un cuerpo encuadrado como evidencia) puede ser separada del panorama social, reforzando la idea de culpa y responsabilidad individual. En los videos del C5, el rostro de las personas involucradas es difuminado; sin embargo, el montaje de las imágenes está orientado hacia la producción de rasgos significantes que sustituyen dicho rostro orgánico, tales como la vestimenta, el vehículo, el color de piel, entre otros. Deleuze y Guattari, en su amplia investigación sobre los componentes semióticos que consolidan y legitiman estructuras de poder, conciben una política del rostro inorgánico: “Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes.”¹⁵ La suma de estos registros sienta las bases de un sistema de signos diseñado para examinar la apariencia del criminal y anticipar conductas futuras. Georges Didi-Huberman dice lo siguiente a propósito del sistema de antropometría de Alphonse Bertillon y la práctica del retrato hablado:

La paranoia medieval sobre las brujas o los untori «untadores» de la peste negra es reemplazada ahora por la paranoia ante el crimen oculto en la multitud y anónimamente producido por ella (hoy decimos: «terrorismo»). La paranoia, en consecuencia, será aparejada: se inventará un

¹⁵ Deleuze y Guattari 2004, 174

arte del retrato de grupo destinado a escrutar las multitudes, señalar en ellas las facies dudosas y poner de manifiesto los rostros de los reincidentes (hoy decimos «videovigilancia»). Se crearán grandes ficheros fotográficos en los cuales ya no pueden distinguirse retratos clínicos y retratos señaléticos. Es menester, en ambos casos, que los rostros transmitan un valor de diagnóstico y pronóstico capaz de identificar tanto el crimen como el síntoma y erradicar aquel como se cura este.¹⁶

Spinatsch cede su punto de vista al automatismo tecnológico: asume la subjetividad de un aparato de vigilancia. Con ello, descubre otra característica de las tecnologías del poder y apunta a los límites de su control: es la incompletitud de estas imágenes (lo que queda fuera tras un proceso de encuadre) lo que garantiza la certeza de sus enunciados. Una mirada curiosa advierte las inconsistencias que abundan en las imágenes producidas por el aparato de Spinatsch: miradas dirigidas hacia fuera del encuadre, gestos y prendas que se pierden en el anonimato u omisiones de información que, en principio, debería ser obvia. En *Heisenbergs Offside*¹⁷, el fotógrafo suizo decidió colocar su aparato de vigilancia dentro de un estadio de fútbol, durante un encuentro entre los equipos nacionales de Fran-

¹⁶ George Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (Buenos Aires: Manantial, 2014), 63.

¹⁷ Jules Spinatsch, «No.2 Heisenbergs Offside»

<https://jules-spinatsch.ch/no-2-heisenbergs-offside/>



cia y Suiza. El procedimiento técnico fue el mismo que utilizó para formar sus otros panoramas de vigilancia; sin embargo, esta vez produjo una evidencia particular: el balón dentro del campo de juego (foco principal para cámaras y espectadores que asisten al evento) no quedó registrado en ninguna fotografía. “El juego en sí permanece casi invisible. En su lugar, el público y el gigantesco aparato que rodea el juego se convierten en el centro de atención.”¹⁸

En la obra de Spinatsch se destaca lo difícil que es percibir el espectáculo mientras se reconoce a detalle el aparato técnico que lo sostiene. Además, enfatiza que los sistemas de videovigilancia son propensos a heredar las mismas diatribas que se han dirigido contra el mito del medio fotográfico como garantía de verdad. Fontcuberta escribe: “Las fotografías no se encargan de corroborar nuestra verdad o de asentar nuestro discurso sino exclusivamente de cuestionar las hipótesis en que otros puedan fundamentar su verdad”¹⁹ Las imágenes de vigilancia y control rechazan deliberadamente todo indicio que devuelva al sujeto a las dinámicas del cuerpo social. Sus enunciados no describen el contenido de dicho cuerpo ni las tensiones que motivan sus movimientos; todo lo contrario, su operación es siempre un corte, una mutilación arbitraria, es gracias a los puntos ciegos, las omisiones y la confusión que una imagen puede organizar cuerpos parciales, volverlos abstractos para construir evidencias.

¹⁸ *ibid*

¹⁹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas, fotografía y verdad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2021), 100.

¿Quién mira? ¿Qué se puede ver aún?

Tanto la existencia de plataformas que promueven la distribución de imágenes provenientes de dispositivos de video-vigilancia, como la persistencia de una audiencia ávida de consumir estas imágenes, pueden ser entendidas como productos de una serie de ensamblajes entre los que se involucran las potencias políticas de los medios masivos, el montaje como sistema de formalización de expresiones y las metodologías de la fotografía automatizada. Considerar las implicaciones materiales e ideológicas de cada uno de estos componentes puede dirigirnos hacia un hallazgo particular acerca de la relación entre medios tecnológicos y sociedad, pues la transformación de ideas, la proliferación de prácticas y la reconfiguración de las constantes que mantienen unido a un grupo social forman parte de un proceso de actualización tan complejo como la fabricación material de herramientas y equipos electrónicos. Estos ensamblajes no tienen como causa única el desarrollo de las industrias del cine o la televisión y tampoco son un producto inmediato de la historia política de un país; la importancia de estas variables es grave, pero separarlas de las exigencias del mercado global o de los regímenes de visualidad en expansión que demandan distintos grados de transparencia tanto a los altos mandos del gobierno como a sus ciudadanos es más grave aún. No hay actores centrales ni máquinas concretas produciendo estos agenciamientos tecnológicos, todo ocurre en procesos colectivos: en este campo se tienden los enlaces que comunican máquinas de distintas naturalezas. Separar, reconocer y anticipar son las operaciones con las que avanza cierto



régimen de visualidad. Para demorarlo, incluso para revertirlo, habrá que prescindir de ellas.

Las líneas que distinguen a las personas vigiladas de aquellas que vigilan, comentan, comparten o sentencian se vuelve difusa; aún así, los sistemas de vigilancia que hacen uso de cámaras destacan por su permanencia en un contexto tecnológico en constante renovación y se distinguen por ser dispositivos evidentes (es decir, con evidencia material dispuesta en espacios públicos) entre los sistemas de control y vigilancia que operan con datos y consentimiento oscurecido vía *spam*. Para reconocer las líneas que nos atraviesan, nos sujetan y orientan nuestras necesidades y demandas, habría que comenzar por conocer los dispositivos que podemos ver, mientras estos permanezcan visibles. Esto también implica desconocer aquellos a los que nuestra vista se ha acostumbrado.

Referencias

- C5.cdmx.gob.mx, s.f. *El C5 de la Ciudad de México*. Acceso el 14 de mayo del 2024.
<https://www.c5.cdmx.gob.mx/dependencia/acerca-de/el-c5-de-la-cdmx>.
- Debord, Guy. 2013. *La sociedad del espectáculo*. Aracena: Gegner.
- DeLanda, Manuel. 2021. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Deleuze, Giles. Guattari, Félix. 2004. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Didi-Huberman, George. 2014. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Farocki, Harun, dir. *Entre dos Guerras*, 1978. Alemania.
- Farocki, Harun, dir. *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra*, 1989. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.
- Farocki, Harun. 2023. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fontcuberta, Joan. 2021. *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, Joan. 2010. *La cámara de Pandora*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- McCutcheon, Wallace, dir. *The Escaped Lunatic*, 1904. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.
- Parikka, Jussi. 2023. *Operational Images*. Londres: University of Minnesota Press.
- Rosas, Enrique, dir. *El automóvil gris*, 1919. México: Rosas y Cia.
- Spinatsch, Jules. S.f. *Surveillance Panorama Projects 1-6*. Acceso el 25 de abril del 2024



<https://jules-spinatsch.ch/category/works/works-cat/surveillance-panorama-projects-1-6/>

S. Porter, Edwin, dir. *The Great Train Robbery*, 1903. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.

Villa Figueroa, Abraham. 2019. *El perseguir del cine*. Ciudad de México: Correspondencias cine y pensamiento.





Critica

Cine

Crítica de cine

Laura Indira Guauque Socha

Mucha policía, poca diversión
Eskorbuto

El primer volumen de La FAN_CINE se publicó en noviembre de 2021, tenía 24 páginas, se distribuyó sin ningún costo y se titulaba *Caliwood: Surrealismo documental. Años 70 y 90*. Más o menos así es como Harun Farocki comenzó su ensayo *Filmkritik*, publicado en 2003 a propósito de su trabajo en la revista de cine del mismo nombre. Cuando lo leí, como parte de la selección *Desconfiar de las imágenes* (2013), sentí la necesidad de escribir este texto, en el que interpelo un trabajo con menor trayectoria y pretensiones que las de la citada revista alemana, pero que mantiene ciertas inquietudes cercanas: la revista FAN_CINE. Esta publicación digital que se apellida *crítica de cine y video experimental colombiano* presenta este año su cuarto volumen. Desconfiar de la crítica de cine es la intuición y el horizonte de este ejercicio.



Farocki formó parte de la revista *Filmkritik* desde 1974 y hasta que se dejó de publicar, en 1984. Casi 20 años después, se publicó el artículo homónimo, del que se habla aquí y en el que, inicialmente, el autor comenta los primeros pasos de la publicación, sucedidos antes de que Farocki se uniera al proyecto. En ese punto, dos aspectos llaman mi atención:

i) el objetivo de hacer crítica: “[...] transmitir algo, la amistad o el amor por el cine”

(Farocki 2013, 62) y

ii) la capacidad de cuestionar el trabajo propio: “[la revista] tenía en su interior el poder de transformarse y tuvo el poder de crear los conceptos que sirvieron para criticar su praxis temprana” (Farocki 2013, 62).

Cuando surgió la FAN_CINE yo tenía 31 años. Había concluido un laboratorio virtual de crítica de cine muy inspirador y estaba dispuesta a hacer lo que fuera, mientras estuviera relacionado con ese universo audiovisual, siempre tan desconocido para mí. Escribir sobre cine me parecía un ejercicio de aprendizaje, que además era cercano a la escritura, una actividad que me había habitado los últimos años. Funcionaba perfecto en mi cabeza. El objetivo, claramente, era más personal que de cualquier otra índole; sin embargo, la relación que se dio desde el inicio entre.

La FAN_CINE y la memoria cultural me hace suponer otros matices en esa primera intención. De todas formas, “transmitir amor por el cine”, como lo plantea Farocki en los objetivos

de *Filmkritik*, pone a lxs otrxs como fundamento de la acción. Distante de esa visión, me declaré desde el principio como fan solitaria y sin tener un conocimiento real sobre cine, quizá no escribía para nadie más que para mí.

Tres años después, la praxis, que sigue siendo temprana, se metamorfosea todo el tiempo. Por ejemplo, en la pregunta por la escritura y su relación con esxs interlocutores, sin los cuales escribir carece de sentido, incluso si el dolor de estómago es la autocomplacencia. Pues bien, irritada por mucho tiempo con la filosofía para filósofos, propia de los pasillos de la academia, noté que La FAN_CINE repetía el problema estructural de este modo de vida: la escritura de espaldas al planeta. Entonces, ¿cómo mirar a lxs otrxs desde la crítica de cine?, ¿quiénes son lxs convocadxs en su escritura?

Una revisión de la noción de *crítica* utilizada durante la época temprana de La FAN mantiene otra similaridad con el viaje de Farocki: la expansión de la mirada, gracias al ensayo sobre la crítica como obra de arte escrito por Oscar Wilde.

En el caso de *Filmkritik*, Farocki habla de un primer tinte pedagógico para, posteriormente, mencionar cierta irresponsabilidad y es entonces que se acerca a las ideas de Wilde sobre la potencialidad creativa de la crítica y “el crítico como creador” (Wilde 2015, 30). Farocki dice: “Un texto debía surgir del interés vivo de un autor y no debía derivar, bajo ningún punto de vista, de una utilidad: se trataba justamente de derribar aquella noción que sostenía que la industria cultural debía cumplir una función” (Farocki 2013, 63). Esta afirmación pone mi atención nuevamente en la autoría y me genera inquietudes alrededor de la relación entre quien escribe la crí-



tica y quien logra acceder a ésta.

Durante su corta trayectoria, La FAN_CINE se ha ocupado de repensar las formas convencionales de la crítica de cine, buscando evaluar permanentemente la idea de una crítica individual y académica, posibilitando la creación de video ensayos, podcast e ilustraciones que vinculan a otrxs y buscan llegar a públicos con diferentes órdenes de consumo. Estas acciones, convertidas en cuestionamientos sobre las posibilidades de la crítica de cine, siguen recayendo sobre la pregunta por el lenguaje textual utilizado en la publicación, que permanece lejos de los propósitos trazados.

Si bien hasta ahora las búsquedas han permitido generar intercambios con otrxs y transitar por diferentes medios y espacios, La FAN sigue siendo un lugar distante, cuyxs lectorxs -podría apostarlo- pertenecen, en su mayoría, a nichos especializados. En otro texto, es el mismo Farocki quien echa leña a la sospecha:

También Wenders decepcionó al elegir el recurso narrativo del plano-contraplano en su primera película importante (*El miedo del arquero al tiro penal*). Para mí eso fue una traición a la revolución. Quedaba claro que la gente no quería ocuparse de solucionar sus propios problemas y le devolvía el uniforme y las armas a una policía que anteriormente habían cuestionado de manera radical. Pronto volveríamos a tener un ejército, con un nombre un poco diferente al anterior (Farocki 2013, 66).

Me interesa esta afirmación, enmarcada desde cierta vocación político-artística, porque sitúa a lxs lectores

en una dimensión en la que el cine -y entonces también la crítica de cine- son armas; pero además, nos dice que es precisamente en la forma en que estos se construyen y se ponen a disposición del mundo en donde se anida su potencial de acción y peligrosidad. Ahora bien, devolverle las armas al círculo intelectual -mismo que ha pretendido monopolizar el campo del entendimiento- no deja de parecerme doloroso. Quizá no como una traición, pero sí como una renuncia. Esta sensación me transporta nuevamente a la intuición que me crece en el hombro y que parece haber encontrado un camino con la lectura inicial de Farocki, que me llevó a la escritura de este texto para una convocatoria académica [...].

Por un lado, el drama: ¿por qué habría de sentir dolor debido a que los académicos sigan siendo quienes definen los límites de la crítica? Por otro lado, ¿qué carencias del denominado campo del entendimiento le impiden dar cuenta de las multiplicidades de la crítica como práctica artística? Lo que los académicos hagan, está bien para ellos. Ahora, el objetivo de hacer crítica -para mí y para La FAN- está lejos de ser algo claro y determinante; de hecho, la concepción de la crítica sigue en crisis. Entonces: la desconfianza.

Hasta aquí, el texto tiene buenas maneras, más allá de que quien lo lea considere que hace una que otra pregunta -más o menos correcta en su formulación- o que, por el contrario, sienta que está verdaderamente fuera de lugar y que ha sido una pérdida de tiempo total. De cualquier forma, cuando



Farocki habla sobre el montaje, a mí me causa la necesidad de tomar distancia y jugar, más que de teorizar sobre el juego. Voy a intentarlo, y aunque hay varias posibilidades de que termine teorizando sobre la acción de intentar,

sigo escribiendo para mí
sigo escribiendo para mí
sigo escribiendo para mí.

Escribir para sí. ¿Hacia dónde se dirige esa acción?, ¿hacia uno mismo? Sí y no. Sí, porque es el enunciador quien se asume destino. Y no, porque quien enuncia nunca está solo y, mucho menos, es algo definido e idéntico a sí mismo. Se alimenta de otrxs, roba su fuego, muda de piel, en fin.

¿Para qué escribir “crítica de cine”? Para aprender al respecto. ¿Para quién?, ¿para uno mismo? Sí. ¿Para otrxs? Ojalá.

Figura 1.

Documentar el tiempo. Collage digital realizado a propósito del cortometraje Autorretrato dormido (1971) de Luis Ospina. La obra pertenece al primer volumen de La FAN_CINE, Caliwood: Surrealismo Documental. Años 70 y 90, 2021. Autoría: SEVERALÁMPARA Laboratorio.



Hace un par de semanas, en una sesión de un grupo de estudio sobre crítica y apreciación de cine que hace un parche en Tunja, algunxs compañerxs se animaron a mostrar sus avances. Mona leyó los apuntes que escribió mientras observaba *Cuaterros* (2017) de Albertina Carri, y Sebastián compartió en pantalla la captura de una conversación de WhatsApp que sostuvo con una amiga que no está en el grupo de estudio, después de ver una película.

Con Mona sentí un espejo. Su bricolaje de emociones vueltas palabra, sensaciones, extractos del diálogo y apreciaciones sobre lo visual desde lo personal que no pretende hacerse impersonal, fueron gratamente cercanas a los laboratorios propios. Cuando la escuché sentí un aire de complicidad. Con Sebastián, la sensación fue más de descubrimiento. No me reconocí, ni a mis pensamientos, ni a mis poco pretenciosos ensayos. Era una conversación virtual, íntima, con lenguaje espontáneo, errores de tipeo y uso de jerga. Mientras él leía, la escritura se corregía en la marcha; era visible que las palabras allí consignadas necesitaron salir en su momento, pues venían desde la afectación de lo vivido y de la necesidad de compartirlo. Ahí está presente esa transmisión del amor por el cine de la que hablaba Farocki y sin la necesidad de verificar/fiscalizar el sentido formal del lenguaje textual. Yo me emocioné. Pensé que había visto posibilidades y sigo pensándolo. Mis compañerxs pensaron que sí estaba chévere, pero que había que revisarlo, pulirlo, acomodarlo. La desconfianza sigue.

Documentar el instante¹

Quimera es el instante
 Inasible para los poros
 Para las retinas
 E incluso para la memoria.
 Atravesado por vertientes y ramificaciones
 El instante llueve intempestivo.
 Es omnipotente.
 Es perverso.
 Fue (2021, 11).

En 2022, como parte del lanzamiento del segundo volumen de la FAN_CINE, invité a siete mujeres -amigas mías y de SE-VERALÁMPARA- para ver las obras experimentales de las siete artistas que hacían parte de la selección *Sultana caníbal Valle experimental*, como se denominó esta segunda entrega. En esta reunión formamos dos grupos, vimos las obras y tomamos algunas copas. Las asistentes dialogaron mientras yo registraba las conversaciones para después editar el material. Como resultado de este ejercicio se construyó un video ensayo titulado Entre féminas.

Recuerdo esta anécdota algunos días después de escuchar a Sebastián. Pienso en des-individualizar el ejercicio de ver y pensar el cine, para transmitir y transmitirse algo al respecto. También pienso en lo fructífero de los espacios orgánicos que se

¹ Ensayo elaborado a propósito de la obra *Por la mañana* (1979) de Patricia Restrepo, publicado en el primer volumen de FAN_CINE Caliwood. Surrealismo documental. Años 70 y 90 (2021).



vinculan a ese ejercicio de generar diálogos sobre cine y, realmente, sobre lo que sea que nos cause emoción.

Ese mismo año, de la mano de Male, correctora de estilo de La FAN, nos permitimos repensar la escritura desde la visibilización del trabajo editorial. En este caso también nos servimos del video ensayo para experimentar. *Epístolas de la primera lectora* compila material audiovisual en el que se registran los ritmos y modos de operar de quien hace las veces de corrección de estilo de un texto escrito. La experiencia de la primera lectora de un primer corte nunca publicado me hace pensar en las posibilidades del montaje en la escritura, teniendo en mente la multiplicidad de articulaciones de sentido capaces de ser construidas desde la palabra escrita.

Todo esto de pensar lo elaborado y lo caminado, en relación con esas formas de cuestionar la crítica de cine que se han adelantado con La FAN_CINE, procede de una mezcla de situaciones detonantes. La primera, seguir escribiendo La FAN; la segunda, pensar en Farocki; y la tercera, tener la experiencia de habitar un espacio de intercambio con quienes tienen preguntas cercanas y, ojalá, acercamientos diversos en los modos de relacionarse con esas preguntas.

Cuando Farocki habla de la *isla de edición*, específicamente del plano-contraplano, las formas en que veo el cine y la crítica de cine se detienen a pensar. En noviembre de 1981, Farocki publicó en *Filmkritik: Plano-Contraplano. La expresión más importante de la ley del valor cinematográfico*, un texto en el que se plantea que el uso de este montaje en el cine es equivalente a ciertas formas de interpretación del mundo, del cine y de sí mismo. Según Farocki, si bien el plano-contraplano es un recurso



Figura 2.
Collage digital video ensayo Entre fémininas. FAN_CINE
Vol. 2. Sultana Caníbal Valle Experimental, 2022. Autoría:
SEVERALÁMPARA Laboratorio.





Figura 3.
Ilustración digital video ensayo Epístolas de la primera lectora.
FAN_CINE Vol. 2. Sultana Canibal Valle Experimental, 2022. Autoría:
SEVERALÁMPARA Laboratorio

propio del montaje, tiene repercusiones en la filmación, en las ideas, en la escritura del guión y en lo que a esta precede; es decir, está vinculado directamente con la forma en que ve el cine quien lo utiliza y, siendo el cine una práctica artística, también está vinculado a la forma en que habitan el mundo quienes se valen de este procedimiento. La manera como Farocki convierte lo que sucede en el cine en un acontecimiento que implica la vitalidad -de sí, del cine y de otrxs- no deja de cuestionarme.

Según parece, alguien comenzó a usar este procedimiento, alguien más vio ventajas en sus intenciones, otros empezaron a usarlo y así, hasta que en un momento cualquiera, ya era canónico. Pues si bien es posible que muchxs no conozcan en qué consiste específicamente esta herramienta y forma de operar, cualquiera que haya accedido a una película, ha visto un montaje alguna vez, ya que su poder hegemónico define la manera en que vemos el cine hoy. ¿Qué es el plano-contraplano? Es la sucesión entre una imagen y lo que está enfrente de esta. Es la forma convencional de un cine masivo, narrativo y naturalista que busca hacer de su proceder la representación de una realidad de acción y reacción.

Estas preguntas, planteadas por Farocki, invitan a cuestionar los caminos preestablecidos en la relación entre el cine y la vida. Y aún hay más: “[...] la cuestión que se descuida es por qué no deben notarse los quiebres en el montaje, o por qué solo deben notarse aquellos que sean tan marcados que pasen a sostener la continuidad” (Farocki 2013, 84). En efecto, el montaje es visto por muchxs como cierto poder invisible, cuya sutileza es su forma más preciada. Nadie quiere asumir su arbitrariedad. De ahí la fuerza de este procedimiento, en el que tú y yo ha-



blamos y entonces tú miras a la cámara que está a tu derecha, como si fuera yo, y yo miro a la cámara que está a mi izquierda, como si fueras tú. Y todxs actuamos como si eso no fuera lo más arbitrario posible. Así funciona lo normativo.

El cine, la crítica de cine, el montaje y su arbitrariedad, las imágenes sonoras y en movimiento, las palabras. En ese mismo texto, Farocki analiza *Sin Aliento* (1959) de Jean Luc Godard:

Así mismo, nuestro escenario es el intercambio en procura de la vida de las obras: que se vean, se discutan, se afirmen sus valientes experimentaciones, que se les ame o se les aborrezca, y aquí también el lugar de nuestros contenidos.

No somos especialistas en cine o en artes visuales. No queremos serlo. No enunciamos ninguna verdad -petulante y mentirosa cualquiera que pudiera ser-. Nuestra crítica es una forma de aprehender sobre las miradas colombianas, conocer y reconocer esas miradas experimentales que atraviesan territorios y memorias. Queremos hablar del tema. Venga, y hablamos.

tres

Figura 4. Captura de pantalla. Editorial - FAN_CINE
Vol. 3 Caribe: Poéticas experimentales, 2023.

Al articular el discurso de Michel como
si se escribiera
una
palabra
debajo
de
la
otra,
los cortes llaman la atención sobre algo que en el cine
pocas veces queda en primer plano: que los cortes
estructuran el texto. Una estructura evidente también es
una presencia evidente del autor (Farocki 2013, 87).

Pensar en La FAN es, para mí, necesariamente pensar en
ensayar-se.

Quizá nunca tenga claro el concepto de crítica de cine. No
quiero tenerlo.

Desconfiar de la escritura. Confiar en el estómago.

Las armas son nuestras.

¿Y el montaje?

Cuando los cortes de una película se quiebran con notorie-
dad, la sensación es de extrañeza. El hábito de ver fórmulas
en la pantalla, como el plano-contraplano, ha contribuido a
la normalización de ciertas maneras específicas en las que las
imágenes y sonidos se ponen a disposición para la narración
de una historia. Esa es la policía. La convención. El acuerdo
generalizado. Y en el cine, como en la crítica, la violencia de sus



armas va en todos los frentes. Quien crea y escribe, quien ve y lee, todo lo homogéneo reduce las probabilidades de construir experiencias. El cine de recetas que no cuestiona sus posibilidades, la crítica de los académicos que limita su expansión al construirse y ofrecerse para un público tan limitado y ajeno. El espectador cómodo que no distingue la película como artificio sensitivo, el lector solitario.

¿Cuál es el plano-contraplano en la escritura de crítica de cine? ¿Qué pasa cuando los cortes de un texto se quiebran con notoriedad? Cuestionar el montaje en la crítica posibilita transitar la escritura, desde el plano del entendimiento, hacia la vinculación con la generación de estados sensoriales que rearticulan la reflexión, lo que la convierte en una acción propiamente artística.

¿Este ensayo es para mí? Claro que sí. ¿Para otrxs? No lo sé. En todo caso, la pregunta que lo anida, lo hace mirándose a sí misma y, a la vez, de cara al mundo y su audiovisualización.

La lectura que Farocki hace del cine y de la crítica de cine desde su escritura pone sobre la mesa la responsabilidad de quienes se asumen autorxs, en relación consigo mismos, con el territorio geográfico y estomacal, y con el statu quo socioeconómico, político y cultural que le atraviesa y determina. La mirada registrada y la palabra escrita: ¿cómo, de qué manera, con qué estructura, a través de qué montaje? He ahí la cuestión y la diversión.

Referencias

- Eskorbuto. 1982. *Mucha policía, poca diversión* en Jodiéndolo todo. Álbum musical. Madrid: Spansuls Records.
- Farocki, Harun. 2013. «Filmkritik» en Desconfiar de las imágenes, 61-65. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Farocki, Harun. 2013. «Una diva con anteojos» en Desconfiar de las imágenes, 65-78. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Farocki, Harun. 2013. «Plano-contraplano la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico» en Desconfiar de las imágenes, 83-98. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Guaque, Laura. 2021. «Documentar el instante» en FAN_CINE. Caliwood: Surrealismo documental. Años 70 y 90, 10-12. Cali: SEVERALÁMPARA Laboratorio.
- Wilde, Oscar. 2015. La importancia de no hacer nada. El crítico como artista. Editor digital: Titivillus.





Paráfrasis farockiana

Videogramas de un ensayo-manifiesto punk

Pablo Gaytán Santiago

-I-

Recientemente impartí una conferencia-taller para estudiantes de comunicación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. El tema fue el proceso de creación del manifiesto-ensayo-documental *La década podrida*,¹ pieza rea-

¹ El título de la conferencia-taller fue *Apropiación, remontaje y resignificación. Herencias de la praxis punk para trabajo con archivo audiovisual*, realizada el 29 de abril de 2024. En ella se presentó una sinopsis de *La década podrida* (1985-1995), ensayo-manifiesto-audiovisual del movimiento punk en la Ciudad de México y áreas metropolitanas; estructurada en collages, imágenes intervenidas, textos, manifiestos y ruido hardcore, cuyo hilo conductor es la postura punk contra la guerra, el Estado, la religión, la represión y la rebelión. Contó, además, con el ruido de las bandas hardcore punk *SS20*, *Masacre 68*, *Rockdrigo González*, *Colectivo Caótico*, *Yaps*, *Descontrol*, *Desviados*, *Narcosis* y *Cadáveres Exquisitos*. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=-_m8mC6dQsg&list=PLppG4w_MPEefTWz-cH2owUzOwVU6ySL7sL&index=4



lizada colectivamente en la que se expone la crítica punk al capitalismo. Un joven asistente me preguntó cómo había realizado el montaje de ese ensayo audiovisual y, al responder, hice referencia a la praxis del montaje farockiano y a cómo la isla de edición puede operar como un laboratorio de la imaginación.

-II-

En México, los textos y la propuesta cinematográfica de Harun Farocki comenzaron a conocerse con mayor amplitud a partir de 1995. Aquí recupero algunas de sus piezas para rebobinar el carrete, con el objeto de realizar un ejercicio retrospectivo de mi propia praxis creativa *punk* a partir de las premisas farockianas del montaje audiovisual.

Para iniciar, debo recordar que la *creactividad*² punk encuentra sus orígenes (in)conscientes en la postura sobre el montaje en la literatura del dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), quien se posicionó en contra de las vanas pretensiones de una literatura “para la eternidad” y asumió una relación más directa con la actualidad histórica y política. Su amigo, el escritor ruso Sergei Tretiakov, hablaba de la *literatura revolucionaria* en términos cinematográficos y contra-informativos de los “nuevos reportajes”, señalando que el poeta debía colocarse “más cerca del periódico de lo que nunca había estado antes” (Didi-Huberman 2008, 16). En aquellos tiempos, durante la segunda guerra mundial y la post-guerra, “algunos artistas se

² *Creativismo*. Neologismo compuesto por las palabras Creatividad + Activismo. Significa creatividad activa, por fuera de la creatividad de las industrias culturales, creatividad siempre en acción, a contracorriente.

aplicaron a descomponer ese “dar forma” falsificado de los periódicos con el objeto de recomponer y remontar por su propia cuenta los elementos fácticos ofrecidos por la prensa ilustrada o las actualidades cinematográficas” (Didi-Huberman 2008, 17). Esta postura fue continuada por el Situacionismo con su práctica del *desviacionismo*, que fue retomada por grupos radicales, artistas y músicos ingleses, tales como Black Mask, el publicista Malcom McClaren y la diseñadora Viviane Westwood; ambos creadores de la estética punk inglesa a mediados de la década de los setentas del siglo XX. Esta práctica subversiva, externa al mundo del arte oficial, encontró afluentes politizados en la praxis contrainformativa del movimiento italiano contracultural del 77, cuyas experiencias se infiltraron lentamente, vía apartado postal, en la submetrópoli de la Ciudad de México a inicios de la década del ochenta.

Influencia estética y a-política manifiesta en el fanzine punk y anarquista, en el cual se evidencia la creatividad del montaje, el remontaje y la contrainformación, mismos que fueron transmitidos lentamente a las sucesivas generaciones de los colectivos punk. En los montajes punk, las imágenes van *rebelando* los mecanismos que otorgan significación social a las imágenes apropiadas (Farocki, dixit): la manipulación de masas de los monopolios de comunicación comercial, el papel del cómic en la formación de la conciencia infantil y juvenil y la distribución monopólico-estatal del papel para la producción de los medios impresos en nuestro país, lo cual quedó cuestionado en la producción de los fanzines punk submetropolitanos desde la década del ochenta.³

³ Véase Gaytán Santiago, Pablo. 2010. *La acción comunicacional anarco-su-*



En ellos se practicaba la imagen-concepto desde la perspectiva punk; una fotografía, una caricatura o un encabezado de periódico eran suficientes para ser intervenidas, desviadas, alteradas, resignificadas y montadas; con el fin de ironizar sobre la vida en el capitalismo o denunciar el poder estatal y la autoridad. El *collage* punk de un fanzine visibiliza las estrategias de destrucción humana implementadas por el capitalismo mediante imágenes de tanques de guerra, bombas nucleares, maltrato animal y sacrificio humano. De una u otra forma, emergen las máquinas de destrucción, tal y como lo observamos en los *collages* de cualquier fanzine punk que, en nuestro caso, fueron las composiciones visuales y textuales que rondaban nuestra cabeza.

-III-

En 1985 tuvimos acceso a una cámara de vídeo y descubrimos que podíamos capturar imágenes en movimiento y estructurar montajes. Eso fue posible gracias a la apropiación, a hurtadillas, durante un fin de semana, del dispositivo perteneciente a la sección de Recursos Audiovisuales de la UAM. A partir de esa fecha fuimos registrando creaciones punk submetropolitanas, resultado del nomadismo suburbano. Fue una década plagada de experiencias contraculturales y posturas frente al capitalismo, el Estado y la sociedad enajenada, así que, de manera inconsciente, tratábamos de hacer legibles las imágenes obtusas de la televisión. Con la llegada de las videocaseteras

bur-punk, en *Dominio Público. Imaginación social en México desde 1968*, 51-62. López, Cuenca, Alberto, et al. Compiladores Puebla: Museo Amparo.

se hizo posible grabar las imágenes de los noticieros que diariamente bombardeaban las mentes de millones de telespectadores y apropiarnos de ellas para la elaboración de videoclips.

Hacia 1989, el video-artista español Ángel Cosmos (1949-1993), expresó a un grupo de jóvenes videastas la frase “Mira ese ojo que te mira”. Hoy pienso en cómo aquella frase estaba en franca sintonía con Harun Farocki. Probablemente, Cosmos conocía su obra o, por lo menos, su frase era resultado de un ejercicio de osmosis estética, ya que esta premisa vuelve a coincidir con el pensamiento-imagen de Farocki, quien, a su vez, lejanamente invitaba a aproximarnos a la imagen bajo interrogantes del cómo nos mira, cómo nos piensa y cómo la imagen toca al mismo tiempo ese “ojo que mira”, así como bien reitera el filósofo francés Georges Didi-Huberman (2015).

-IV-

Influenciados por aquella frase, durante la segunda mitad de 1989, nuestro colectivo inició el juego prosaico de las imágenes. Guadalupe Ochoa, Chucho Punk, el Colectivo Caótico, la banda punk de ciudad Neza y yo nos colocamos frente a la isla de edición para dar sentido y montar el manifiesto-punk *Submetropolitanos* (uno de los segmentos de *La década podrida*). En aquella isla de edición analógica y formato tres cuartos de pulgada pasaban frente a nosotros decenas de registros videográficos que íbamos seleccionando en concordancia con el texto *Submetropolitanos*, escrito por Chucho Punk, cuyo guión documental fue manoseado por todos en un ejercicio donde “la exploración sociohistórica y la exploración del sí mismo se unen” (Bellamy 2023, 18); se dejó fluir a través de



experiencias, deseos y encuentros con todo aquello que pretendíamos decir de manera coral:

Aunque escuchamos la voz en off de un narrador, La década podrida no se trata de un documental expositivo, ni de un relato en primera persona; la narración funciona como un nexo, un manifiesto, que revela la constitución del punk como un movimiento con sus propios mecanismos de reflexión sobre su contexto, e incluso, sobre la forma en que eran socialmente representados y elaborados como «otros»: el narrador dice, en concreto, «nos estudiaron», haciendo referencia a «intelectuales de izquierda» como Carlos Monsiváis (Conejo 2022).

Efectivamente, se trata de un ensayo-manifiesto punk en el que el narrador relata desde un “yosotros” el pensamiento *de los muchos*, leído por el ya fallecido Iti (conocido baterista punk de Ciudad Neza) quien a su vez, improvisó y sumó comentarios en la edición, donde muchos se reconocen y se siguen reconociendo. Por eso se convierte en un manifiesto, pues sobrepasa los límites impuestos por las formas legitimadas del documental o del mero testimonio, como lo señaló el jurado de la primera Bienal de Video en México,⁴ cuando este manifiesto obtuvo una mención honorífica en 1991.

⁴ Submetropolitanos recibió la mención honorífica al mejor testimonio en la Primera Bienal de Video. México 1990

Con el tiempo, al video-manifiesto *Submetropolitanos* se sumaron los anti-videoclips: *Represión, Alta traición, Guerras, Juventud reza el rosario, Hambre, Miseria y Represión*, cuyas imágenes refieren registros de protestas obreras en solidaridad con el movimiento indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN); protestas contra la Guerra de Estados Unidos sobre Irak; la rebelión negra en los suburbios de los Ángeles, Estados Unidos durante 1992; la denuncia del sistema de partidos y la complicidad de la iglesia en la explotación del proletariado, entre otras. Ante las injusticias, las masacres de civiles por parte del ejército mexicano, la guerra imperialista, el hambre de la clase obrera y la violencia generalizada: creció nuestra indignación, que sólo podía expulsarse en el *slam*, esa danza libre y sin reglas para contener expresiones de cólera-tiempo padecido y sufrido.

Entonces deseábamos hacer hablar de otra forma a la imagen, con esa elevación ética que invita a tomar una posición. Intervenimos la imagen para dar una “...íntima mixtura de material de archivo, tanto visual como sonoro, con el registro de las diferentes dinámicas de las bandas, las comunidades y el nomadismo que hizo crecer mucho al Punk...” (Conejo 2022). Desde esta perspectiva, la imagen no se limita a ilustrar las letras de los antivideoclips, sino que éstas se yuxtaponen al texto, a la velocidad del *hardcore* y a la denuncia que se evidencia y visibiliza. Corrían los primeros meses de 1994 cuando, en medio de la rebelión indígena en Chiapas, nos metimos al laboratorio de montaje para realizar el anti-videoclip *Alta Traición*, a partir de registros e imágenes recabadas de la televisión, con música, letra y textos de Iti y Radio, integrantes del Colectivo Caótico. *Alta Traición* se interrumpe a la mitad del video con



una escena del rastro de puercos, como si fuera un *drop out*, en el preciso momento en que emerge la fragilidad de un niño africano moribundo y desnutrido, dando paso a la imagen de Bill Clinton con vestimenta de gran *führer*. El texto de Radio e Iti sugiere que el mundo capitalista es un gran rastro.

Debido a este videoclip, los autores fueron acusados de maltrato animal, de nihilistas o de incitar a la violencia. Violencia sobre violencia, como si esa violencia ofendiera la destrucción de la guerra en Irak, o la violencia del poder o de los caciques contra los indígenas tzotziles. Años después, me doy cuenta del valor de uso de esas imágenes, que provocaron la violencia del no entendimiento, o la violencia aplicada a través de la mirada, con la intención de desgajar la profundidad de la violencia transmitida por los telediaros en un marco televisivo impasible.

El anti-videoclip desnuda por unos minutos las imágenes televisivas que masacran mentalmente a las masas zombificadas, mismas que se apropian y se mezclan con registros videográficos capturados y archivados en el Acervo Audiovisual InterNeta.⁵ Son imágenes que matan, de una cámara inserta en un misil mediante máquinas sensoriales que reemplazan el trabajo sucio del ojo que te mira. Son imágenes monocromáticas, de apariencia inocente, parecidas a las de los videojuegos; mismas que aparecen una y otra vez en el lenguaje farockiano, dando lugar a la micro protesta, a la indignación conservada en el archivo del inconsciente social, tanto local como global.

⁵ Este acervo audiovisual preserva poco más de 216 piezas videográficas realizadas a lo largo de 35 años, así como mil horas de registros de acciones colectivas, movimientos sociales y contraculturales de la Ciudad de México y sus alrededores.

-V-

La cronología ensayística de *La década podrida* se cierra en 1995, cuando decidimos estructurar los distintos capítulos como un largometraje de la producción punk, con los segmentos de *hombres y mujeres de humo submetropolitanos*. Lo hicimos en el tiempo de la memoria inmediata, que actualiza el tiempo transcurrido y quiere salir de las profundidades para ser proyectada a futuro con la conmemoración de los 30 años de *La década podrida*, obra caracterizada:

por su intrincada mixtura de material de archivo, tanto visual como sonoro, con el registro de las diferentes dinámicas de las bandas, las comunidades y el nomadismo, que “hizo crecer mucho al punk” (Gaytán 2018). Fragmentos de discursos de Miguel de la Madrid, íconos representativos del anarquismo y metraje de las consecuencias desastrosas del terremoto de 1985 interactúan con *La Máquina del tiempo* de Rockdrigo González⁶ y vistas de los fanzines elaborados colectivamente. Todos estos elementos contribuyen a contextualizar el carácter simbólico de los márgenes de la ciudad para la música urbana y su expansión entre la juventud. Logos de marcas como Pepsi conviven con alusiones a la economía del petróleo, símbolos nacionales, la masacre del 68 y un relato de “hambre, miseria y represión” (Conejo 2022).

⁶ Esta canción imprime en la película un carácter circular, igual que el homenaje callejero por el aniversario luctuoso del cantante que aparece al final de la película.



Ese cierre no es un segmento o un ciclo lineal; singularmente es un bucle histórico, un acontecimiento desatado, una y otra vez visto, alterado y citado por distintas generaciones de punks desde hace tres décadas; una memoria actualizada en todo momento con los miles de comentarios en YouTube sobre este video. Es una deriva de la experimentación audiovisual, resultado de un ejercicio de pensamiento-montaje contrapuntístico, muy punk, muy *hardcore*. Así, *La década podrida* funciona como una sucesión de microensayos en donde desmontamos-re-montamos a fin de dar legibilidad a nuestra postura frente al capitalismo y donde se juega una visión del mundo, materializando imágenes del pensamiento y valor de testimonio (Farocki, *dixit*), que llega a la apropiación de esas imágenes para devolverlas como imágenes-memoria.

Ese “valor” lo muestran algunos realizadores y realizadoras de video que se proponen hacer rememoraciones de las décadas del ochenta y noventa, en las que retoman secuencias de *La década podrida* con las cuales -y no es por criticar- quieren reforzar imágenes estereotipadas de lo punk, llegando a confundir la conducta gregaria del “chavo banda” con la reactividad punk; en un deseo de reforzar la nostalgia de lo que fue y no será o, de plano, reinventar a personajes punks que se filtraban en diversos espacios sociales.

En contrasentido, también fluyen las apropiaciones memoriosas de algunos colectivos que retoman fragmentos de *La década podrida* para re-presentarlas de acuerdo a su sentir y a los punks anónimos de la época, “...Bravo, excelente y crudo documento visual y auditivo. Yo vivo en Neza y cuando llegamos a este lugar era lodo, polvo y bailes callejeros de punk nopalero.

Es nuestra historia y nuestra realidad. Gracias a quienes lo subieron y a quienes lo crearon, que sepan que dejaron un legado importante” (@alejandrogamboa2873)⁷ Ese relato *creactivo*

“...consigue(n) narrar un proceso complejo de conformación de comunidades en torno al punk, y de conformación de una identidad colectiva que logró «adecuar a sus propósitos y necesidades»... las influencias británicas y estadounidenses. Esta hibridación, que podríamos considerar como centro neurálgico del punk mexicano, no puede comprenderse sino a través de su performatividad propia. En la película se identifican los componentes esenciales de un conjunto de prácticas que, en muchos sentidos, continúan perviviendo hasta la fecha....*La década podrida* es una documentación de las bandas, su producción y ejecución musical. La banda sonora de la película de Gaytán y Ochoa es una muestra de la apropiación local de formas de hacer y representarse en la música, en las tocadas, en la gráfica, en la vestimenta, en la cultura corporal, y las formas autogestivas de organización, comunicación y reflexión...” (Conejo 2022).

⁷ Este es un comentario, entre miles que existen, de las diversas versiones de *La década podrida*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P8T8diOogVg&t=85s>.



Ello ocurre gracias a que nosotros tomamos el video análogo y las herramientas a nuestra disposición para crear –sin marcos referenciales académicos del cine y el video– un montaje que diera lugar a un ensayo audiovisual, dentro de un proceso de rupturas y derivas, convirtiendo nuestro pensamiento en acción. *La década podrida* (1995) es un ensayo audiovisualmente *creactivo*, un modo de comunicar dialógico, que interpela al punk y al público en general con una implicación que convoca a ser uno mismo. Así, el producto deviene de la configuración de un pensamiento-acción audiovisual que interpela al espectador pensante, actuante e informado y, tal vez, consciente de su condición. Por esa razón, nuestras travesías visuales-sonoras-textuales van abriendo los sentidos que conduzcan a *slamear* en el lugar donde es visionada *La década podrida*. Ha sido tal su atravesamiento social y político que algunos investigadores sobre el movimiento punk y de las izquierdas la citan en sus aportaciones textuales y memoriosas:

Nosotros, los habitantes de la Gran Tenochtitlan, nacidos en medio de la noche, desde el fondo de sus entrañas, en medio de estridentes penumbras onomatopéyicas de cuerpos indígenas... Campesinos sin tierras, obreros desempleados del sueño mexicorero, creadores del disturbio funeral, salimos de la sancochada periferia urbanoide en plena cruda petrolera. Y antes de que se les cayeran muchas de sus estructuras, tanto setenteras y gandules los tomamos por sorpresa. Primero se asustaron de nuestra ropa, luego no creyeron que pensáramos. Dizque nos estudiaron, ¡Jaja! Nos

convirtieron en moda. ¡Es más! En poco tiempo, nuestras propias creaciones quedaron vetadas para nosotros mismos. Y lo inevitable sucedió: le dimos portazo a su historia. O mejor dicho, a su histeria, mucho antes de que se dieran cuenta. Para cuando esto sucedió, nos encontramos muy, muy dentro, y la gran infección se volvió irreversible. Un día cualquiera: ¡las calles nuestras! Perseguido por los perros, los sueños de ustedes se vinieron abajo: ¡Pum! (Illades 2023, 130).

Finalmente, hicimos el montaje de *La década podrida* construyendo bloques con fuentes de materiales propios, archivos documentales de noticieros pirateados con nuestra casetera VHS, películas underground, superposiciones, incrustaciones, posterizados, *drop out* y fundidos. Un montaje de proposiciones, un método del entre, que se puede ver también como una cartografía de la memoria *creactiva* punk:

El montaje del documental se encarga de desglosar, con analogías y contrastes visuales y sonoros bastante evidentes, cómo los componentes de sus formas de organización propias, principalmente las tocadas, el “ruido”, y el slam constituían su resistencia frente a símbolos, ideas e instituciones concretas, como la religión, la policía, los partidos políticos, las discotecas y la música popular. También, el mismo montaje, logra contextualizar las búsquedas de estas colectividades, en un entorno de crisis socio política. En lo que Metz llamaría “sintagma alternante-paralelo”, pero



de forma más intuitiva que conceptual, se sitúan los movimientos contraculturales en diálogo con la pobreza, la represión, el desempleo, la marginación, y la falta de confianza en el futuro de los habitantes de una ciudad cuyas “estructuras” se encontraban quebradas desde el terremoto del 85 (Conejo 2022).

-VI-

Si el montaje es una reorganización del mundo, una condensación del sueño o de la memoria, pero sobretodo, un ejercicio de desconfianza de las imágenes, tal como plantea Farocki, entonces, su práctica remite a una composición, exigiendo un trabajo exhaustivo de selección y descarte: ¿por qué incluimos estas imágenes y aquellas no? Esta tarea implica pasar mucho tiempo en el laboratorio de edición, alejados de la vida cotidiana, en donde, como vuelve a decir Farocki, creamos diagramas o mapas creativos. Finalmente, Farocki aporta la noción de intervalos, según la cual no hay sucesión secuencial de escenas, cronologías o contracampos, sino que, de repente, puede entrar a cuadro una imagen contradictoria o yuxtapuesta, a la que el cineasta mexicano Pablo Martínez-Zaráte se refiere con grietas. Entendemos que por esas grietas o intervalos emergen las huellas mnémicas y reflexiones sobre la memoria que pregunta al futuro. Para nosotros, es la conversión de la *v* de revelar por la *b* de Rebelar. Es un montaje que *rebel*a la memoria, cual actitud punk frente a la isla de edición, que en ese momento se convirtió en un laboratorio electrónico y análogo para la *creactividad* punk; una materialización de las ideas que fluyen para construir versiones alternativas de la historia, de nuestra invisibilizada historia que aprendió a desconfiar de las imágenes.

Referencias

- Eskorbuto. 1982. *Mucha policía, poca diversión* en Jodiéndolo todo. Álbum musical. Madrid: Spansuls Records.
- Bellamy, Adriana. 2023. *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo fílmico*. México: UNAM.
- Conejo, Jessica. 2022. *Más allá del alma punk: un relato antiartístico de la contracultura en torno a La década podrida*. Ponencia, Coloquio internacional Cine y polkorbuto. 1982. Mucha policía, poca diversión en Jodiéndolo todo. Álbum musical. Madrid: Spansuls Records.
- Bellamy, Adriana. 2023. *El cine como ensayo. Entre lo literario y lo fílmico*. México: UNAM.
- Conejo, Jessica. 2022. *Más allá del alma punk: un relato antiartístico de la contracultura en torno a La década podrida*. Ponencia, Coloquio internacional Cine y política en México, 1960-1980, 1 y 2 de diciembre de 2022.
- 1960-1980, 1 y 2 de diciembre de 2022.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Remontajes del tiempo padecido*. El ojo de la historia. Buenos Aires: Biblos.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado libros.
- Farocki, Harun. 2010. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos aires: Caja Negra editora.
- Gaytán Santiago, Pablo. 2019. «La acción comunicacional anarco-subur-punk» en Dominio Público. *Imaginación social en México desde 1968*, 51-62. López Cuenca, Alberto, Renato Bermúdez Dini y Tania Valdovinos Reyes, compiladores. Puebla: Museo Amparo.



Culturasmunicipales. “La década podrida”. Video de YouTube, 50:43. Acceso el 9 de mayo de 2024. https://www.youtube.com/watch?v=-_m8mC6dQSg&t=9s

Illades, Carlos; Mondragón Velázquez, Rafael. 2023. *Izquierdas radicales en México. Anarquismos y nihilismos posmodernos*. México: Debate México.



Semblanzas

Isa Marina Barrón López (Ciudad de México).

Estudió la Licenciatura en Filosofía dentro del Programa de Doble Titulación Internacional entre la Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nacional Autónoma de México. Como parte de dicho programa, es graduada en Filosofía por la UCM mediante un trabajo sobre la injusticia epistémica y la credibilidad. Asimismo, se encuentra en proceso de escribir su tesis de Licenciatura sobre el extrañamiento en la imagen. Tiene interés por articular su formación en Filosofía con la investigación sobre las visualidades en las prácticas artísticas, tomando en cuenta las relaciones entre estética, política y epistemología.

María León Magaña (Ciudad de México).

Maestra en Filosofía de la Ciencia y Licenciada en Comunicación y Periodismo por la Universidad Nacional Autónoma de México. Trabajó en la Dirección General de Divulgación de la Ciencia (UNAM) y colaboró con el Laboratorio de Medios y Tecnologías El Rule, construyendo y coordinando el Laboratorio de Medialidad y Reflexión. Actualmente es responsable del Laboratorio de Investigación en Arte y Tecnología en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes; espacio desde el que coordinó el Seminario Ninguna imagen es inocente. Activando la obra y pensamiento de Harun Farocki en su décimo aniversario luctuoso; asimismo, coordina el Diplomado en Narrativas Transmedia en el que colaboran el Centro Multimedia, y el Centro de Cultura Digital. Además, desarrolla continuamente diversas actividades enfocadas en la invención, alteridad y coexistencias tecnológicas desde una perspectiva transdisciplinaria.



Julia Luna Valle (Ciudad de México).

Licenciada en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y tesista de la Licenciatura en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Su trabajo teórico problematiza las relaciones entre la estética y la política, centrándose en la condición social de la llamada subalternidad. Actualmente se desempeña como programadora cinematográfica en el Centro Cultural de España, diseñando exhibiciones con el objetivo de visibilizar las contra narrativas del cine.

Manuel Molina (Córdoba, Argentina).

Doctor en Artes visuales y Licenciado en Pintura por la Universidad Nacional de Córdoba. Además de su trabajo como artista visual, ejerce labores de docente e investigador en filosofía del arte, integrando los materialismos, la teoría crítica y la filosofía en su aproximación al problema de los materiales en la pintura y las artes visuales contemporáneas. Su trabajo experimenta intermedialmente, articulando y haciendo friccionar la pintura y el dibujo con las imágenes digitales, la performance, el video y la instalación. Actualmente coordina el proyecto colectivo de investigación Imagen total junto a Eugenia Roldán en el Centro de Producción e Investigación en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Mariana Martínez (Ciudad de México).

Doctora en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana y maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana; cuenta con una especialización en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México y

una Licenciatura en Comunicación Social por la UAM-Xochimilco. Es profesora de asignatura en la Maestría en Cine de la Universidad Iberoamericana, donde también colabora como investigadora externa asociada al proyecto Interfases de las imágenes y coordinadora editorial del proyecto Tensiones superficiales, ambos dirigidos por el Dr. Edwin Culp. Sus intereses de investigación incluyen el cine experimental y de ensayo, así como los usos del archivo para problematizar la memoria y la violencia. Fue co-coordinadora del Seminario Ninguna imagen es inocente. Activando la obra y pensamiento de Harun Farocki en su décimo aniversario luctuoso, desarrollado en el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes. Su trabajo ha sido publicado en diversas revistas académicas y ha participado en numerosos encuentros internacionales.

Rodrigo Ortiz Albo (Ciudad de México).

Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Participó en el taller El trabajo en una sola toma impartido en 2014 por el cineasta Harun Farocki y la artista Antje Ehmann en la Ciudad de México. Su actividad profesional ha estado relacionada con la producción audiovisual, la docencia y la difusión cultural, tanto de manera independiente como en los sectores público y privado. Actualmente trabaja en sus propios proyectos artísticos, sin ninguna filiación institucional.



Diego Patiño Nuñez (Ciudad de México).

Licenciado en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, así como por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Ha ampliado sus estudios a través de instituciones como el Centro de Cultura Digital, La Casa del Cine y el Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes, explorando los aspectos teóricos del trabajo cinematográfico, las hipersticiones materiales y el arte interactivo desde una perspectiva interdisciplinaria. Formó parte del equipo curatorial encargado de la programación cinematográfica en la segunda edición del ciclo Cine Z Mx, coordinado por el Centro Cultural de España en México. De igual forma, participó como curador invitado en la XIII edición de ULTRACinema, Fisuras, fronteras, recomposiciones. Cine experimental y de archivo de México y Palestina.

Guillermo Rojas Boehler (Brasil).

Artista e investigador. Maestro y doctorante en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México, desde donde investiga las posibilidades artísticas, políticas y vitales que existen entre la “imagen-vehículo” y la “imagen-mapa”. Ha participado en diferentes residencias artísticas y realizado múltiples exposiciones individuales en más de cinco países. Entre los textos que ha publicado, destacan: *Es más fácil Imaginar el fin del mundo* (2020) y *Aquí podría Vivir Gente* (2019), ambos publicados por la editorial Operaciones. Sus procesos de exploración toman al arte como mediador, imaginando nuevas relaciones con el mundo a través de textos, videos, fotografías e instalaciones.

Mauricio Suárez Ortiz (Morelos, México).

Artista digital y productor audiovisual. Estudió Ciencias de la Comunicación en la UNAM y ha participado en distintos talleres desarrollados por el Centro de la imagen, el Centro de Cultura Digital, el Centro Multimedia del CENART y el Laboratorio Experimental de Cine, entre otros espacios de formación. Fue parte del grupo de programadores de la muestra Cine_z_mx coordinada por el Centro Cultural de España en México y su cortometraje JVC_DVD_ROM fue parte de la muestra de proyectos audiovisuales 2023 del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la UNAM. Sus obras exploran las convergencias y los conflictos entre espacio y deseo, intentando revelar las huellas, contradicciones y posibilidades que ambos conceptos producen. Mantiene una curiosidad activa por las nuevas tecnologías de la imagen y su uso crítico.

Laura Indira Guauque Socha (Colombia).

Artista e investigadora. Licenciada en filosofía por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia; cuenta con un magíster en filosofía por la Universidad del Valle. Como realizadora audiovisual, ha trabajado en la formación de públicos, el desarrollo de procesos editoriales y la creación de obras de videoarte y cine experimental. En 2018 fundó el laboratorio SEVERALÁMPARA, desde donde se ha posibilitado el desarrollo de laboratorios creativos con poblaciones rurales, la participación en procesos comunitarios, artísticos y académicos y la construcción de publicaciones de carácter independiente.



Pablo Gaytán Santiago (Ciudad de México).

Doctor en Ciencias Sociales; videasta, cronista y creativista. Ha realizado múltiples publicaciones académicas y más de 200 piezas de video, moviéndose entre los géneros documental y experimental. Recibió el estímulo del Programa Apoyo a la Conformación y Preservación de Acervos Cinematográficos, IMCINE-FOCINE(2021-2023) para crear el Acervo Audiovisual InterNeta. Memoria de las y los invisibles, a partir de la cual se conformó una exposición multimedia realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro (MUAQ) en el año 2023.



Créditos

Secretaría de Cultura

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria

Valeria Palomino
Directora General de Promoción y Festivales Culturales

Centro Nacional de las Artes

Mtro. Vicente Jurado López
Director del Centro Nacional de las Artes

Centro Multimedia

Adriana Casas Mandujano
Dirección de Multimedia

Gabriela Romero
Información Educativa

Enrique Hernández
Talleres

Socorro López
Proyectos de Videoarte

Ana María Villa
Festivales y Convocatorias

Mariana Vargas
Jessica Díaz
Administración

Caludia Mendoza
Atención al público

María Luisa Velázquez
Secretaria de Dirección

Laboratorios

Sistemas Interactivos y Publicaciones Digitales

Amanda Lemus Cano/ Jefa
Bibiana González
Montserrat Escobar
Mariana Mendoza

Gráfica Digital

Humberto Jardón /Jefe

Audio

Gonzalo Alonso / Jefe

Robótica e Interfases Electrónicas

Juan Galindo / Jefe

Imágenes en Movimiento

Eduardo Ramos / Jefe



Eliud Romero
Héctor Alejandro Gutiérrez

Investigación en Arte y Tecnología

María Elena León / Jefa
José Flores
Abril Mares

Realidad Virtual y Videojuegos

Luis Romero / Jefe
Hasem Anzurez
Guillermo Basoco

Créditos de la publicación

Coordinación Editorial y Académica

Centro Multimedia / María Elena León Magaña
Mariana Martínez Bonilla

Corrección de estilo

Abril Adriana Mares Gómez

Diseño Editorial

Centro Multimedia/ Amanda Lemus Cano
Bibiana Monserrat González Gutiérrez
Naidelyn Alexandra Arteaga Gómez
Rebeca Martínez Fuentes
Diego Ramón Salomón González

Esta obra se terminó de formar en el mes de octubre de 2025 en el Laboratorio de Publicaciones Digitales y Sistemas Interactivos del Centro Multimedia del Cenart. Ubicado en Av. Río Churubusco #79 esq. Calzada de Tlalpan, Col. Country Club, Alcaldía Coyoacán C.P. 04220, Ciudad de México CDMX.
Formada con la tipografía Pliego.

Harun
Farocki

Harun *Farocki*:

operaciones críticas de la mirada (Destrucción y desmontaje de la imagen)

Proyecto editado por Mariana Martínez Bonilla y María Elena León Magaña.

¿Qué implica mirar críticamente en un mundo repleto de imágenes?

Este volumen reúne once textos seleccionados a partir de una convocatoria abierta, resultado directo del Seminario *Ninguna imagen es inocente*, organizado en 2024 por el Centro Multimedia, Procine y el Centro de Cultura Digital. Cada uno de estos ensayos pone de manifiesto la vigencia del método crítico del cineasta checo-alemán Harun Farocki, quien se aproximó a la producción y el análisis audiovisual mediante procedimientos que posibilitan el cuestionamiento político, histórico-cultural y económico de las imágenes.

Teóricos, críticos y artistas audiovisuales se reúnen en este compilado para apropiarse de las herramientas farockianas (el montaje, el extrañamiento y la operatividad de las imágenes), reactivando su obra para incorporarla en la discusión sobre los regímenes de producción, significación, circulación y consumo de las imágenes en la actualidad.



Gobierno de
México



Cultura
Secretaría de Cultura

CEART