

Visibilidades*

Harun Farocki, Entre Imagen y Texto

Remote Control

En la película de Harun Farocki, GEFÄNGNISBILDER (1) (Imágenes de Prisión), hay una larga secuencia que parece conducir a todo el restante material. Una cámara de vigilancia registró una pelea entre dos prisioneros en el patio de la cárcel de Corcoran, California. La pelea finaliza con un tiro del personal de vigilancia, "las imágenes son mudas, del tiro solamente se ve al humo de la pólvora atravesar la imagen. La cámara y el fusil están uno al lado del otro, el campo de tiro y el campo visual son el mismo"(2). El prisionero William Martínez yace muerto en el piso.

En la esquina superior izquierda de la toma del patio de la cárcel, están grabadas la fecha y la hora del registro, - como suele aparecer en las cámaras de vigilancia, así como también en las filmaciones de amateurs-. Sin embargo, a veces, los dígitos luminosos se desvanecen parcialmente ante el fondo de modo tal que, para mí, cuando veía la película en televisión, en lugar del 4-7-89 (3), (la fecha grabada que poco después se pudo ver con claridad en un primer plano), se hizo legible otra secuencia de números:14-7-89.

Una lectura equivocada, pero resulta difícil desprenderse de esa combinación de números, con el primer dígito agregado por mi pensamiento. Un arco intelectual tendido a través de exactamente doscientos años, conectando dos cárceles y dos continentes. Desde una cárcel de alta seguridad en California hasta la prisión cuya toma el 14 de Julio de 1789 diera origen a la Revolución Francesa. Con el ataque a la Bastilla y los cambios que le siguieron, se dio un paso de la "Sociedad del Soberano" a la "Sociedad disciplinaria", del castigo al control (4). El final de las mazmorras parisinas es, sin embargo el inicio de un sistema de encarcelamiento moderno, que transforma el lugar de detención en un lugar de corrección social. Michel Foucault ha descrito exhaustivamente ese desarrollo en su investigación sobre la génesis del sistema carcelario. "Ya antes de 1789, juristas y reformadores soñaban con una sociedad en la que las penas fueran uniformes, y los castigos serían inevitables, necesarios, ineludiblemente igualitarios y sin excepciones. Y repentinamente los grandes rituales de castigo, como la tortura, que difundió horror e intimidación, pero a la cual, sin embargo, escaparon muchos culpables, desaparecen ante la demanda de aplicación de castigos uniformes, que se materializan en el sistema carcelario"(5).

Esta conexión no intencional entre París y California da un marco histórico a la prisión, define un punto de inicio y un punto final: Con la Revolución Francesa desaparece la tortura y es reemplazada por la celda. Con la revolución tecnológica de fin del milenio, posiblemente desaparece la celda, reemplazada por una vigilancia virtual

En este punto ya se pueden señalar algunas de las características del trabajo de Harun Farocki a lo largo de treinta años, entre estas su concepción de la producción cinematográfica como acto político, como trabajo crítico con imágenes y su interés teórico orientado hacia los procesos sociales y estéticos. Estos intereses se articulan en numerosas películas y documentales, producciones de radioteatro y textos.

En 1966, con el marco de la oposición extraparlamentaria, Farocki comienza a estudiar cine en la recientemente fundada Academia Alemana de Cine y Televisión, Deutsche Film- und Fernsehakademie, (DFFB), de Berlín y en 1968 es expulsado por motivos políticos, junto con otros compañeros, (entre otros Hartmut Bitomsky y Holger Meins). De esta época data una serie de películas - algunas realizadas en forma colectiva, muchas hoy perdidas -, que buscan explícitamente utilizar el cine como un medio efectivo para la agitación política: El film ANLEITUNG, POLIZISTEN DEN HELM ABZUREISSEN, (1969) (Indicaciones, como quitarle el casco a un policía), muestra ejemplarmente, -con una tendencia claramente situacionista-, esta estrategia (6). En los años siguientes, la relación de política y cine se modifica en los trabajos de Farocki de tal manera que se podría denominar, con Jean-Luc Godard como movimiento de la producción de films políticos hacia la producción política de films (7). La determinación de Farocki por el uso crítico de las imágenes sigue vigente hasta

hoy llevándolo siempre hacia nuevos trabajos que analizan los mecanismos de la producción de la imagen por medio de la producción de películas, y con esto, al mismo tiempo en el propio medio de la imagen.

En GEFÄNGNISBILDER pueden reconocerse estructuras que ya aparecieron incipientemente en otras películas de Farocki: por un lado la exploración de tópicos fílmicos que le interesan fuertemente desde mediados de los '90 - aquí la temática carcelaria -. Partiendo de este interés surgieron (hasta hoy) tres películas que configuran un análisis explícito de motivos individuales de la historia del film (8). En el caso de GEFÄNGNISBILDER, Farocki confronta tomas históricas extraídas de películas sobre cárceles con tomas realizadas en los mismos centros de detención: Farocki se pregunta por un lado, ¿qué imagen produce el cine de la cárcel?, por otro, ¿qué imágenes produce permanentemente la misma cárcel, ya sea por las cámaras de vigilancia o por los videos de entrenamiento para el personal de seguridad? Combinando escenas propias y ajenas de la cárcel como motivo fílmico queda claro que el tópico visual "cárcel" como "expresión fílmica" es siempre un resultado de producciones de imágenes, aún si las imágenes mismas generalmente afirman reproducir simplemente algo existente.

Farocki retoma con un título de múltiples significados, DER AUSDRUCK DER HÄNDE, (La expresión de las manos), la búsqueda y la documentación de tales expresiones fílmicas - de pequeños segmentos de película que no son ni idénticas a imágenes aisladas ni a secuencias completas. El proyecto sigue una concepción lexicológica, la necesidad de tal trabajo queda clara cuando se toma conciencia de cuan poco sistematizados permanecen y cuan dificultoso resulta hallar estos motivos fílmicos aún después de más de cien años de historia del cine, especialmente cuando estos no constituyen motivos centrales (9). A diferencia del autor de un diccionario, el colector de expresiones fílmicas aisladas no debe buscar literalmente por palabras sino por gestos y secuencias de movimientos con una cierta "porosidad". El objetivo de Farocki es buscar y reunir estas expresiones, ordenarlas y hacerlas accesibles al público en general: podría denominárselo como un "libro de imágenes", "Thesaurus" o un "tesoro de imágenes". También se lo podría denominar "Archivo para expresiones fílmicas" (10). La movilidad de la imagen en el término "movie", congelado como símbolo de reconocimiento de lo fílmico, representa una de las mayores dificultades de este proyecto. ¿Como se puede encontrar y registrar algo que solamente en casos excepcionales se detiene realmente, y que - a diferencia de las palabras identificables que tan sólo cambian su contexto - apenas tiene contornos nítidos? La imagen en movimiento, una imagen fugaz, una imagen huyendo.

Al mismo tiempo la cámara de vigilancia demuestra la funcionalización de la imagen para fines técnicos de control. Durante la Segunda Guerra Mundial, una cámara de fotos montada en un avión documenta el bombardeo y hace posible evaluar la precisión de la destrucción, (BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES - Imágenes del Mundo y Epitafio de la Guerra, 1988). En la prisión la arquitectura panóptica es reemplazada por la imagen fílmica junto con otros métodos electrónicos de vigilancia. Ambas técnicas permiten hacer coincidir el campo de visión con el campo de tiro, aunque no son las únicas cosas que tienen en común. Además disuelven la conexión entre cualquier testimonio y la presencia física del testigo: ya no es necesario visitar los escombros en el lugar de los hechos; ya no es necesario estar en la proximidad de los prisioneros para poder intervenir. Por esto, entrando al siglo veintiuno se hace visible en GEFÄNGNISBILDER, un segundo pasaje, principalmente mediático, al que Gilles Deleuze ha calificado como el reemplazo de la Sociedad Disciplinaria por la Sociedad de Control (11). Señales técnicas - imagen y sonido -, posibilitan ahora, en reemplazo de la vigilancia directa en el lugar un control que no ata ni a los que controlan ni a los controlados, a un lugar determinado (12). "Con esta técnica, toda habitación puede transformarse en un lugar de detención. Por lo tanto quedaría abolida la Institución, el lugar fijo al que es recluido lo delictivo" (13). La película de Farocki prefigura ya, ahora, el fin potencial del lugar de detención: Cuando estoy en la sala de mi casa trabajando o salgo a hacer compras, o hago llamadas telefónicas en la calle y puedo ser vigilado como un delincuente, entonces, la separación espacial entre la esfera privada y pública queda invalidada. Con esto quedaría también obsoleta la conexión entre determinadas actividades y determinados lugares.

La mirada disciplinante de un guardia posicionado centralmente que vigilaba una cárcel en forma de panóptico se hace innecesaria por la presencia de la cámara manejada a distancia: Remote Control.

Imagen / Crítica

GEFÄNGNISBILDER trata también, como tantas otras películas de Farocki, del sugestivo poder de las imágenes así como del peligro de su instrumentalización y reensambla a ambos efectos visuales nuevamente en imágenes. Aquí la teoría se entiende literalmente y surge en la mirada, en la mirada precisa: theorein. Por lo tanto las películas de Farocki, mejor que con el infeliz término de película - ensayo (14), se podrían calificar como teoría en el medio cinematográfico, como teoría de cine entendida literalmente. El interés permanente de Farocki en los mecanismos de la producción de la imagen y de su crítica se remonta a los años '60 y que desde entonces se expresó, no solamente en sus películas sino también en numerosos textos.

Ya en NICHT LÖSCHBARES FEUER (Fuego inextinguible, 1969), una de las varias películas de Farocki sobre Vietnam, muestra su escepticismo frente a la posibilidad de reproducir sucesos complejos: "Cuando les mostramos imágenes de heridas provocadas por napalm ustedes cerrarán sus ojos. Ustedes cerrarán sus ojos frente a las imágenes, luego cerrarán sus ojos frente a los recuerdos, luego cerrarán sus ojos frente a los hechos" (15). Mostrar el horror, (e inevitablemente transformarlo en algo kitsch e inofensivo), significaría caer en la trampa de la representación neutralizante, pero entonces, ¿cómo se pueden usar las imágenes?, ¿qué textos pueden acompañar a las imágenes?, ¿y qué consecuencias tiene operar permanentemente con imágenes que pretenden - especialmente en el campo del periodismo - , iluminar y sugerir transparencia?(16).

En NICHT LÖSCHBARES FEUER no es solamente la distancia física entre Vietnam y Berlín, entre la guerra y las imágenes que la representan lo que hace problemático un trato ingenuo con las imágenes. Una foto de Vietnam publicada en un diario alemán ¿qué nos dice sobre la guerra en el Lejano Oriente? ¿Cuán grande es la distancia cultural y política entre ambos lugares y por lo tanto la brecha entre la imagen y el observador? Esto es lo que Farocki se pregunta aún de manera indirecta para luego, a principios de los años '80 discutirlos explícitamente en ETWAS WIR SICHTBAR (Algo se hace visible de 1980-82) (17). Pero además NICHT LÖSCHBARES FEUER señala otra dificultad básica: donde cada imagen ya es metáfora, transferencia y distorsión, allí Farocki elige el gesto retórico de hacer visible la metáfora como metáfora. La transferencia intelectual se expresa en una situación transferida: el napalm empleado en Vietnam no se muestra con las consecuencias que tiene allí sino que se retraduce de manera doble, en la reconstrucción, en el estilo de una pieza didáctica Brechtiana, del proceso de producción del napalm en una compañía química norteamericana, y en la quemadura que Farocki se causa con un cigarrillo en el dorso de la mano. Algo por algo distinto.

Economía de las imágenes

Los textos e imágenes que Farocki traduce a su vez en imágenes y textos son frecuentemente imágenes preexistentes de circulación pública: found footage: imágenes de la historia del cine, del stock de la publicidad, fotos de archivos históricos. Farocki opone al desgaste de la mirada en el espacio público lecturas de imágenes que son guiadas por una observación precisa, por una lectura interior y una interpretación de contextos y referencias.

La inserción de imágenes en contextos de explotación económica, (como lo demuestra ejemplarmente la publicidad de productos), puede ser tematizada cinematográficamente de maneras muy diversas. En EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER, (Un día en la vida de los consumidores finales), Farocki reconstruye un día de semana desde el despertar hasta el acostarse en un collage puro de spots publicitarios, en STILLEBEN, (Naturaleza muerta), coloca pinturas clásicas de naturalezas muertas de los Países Bajos junto a tomas

estudios fotográficos publicitarios. Del riguroso montaje paralelo se desprende una tesis: los objetos representados, que en la pintura de los siglos XVII y XVIII deben remitir a Dios, son deificados en la publicidad actual como mercancías; los creyentes se transformaron en creyentes en el consumo. Finalmente la película DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, (Los creadores de los mundos de consumo, - Shopping Worlds -) (18) del año 2001, documenta el proceso de planificación de centros de compras en Berlín, Münster y otras ciudades y focaliza especialmente el registro técnico y manejo del comportamiento del consumidor a través de imágenes tomadas de las cámaras de vigilancia. Las tres películas establecen una conexión entre la producción de la imagen y el marketing del producto.

La estrategia de crítica afirmativa al consumo de imagen vía duplicación y reproducción múltiple que se sigue en EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER se conoce de las series de imágenes de Andy Warhol (el Pop Art). Farocki reconoce una influencia importante de Warhol en sus trabajos: "Creo que, para mí, esta es la influencia más importante, además de Brecht. [...] En ambos casos el impulso consiste en evitar la naturalización de la imagen. La diferencia consiste en que, naturalmente, Brecht pretende desarrollar una forma de representación, mientras que el Pop Art anexa una. Las imágenes de publicidad son representaciones desmesuradas y se retoman por que en este registro yace una verdad. Sin embargo, se puede desarrollar algo a partir de allí únicamente si queda restringido a la cita. El autor no debe tomarlo como un discurso propio" (19). La oposición tajante entre cita y discurso propio mencionada aquí por Farocki parece, sin embargo, problemática, ya que el solo uso de imágenes y palabras lleva a un enriquecimiento con significados que hace imposible en ciertos casos distinguir claramente que es lo apropiado y que es lo propio. Cada acto del habla y cada imagen contienen vestigios de sus usos anteriores, como Farocki remarca en otro lugar: "Las imágenes son como las palabras: en cada palabra está presente todo lo escrito o dicho anteriormente" (20) .

Esta carga semántica agrega un segundo nivel a la imagen creada técnicamente, la cual, según Roland Barthes, es al principio un "analogon mecánico de la realidad" (21), un mensaje puramente denotador. El segundo nivel es el de la connotación. Las lecturas de imagen de Farocki comienzan en ese nivel, intentan tomar la multitud de referencias implícitas que son reconocibles en el tipo de representación, en formas determinadas y, sobre todo en la combinación de imágenes y continúan la reflexión desde estos enlaces. Condensado en una sola oración sería como: "este es un arado como un cañón o un cañón que parece un arado" (22). El parecido formal entre dos imágenes, entre herramientas de trabajo y herramientas de guerra, como se ve en WIE MAN SIEHT, (Como se ve, 1986), es el punto de partida de la indagación sobre lo bélico en lo civil y lo civil en lo bélico. Este procedimiento comparativo desconfía de todo lo aparentemente objetivo, (que debería decir: un arado es un arado, un cañón es un cañón), y escruta en las imágenes todas las referencias ocultas que van más allá de lo reproducido.

En los trabajos más recientes de Farocki, desde el filme WIE MAN SIEHT, se muestra hasta qué punto fue trasladada la imbricación de técnica bélica y herramienta civil al campo del reconocimiento electrónico de la imagen. En las dos instalaciones AUGE/MASCHINE ((Eye / Machine, 2001-2002) y en la película resultante de ellas, ERKENNEN UND VERFOLGEN (Reconocer y perseguir, 2003), se redujo a un mínimo la diferencia entre el reconocimiento de una pieza elaborada en un proceso de fabricación industrial y el reconocimiento del objetivo a través de un arma teledirigida. Tal acercamiento tiene lugar hoy en el nivel de software y algoritmos y con ello se corre el riesgo de perder la representabilidad de semejanzas y diferencias. "Debe haber una relación entre la producción y la destrucción", se dice en la película. Una relación que consiste, entre otras, en que en ambos campos - esto fue demostrado por las tomas de la primera guerra de Irak en 1991- fueron reemplazados el ojo y la mano en gran medida por programas de imágenes teledirigidas. Así surge también, según Farocki, un nuevo tipo de "imágenes operativas" que ya no informan sobre algo -como lo hacían todavía en la era industrial- sino que ellas mismas son parte integral de la operación militar e industrial. El periodismo bélico ya no significa hablar de algo; es la misma imagen que guía a las armas y que sirve al mismo tiempo como informe de ello.

Ya el título WIE MAN SIEHT, refleja la oscilación de la percepción de la imagen entre evidencia en primer plano y los mecanismos complejos que estructuran cada lectura de imagen. El análisis de las imágenes de Farocki parte por lo tanto de una desconfianza fundamental: "Se debe desconfiar de las imágenes tanto como de las palabras. [...] No existe literatura ni crítica lingüística sin que el autor tenga una actitud crítica frente al lenguaje existente. Lo mismo sucede con las películas. No es necesario buscar imágenes nuevas, nunca vistas, pero deben trabajarse las imágenes existentes de manera tal que se transformen en nuevas. Para esto existen diferentes caminos. Mi camino consiste en buscar el sentido sepultado y despejar los escombros que cubren las imágenes" (23). El trabajo del realizador de películas se vuelve una investigación arqueológica de imágenes (24).

Imagen / Texto

Texto e imagen siguen lógicas mediáticas diferentes y tienen lecturas diferentes. Tienen en común sin embargo que formulan preguntas fundamentales sobre posibles conexiones: ¿Cómo se llega de una oración a otra, como de una imagen a otra?, ¿cómo se entrelazan los pensamientos? En WIE MAN SIEHT, Farocki relacionó el telar con las primeras computadoras. La lanzadera, manejada a través de tarjetas perforadas, lanza los hilos y genera un dibujo en el tejido. También mediante los huecos de una tarjeta perforada, las primeras computadoras, diferencian entre "on" y "off", entre 0 y 1. La tarjeta perforada del telar constituye, por lo tanto, el primer medio de soporte digital (25). Además el telar y la computadora también tienen en común el hecho de que crean imágenes, como textura o en la pantalla, "[...] en el momento en que una imagen debe ser tejida nace la computadora a través del telar. El telar descompone una imagen en puntos y los hilvana, línea por línea de la misma manera en que se transmite una imagen televisiva" (26). La fórmula "línea por línea", relaciona estrechamente las tres diferentes áreas, la tela tejida, la imagen técnica y el texto escrito. Lo que se compone línea por línea, busca ser leído, descifrado e interpretado. Aquí es donde la película y la literatura, la imagen y el libro, se encuentran.

Texto e imagen dependen entonces, por un lado, de la interpretación, por otro lado, sin embargo, se interpretan mutuamente. Por eso no sorprende que en las películas de Farocki siempre aparecen textos: en forma de citas, leídos por una voz en off, (p.ej. STILLENBEN), como libros en su mesa de montaje y que a su vez contienen imágenes, (DER AUSDRUCK DER HÄNDE). Las diferentes fases de la filmación, desde los inicios de la investigación, pasando por el arreglo y el montaje del material hasta la película proyectada, siguen no tanto un guión fijo sino, más bien, una conexión con una lectura en forma de cita, "yo filmo mi biblioteca" (27). La larga preparación de la película ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN, (Entre dos Guerras), parte de la tesis del economista Alfred Sohn-Rethel; libros de Günther Anders y Hannah Arendt, conforman, entre otros textos, el trasfondo teórico de WIE MAN SIEHT. Farocki visualiza estas relaciones cuando hace aparecer en los créditos una especie de bibliografía visual y filma las tapas de los libros usados.

Además de una vasta producción fílmica - su filmografía registra más de 80 títulos de diferente duración - Harun Farocki siempre escribió. Uno de sus primeros textos publicados es una reseña de *Mitologien* de Roland Barthes poco después de la traducción al alemán en 1964; desde los comienzos de los años setenta siguen varios artículos, entrevistas y reseñas, sobre todo publicados en *Filmkritik*. Después de que la revista dejó de aparecer en 1984 (28) se pierde la regularidad de sus trabajos hasta que cinco años más tarde la *Taz* comienza a publicar una columna mensual del realizador. Desde fines de los años noventa aparecen textos de Farocki en *Jungle World* (29). Colaboraciones en catálogos, ensayos en libros y guiones publicados se agregan al extenso corpus de textos (30). Esta cantidad de textos demuestra cuánto Farocki aprovecha imagen y texto como formas de producción complementarias, que hacen visible lo diferente. Su producción escrita representa por lo tanto, -además de su trabajo continuo en cine, televisión y radio, así como también en instalaciones de video en museos, galerías y en la *documenta X*- otro campo inseparable del resto de sus actividades.

Sería además difícil imaginar las películas de Farocki sin textos. Las relaciones que

establece -desde un cruce de caminos hasta el nudo, siguiendo desde el telar hasta la computadora- parten siempre de imágenes, pero también siguen reglas de interrelación lingüística, se regulan a través de ambigüedades y analogías, asocian verbal y visualmente y componen de esta manera textos fílmicos. En pocos realizadores se encuentra tal proximidad entre lo visto y lo leído: En un texto como Hund von der Autobahn (Perro de la autopista) (31) aparecen partes de la Theorie des Partisanen (Teoría del guerrillero) de Carl Schmitt al lado de fotos de diarios que informan sobre la guerra de Vietnam y ambos son leídos e interrelacionados con el mismo énfasis. No se apunta al desarrollo de una tesis inequívoca sino más bien a comentar texto e imagen recíprocamente. El trabajo con imágenes es siempre también el trabajo con textos y a la vez lleva a la producción de imágenes y de textos.

En este sentido Harun Farocki describió a su trabajo a mediados de los años setenta como un sistema de ensamblaje: "Como en la industria de acero donde todos los deshechos vuelven al proceso de producción y prácticamente no se pierde energía, yo aspiro a un ensamblaje de mis trabajos. Financio la investigación de base sobre un tema con un programa de radio, comento determinados libros estudiados en esta ocasión en programas sobre libros. Y algunas cosas vistas durante este trabajo son incorporadas en programas televisivos. Si logro el enlace, puedo hacer más que lo usual: ir a un archivo para un programa sobre libros de historia y visitar a un alto horno, pero siempre es menos aún que lo necesario." (32) Este ensamblaje de diferentes áreas de trabajo no surgió voluntariamente sino como una especie de reacción defensiva para poder mantenerse económicamente a flote. Para el lector y espectador sin embargo esto tuvo como consecuencia que los films de Farocki se vincularan muy estrechamente con las intervenciones radiales y los textos. Muchos de los textos deben entenderse como comentarios directos sobre las películas. El resumen en la fase de preparación de un proyecto, los resultados de una investigación, describen constelaciones que recién mucho más tarde se volcarán a la pantalla o someterán a los propios films a una relectura detallada.

Tanto los textos como las películas muestran a su autor, Harun Farocki, no como instancia controladora que explica lo que debe entenderse, entregando así la clave de interpretación, sino más bien como un lector, alguien que señala donde habría que seguir leyendo o escribiendo.

De Volker Pantenburg, 2003

De Volker Pantenburg, Abril 2001 (28)

* Texto publicado en NACHDRUCK / TEXTE. Vorwerk 8, Berlín 2001. Traducción: Inge Stache.

-
1. GEFÄNGNISBILDER, Alemania 2000. Dirección Harun Farocki. **volver**
 2. Harun Farocki. Miradas que controlan, en Nachdruck / Imprint,, Berlin / New York: .Vorwerk 8, / Lukas & Sternberg 2001, pag. 306-321: 309. **volver**
 3. NT.: En formato americano: mes - día - año. **volver**

4. Gilles Deleuze: Postkriptum zu den Kontrollgesellschaften. En G. Deleuze: Unterhandlungen 1972-1990. Del Francés por Gustav Roßler, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1993, pag.254-262 . NT: Hay edición en español: Posdata sobre las Sociedades de Control. en Christian Ferrer (Comp.) El lenguaje literario, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991. <http://www.philosophia.cl> . Deleuze desarrolla sus reflexiones basadas en la exploración histórica de Michel Foucault sobre el sistema carcelario. Ver: Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Del Francés por Walter Seitter, Frankfurt/Main, Suhrkamp 1977. NT: Hay edición en español: Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión. Del Francés por Aurelio Garzón del Camino. Ed. Siglo Veintiuno. Buenos Aires 1989. [volver](#)

5. Michel Foucault: Von der Martern zu den Zellen,(De las torturas a las celdas). Una entrevista con Roger- Pol Droit. En Michel Foucault Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin. Del francés por Walter Seitter. Berlín . Merve 1976. pags 48-53: 48f. NT: Michel Foucault: Microfísica del poder. Acerca de justicia penal, psiquiatría y medicina. Hay varias ediciones en español. [volver](#)

6. Farocki desarrolló en 1968-69, reflexiones teóricas sobre como esta relación entre didáctica y agitación podía mostrarse en el medio fílmico. Revista Film. [volver](#)

7. Jean Luc- Godard, "Pravda", en Godard/Kritiker, Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film, (Godard / Crítico, críticas seleccionadas y ensayos sobre cine), 1950-1970, Del francés por Frieda Grafe. Munich, Hanser, 1971. Pág. 184-186: 184. [volver](#)

8. Además de ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK, 1995 (Trabajadores saliendo de la fábrica) estas películas son: GEFÄNGNISBILDER, 2000 (Imágenes de Prisión) y DER AUSDRUCK DER HÄNDE, 1997 (La expresión de las manos). Todas dirigidas por Harun Farocki. [volver](#)

9. En 2001 tuvo lugar un simposio acerca de las dificultades y desafíos en la direccionalidad de las imágenes donde se discutieron los problemas del uso de imágenes en la era de la compresión de la imagen y de los medios digitales empleando los films de Farocki entre otros: Wolfgang Ernst/ Stefan Heidenreich / Ute Holl (Ed.: Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven (Imágenes de búsqueda. Cultura visual entre algoritmos y archivos) Berlín; Kadmos 2003. Allí fue publicado un extenso texto de Jörg Becker que resultó de las investigaciones para DER AUSDRUCK DER HÄNDE. [volver](#)

10. Harun Farocki . Auszug aus 3rd International Flusser Lecture, KHM Köln, 7.12.1999. En: KW Magazine 01/01. En la búsqueda y el montaje de tales tópicos fílmicos trabaja también Matthias Müller, sobre todo en su película "found- footage" HOME STORIES, (Alemania 1990), y en la investigación sobre Hitchcock, realizada junto a Christoph Girardot: PHOENIX-TAPES (2000), una colección de expresiones fílmicas de Alfred Hitchcock en seis capítulos. [volver](#)

11. Deleuze: Posdata sobre las Sociedades de Control. Ver nota 4. [volver](#)

12. La división topográfica de observar y ser observado es quebrada en ambas direcciones por las cámaras de vigilancia. Por un lado se vuelve vigilable, potencialmente, cualquier delincuente en su casa, por otro, el habitante de una cárcel puede ser ya hoy en día, vigilado por cualquiera a través de Internet. Detrás del sitio www.crime.com se encuentra la Live Jail Cam del Sheriff Joe Arpaio, transmitiendo directamente desde la cárcel de Maricopa, Phoenix, Arizona. EE.UU. En analogía con las cámaras de los difundidos "Reality Shows", aquí el espectador puede elegir entre la Women's Holding Cell, el Pre-Intake Area, la Search Cell y el Holding Cell Area. Para un inventario sobre lo que puede verse en Internet, desde cookies hasta GPS o medicina televisada, ver Florian Rötzer, "Überwachung und Beobachtung: Die Kehrseite der Aufmerksamkeit", (Vigilancia y observación, el otro lado de la atención), en : Siegfried J. Schmidt / Guido Zurstiege. (Comp.). Werbung, Mode und Design (Publicidad, moda y diseño), Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2001. pags. 57-72: 58ff. [volver](#)

13. GEFÄNGNISBILDER, Alemania, 2000 Dirección: Harun Farocki. Ver nota 1. [volver](#)

- 14.** Apunta en la misma dirección la pregunta de Rembert Hüser en la entrevista a Farocki:
 -RH: ¿Qué significa realmente película de ensayo?, ¿Qué no es realmente cine?, ¿Cine de "alto nivel"? ¿No se está estableciendo una categoría para algo que, en el nivel del cine, siempre es un problema fundamental?, ¿Por qué ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK no es una película - ensayo?, ¿O NICHT LÖSCHBARES FEUER?, ¿O por qué tus aportes para PLAZA SESAMO no son película - ensayo?, ¿O FACES de John Cassavetes?
 -HF: La categoría es tan inútil como tampoco sirve la denominación película documental, claro. Cuando en la televisión se pasa mucha música y se ven paisajes, a esto hoy en día ya se lo llama película - ensayo. Mucha ambientación y algo no claramente periodístico ya es un ensayo. Esto naturalmente es horrible, es tan impreciso como los intentos en los años '50. En esa época, Enzenberger escribió una vez que el término "experimento" extraído de las ciencias naturales, era completamente inapropiado en un contexto artístico. La palabra ensayo se transformó en algo similarmente impreciso." (extraído de: Neun Minuten in Corcoran. Überwachung, Krieg, Montage. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser, (Nueve minutos en Corcoran. Vigilancia, guerra, montaje. El realizador Harun Farocki charla con Rembert Hüser) Jungle World Nr. 45/2000, 1 de Noviembre 2000). [volver](#)
- 15.** NICHT LÖSCHBARES FEUER (Fuego inextinguible), de Harun Farocki 1969. [volver](#)
- 16.** En este contexto se debe entender la entrevista de Farocki con Vilém Flusser, en la que discuten la relación entre texto e imagen analizando la primera plana de una edición del Bild Zeitung, (periódico sensacionalista alemán). (SCHLAGWORTE - SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER. (Palabras impactantes - Imágenes impactantes. Entrevista con Vilém Flusser) Alemania Federal 1986. Dirección: Harun Farocki.). [volver](#)
- 17.** ETWAS WIRD SICHTBAR. Alemania Federal. Dirección: Harun Farocki. 1980-82. "Deben reemplazarse las imágenes de Vietnam por imágenes de aquí, expresar Vietnam aquí". [volver](#)
- 18.** EIN TAG IM LEBEN DER ENDVERBRAUCHER, Alemania 1993; STILLEBEN, Alemania 1997, DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, Alemania 2001. Dirección: Harun Farocki en todos los casos. [volver](#)
- 19.** Rolf Aurich / Ulrich Kriest: Werkstattgespräch mit Harun Farocki, (Charla - taller con Harun Farocki). En Rolf Aurich / Ulrich Kriest, (Comp). Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki, (El problema con las imágenes. Los films de Harun Farocki) Konstanz: UVK Medien 1998. Pags 325-347: 346f. [volver](#)
- 20.** Wie Gladiatoren ohne Publikum. Harun Farocki über die Macht der Bilder und seine Arbeit in US-Gefängnissen (Como gladiadores sin público. Harun Farocki sobre el poder de las imágenes y su trabajo en las cárceles estadounidenses),. Conversación con Stefan Reinecke, Potsdamer Neueste Nachrichten, 26.11.2000. [volver](#)
- 21.** Roland Barthes: Die Rhetorik des Bildes, (La retórica de la imagen) en: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III (Comp.). Del Francés por Dieter Hornig. Pag 11-27. (Hay edición en español: Lo obvio y lo obtuso. Editorial Paidós, Colección comunicación.). [volver](#)
- 22.** Harun Farocki en WIE MAN SIEHT, 1986. Material complementario Basis - Film. [volver](#)
- 23.** Harun Farocki acerca de BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES (Imágenes del Mundo y epitafio de la Guerra), 1988. Material complementario Basis - Film. [volver](#)
- 24.** Acorde con esto describe también Roland Barthes la relación entre el sentido obvio (evidente) y obtuso (a interpretar) con una metáfora geológica: "Una estratificación de sentido, que mantiene vivo siempre el sentido precedente como en una construcción geológica; decir el contrario sin renunciar a lo antagónico: A Brecht le hubiera gustado dialéctica dramática (doble)" (Roland Barthes: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins, en R. Barthes: Der stumpfe und der entgegenkommende Sinn. Pag. 47-66: 54
 NdT: R. Barthes: El tercer sentido. Notas sobre algunos fotogramas de S. M. Eisenstein en: R. Barthes: Lo obvio y lo obtuso. Op.cit. [volver](#)

25. Acerca del árbol genealógico devenido canónico de Jacquard, pasando por Charles Babbage hasta Konrad Zuse ver en Birgit Schneider: Textile Processing. Punkte, Zeilen, Spalten - Vorläufer elektronischer Bildmedien (Textile Processing. Puntos, líneas, columnas - Precursores de los medios visuales electrónicos) en Hans Belting/Ulrich Schulze (Comp.): Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Ostfildern: Hatje Cantz 2000, Pág. 11-31.
(Aportes al arte y la teoría de medios. Proyectos e investigación en la Universidad del Diseño, Karlsruhe). [volver](#)
26. Harun Farocki: Wie man sieht, en: Die Republik 76-78, 9. Septiembre 1986, Pág. 33-106: 62. [volver](#)
27. En una entrevista con Ulrich Kriest y Rolf Aurich, Farocki cuenta que alguna vez su trabajo fílmico fue descrito con estas palabras. Ver Rolf Aurich / Ulrich Kriest: Werkstattgespräch mit Harun Farocki, ver nota 18. [volver](#)
28. Acerca de la historia de Filmkritik ver Bettina Klix: Das Zentralkomitee der Politik des Sehens (El Comité Central de la política del Ver) en: Jungle World Nro. 28/2001, 4 de julio 2001. [volver](#)
29. En Jungle World se podía leer en la primavera 2003 también una parte de su "diario de guerra" escrito durante la segunda guerra de Irak que a continuación de las reflexiones en BILDER DER WELT y ERKENNEN UND VERFOLGEN formula nuevamente las preguntas acerca de visibilidad, poder y política de la imagen bajo las condiciones cambiadas de "Embedded Journalists" e información permanente. El texto completo puede leerse también en www.filmkritik.blogspot.com [volver](#)
30. Aquí debe nombrarse el libro sobre Godard escrito junto a Kaja Silverman (Harun Farocki / Kaja Silverman: Von Godard sprechen (Hablar de Godard), Berlin: Vorwerk 8, 1998) Una selección de los textos de Farocki apareció en una edición bilingüe en el 2001 bajo el título "Nachdruck / Imprint en Vorwerk 8; una colección compilada por Christa Blümlinger. [volver](#)
31. Harun Farocki: Hund von der Autobahn / Dog from the Freeway, en Susanne Gaensheimer / Nicolas Schafhausen (Edit.): Nachdruck / Imprint, Berlín / New Cork: Vorwerk 8 / Lukas & Sternberg 2001, pag. 112-171. [volver](#)
32. Harun Farocki: Diversión y diversidad necesarias, en Filmkritik 8/1975, pag. 368. Pueden citarse como ejemplos del modo de funcionamiento de este enlace de trabajos los aportes de Farocki para "Sandmännchen" o "Sesamstraße" (dos programas infantiles televisivos) que son comparables en su manera de edición y vinculación mental de imágenes con películas como WIE MAN SIEHT o BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES. [volver](#)