

Harun Farocki/(Circun)volución de la imagen:  
 Acerca de la instalación  
*Schnittstelle (Interfaz)*

**¿Cómo llega un realizador de cine a la forma artística de instalación para museo? Farocki se encuentra en un grupo pequeño pero eminente de realizadores afines. En sus instalaciones, Chris Marker, Chantal Akerman, Raúl Ruiz o Peter Greenaway, cuyas películas debaten sobre la relación entre palabra e imagen de forma igualmente radical, llevan a cabo investigaciones similares sobre sus propias imágenes o las de otros del grupo, y dan cuenta escénica de las metamorfosis del cine por medio de los aparatos audiovisuales más recientes.**

**Tal vez se trata de** dar distancia a las imágenes, para que una cuestión que se abre camino como un leitmotiv en todas las películas y vídeos de Harun Farocki (y cuya formulación en cierto modo programática se encuentra en títulos como *Ein Bild* [Una imagen, 1983] o *Wie man siebt* [Como/cómo se ve, 1986]) pueda plantearse de nuevo: ¿Qué es una imagen? Cuestión que Farocki ha vinculado desde hace tiempo a los cambios estéticos de las tecnologías de la información, y que hoy, más que nunca, es relevante para el cine. Con la instalación *Schnittstelle* [Interfaz, 1995] se hace hincapié en un aspecto fundamental de esta cuestión: a saber, la forma organizativa de las imágenes en movimiento. Esto desde la perspectiva de un autor que actualmente se perfila más como ingeniero que como creador: “¿Qué ocurre en la mesa de edición? ¿Es comparable a un experimento científico?”<sup>1</sup>.

*Schnittstelle* provoca la capacidad de recordar y de percibir del espectador en dos sentidos. Como recopilador de imágenes, el espectador se encara al principio a secuencias de imágenes que discurren en paralelo en dos pantallas que, dando un paso más (que es también un paso temporal, pues el visitante pasa a otro espacio), se inte-

gran en una tercera pantalla, haciendo así posible una tercera lectura. De ese modo, el espectador ve una serie de tomas de varias películas de Farocki (imágenes, por ejemplo, de la Revolución de Rumania, trabajadores saliendo de la fábrica, los años entre guerras, la inexpresable violencia de la guerra de Vietnam, o las construcciones fotográficas del cuerpo femenino). Pero, por encima de todo, al realizador se lo ve trabajando en el proceso de organizar y manipular sus imágenes. Que esa organización<sup>2</sup> tenga lugar en el contexto de un museo es algo crucial. Por una parte, se hace evidente que se confía una expresión del pensamiento a una forma artística, y por otra, que ese pensar por medios fílmicos y electrónicos lo hace alguien sobre el objeto de su propia observación (seguramente no es ninguna coincidencia que este esfuerzo teórico y estético provenga de alguien que ha sido un importante crítico de cine y de los medios). El título *Schnittstelle* hace pensar en dobles senderos técnicos y poéticos. Se trata tanto de los procesos fílmicos iniciales de una disposición espacio-temporal del material en imágenes, como del intervalo, de los intersticios de imágenes (y sonidos), así como de la puesta en juego de una representación analógica y prototípica —digital—; en



imagen cortesía del autor

Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

definitiva, de la infotización y electrónica del montaje. De modo que tiene que ver menos con la vieja discusión de si la imagen de ordenador tiene que imitar al cine o si puede reivindicar una existencia independiente; Farocki tiende a estar más preocupado generalmente por los principios binarios del montaje, y por el poder de abstracción que surge del procesado motor de imágenes analógicas. Tal es

la perspectiva desde la cual se nos da a entender la demostración significativamente pedagógica de la producción de una imagen “mezclada” electrónicamente (en contraposición a la imagen “editada” mecánicamente): como modelo de investigación ejemplar. Así, hasta los acontecimientos más recientes en torno al montaje virtual (digital) resuenan en los interrogantes de Farocki sobre la teoría de los medios,

a pesar de no constituir explícitamente el objeto de su (re)presentación.

La instalación *Schnittstelle* invoca a un aparato que permite la simultaneidad de imágenes que la película en principio ordena en una sucesión, un modelo casi perfecto del lugar solitario en que el autor escribe y procesa imágenes: “Hoy apenas puedo escribir una palabra a menos que pueda ver a la



Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

vez una imagen en la pantalla”. O, más bien, en ambas pantallas. En este laboratorio imaginario, en el lugar de trabajo simulado del realizador, el espectador se vincula con la composición del vídeo de manera diferente a cuando está frente a una (única) pantalla grande en la oscuridad de la sala de cine. Al establecerse una comparación en, digamos, *Arbeiter verlassen die Fabrik* [Trabajadores saliendo de la fábrica, 1995], de Farocki, poniendo junto a la película original homónima de Lumière una serie de fragmentos de otras historias del cine —como Marilyn Monroe a la puerta de la fábrica en *Clash by Night* (EUA, 1952), de Fritz Lang, y las masas proletarias en sintonía de *Metrópolis* (Alemania, 1925/26)—, la asociación entre esas películas ahora puede invocarse directamente. A la izquierda, el primer motivo desde el principio de la historia del

cine: obreros y obreras saliendo de una fábrica, en este caso una fábrica que produce material fotográfico. Y a la derecha: un siglo de imágenes que se repiten, cambian y siguen desarrollando el primer motivo.

Aunque a la persona visitante no se le pide que se entregue a ninguna “interactividad” física, como lectora desarrolla una movilidad textual al enfrentarse a dos bandas audiovisuales cuya disposición es mutuamente dependiente, como si estuvieran dialogando una con la otra. Porque *Schnittstelle* es un espacio en el que circulan diversos idiomas, según un orden estructural particular. Lo que ve quien lee este texto de 25 minutos de duración, comparable a salir a dar un paseo (en el sentido de Barthes)<sup>3</sup>, es múltiple e irreductible, ya que cada combinación de acontecimientos es algo singular para

quien la percibe, y define su paseo, que sólo puede repetirse haciéndolo diferente. Finalmente, no estamos hablando de un texto cerrado, sino de una forma abierta que simultáneamente implica variaciones y desviaciones textuales: una película posible.

A diferencia del marco del cine clásico, en el que el paso lineal de imágenes inscribe significado diacrónicamente, aquí se busca (y se muestra simultáneamente) una imagen casi tan buena como una película o incluso un fotograma, en una especie de montaje horizontal. Hasta ahora, las imágenes han sido comentadas mediante la palabra, a veces mediante fragmentos musicales. Aquí son las imágenes las que comentan las imágenes. El principio de ese tipo de montaje es complejo. Porque la edición no está solamente articulada de derecha a izquierda (trátese de un corte entre sonido e imagen, o entre imagen e imagen), sino que da lugar a circulaciones por medio de secuencias de cambio y repeticiones calculadas con precisión, no sólo en las bandas individuales, sino sobre todo entre ambas pantallas. Se hace reconocible al instante una estructura compositiva típica de Farocki, que funciona mediante la anticipación y la repetición. Se introduce una imagen (digamos, el personaje de un analista químico), y después se vuelve a tomar esa imagen y se explica (aquí, por ejemplo, para dilucidar el proceso estético del distanciamiento: “Las imágenes dicen que un laboratorio no tiene ese aspecto”).

En la sala de edición de vídeo, se puede lograr la variación de correspondencias entre secuencias simplemente pulsando un botón. En una mesa de edición para 16 mm se procede de otra manera. En el segundo caso (ambos casos son mostrados visualmente por el autor en *Schnittstelle*), cada nueva edición debe prepararse material y físicamente, de forma que los dedos del editor de montaje puedan tocar el lugar del corte o pegado. Lo que vemos aquí no es, como sigue siendo el caso en la película de Vertov *Chelovek s Kinoapparatom* [Hombre con una cámara de cine, URSS, 1929], una montadora experta trabajando, sino un autor que manipula su película de forma remota y reflexiva, rodeado de máquinas y un cuaderno de notas. Esto ilustra cómo dimensiones fílmicas

como tiempo y movimiento son capaces de una traducción táctil, y cómo en última instancia la elección de imágenes tiene que ser un acto solitario: una idea doble que se lleva hasta el extremo en el autorretrato radical de Jean-Luc Godard, *JLG/JLG – Autoportrait de Décembre* (empezada en 1994), con el personaje de una montadora ciega.

A pesar de su cualidad sensual, la cinta de celuloide es antes de nada, como el dinero, un medio para lograr un fin: “Con un billete de banco queda meridianamente claro lo poco que coinciden la esencia y la apariencia”. Siempre que el montador trabaje de forma manual en la otra película, la cinta de celuloide, como base material completa de la película “real”, la proyectada, esta última no puede ser realizada en su proyección. Con el vídeo es diferente: aquí la informatización permite que el montaje —o, mejor, la mezcla— sea un vínculo “directo” entre las operaciones de editaje manuales y la aparición de la imagen. Más allá, es posible una réplica espacial de las imágenes, porque la imagen electrónica se está reorganizando continuamente. En última instancia, la constitución temporal directa de la imagen electrónica permite diversas situaciones de visionado; por ejemplo, la ilusión de que la imagen congelada detiene el tiempo, o la desorientación visual debida a secuencias rápidas. Farocki tuvo presente esa relación entre estasis y movimiento en la construcción de su película *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo e inscripción de la guerra, 1998]. En ella, como observa en *Schnittstelle* por medio de una breve recombinación de elementos particulares sin más explicación, las imágenes en movimiento no tienen texto que las acompañe.

De ese modo, Farocki simbólicamente somete sus películas a una revisión en la “sala de mezclas” electrónica del museo, como queriendo formular sobre su propia obra las preguntas “¿Qué es una imagen?” y “¿Cómo se junta una secuencia de imágenes?”. Lo que hasta ahora se examinaba en aparatos e imágenes que se encuentran con frecuencia, por ejemplo el gesto implorante de un realizador aficionado en *Videogramme einer Revolution* [Videogramas de una revolución, 1991/92], se aplica ahora a la arquitectura de las películas que surgieron de

**Aquí son las imágenes las que comentan las imágenes.**





Harun Farocki *Videogramas de una revolución* 1992

ellos. Así, con el montaje rudimentario de imágenes en movimiento de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Farocki hace desfilas ante el espectador las pruebas de que las imágenes se repiten siguiendo el modelo de una permutación: “cuando estaba editando esa película, basé mis decisiones en un programa simple, según el cual las tomas se combinan y vuelven a combinarse”. Ese paso, inspirado (según el autor) en las reglas de la composición musical o los rotores de las máquinas tragaperras,

puede encontrarse ya en una película de observación aparentemente cronológica cuya estructura se basa asimismo en el principio de repetición: Farocki habla de la necesidad de la mirada no premeditada en relación con la revisión de su película-aparato [Dispositiv-Film] *Ein Bild*, rodada en el estudio de “Playboy” de Munich y montada sin ningún comentario.

Aquí el autor no se presenta a sí mismo de manera autobiográfica, sino como

observador y realizador de sus películas, como escritor y lector, como cinéfilo y bibliófilo: parecido a Godard. Después Farocki trama un autorretrato que se desarrolla mediante metáforas y analogías, más que mediante estructuras narrativas. Su figura se representa en imágenes, pero se disuelve para dar lugar a actitudes corporales organizadas en serie que son siempre similares. La cámara y el monitor de vídeo le sirven de espejo, pero no tanto en el sentido de cualquier “estética del narcisi-

sismo<sup>24</sup> característica del vídeo, sino como medio técnico de fabricar diferencias y cortocircuitos temporales. Incluso cuando Farocki rompe con su pose de releer para mostrar, mediante un primer plano de la cicatriz de una quemadura en su brazo, el rastro de su automutilación en la película-panfleto *Nicht lösbares Feuer* [Fuego inextinguible, 1968/69], no es tanto el referente real el que está en juego en esa escena de performance más bien accionista (un “pasó así realmente”), sino una referencialidad de la imagen fotográfica, es decir, filmica (un “pasó”). Tal como se indica en la película original mediante el corte por analogía de un pedazo de carne ardiendo, se trata del medio estético de establecer una comparación con uno de los animales de los laboratorios de investigación y referirlo a más puntos de conexión con el mundo real. Porque en la película las imágenes de Vietnam son precisamente lo que no se evoca; es más bien esa guerra como algo irrepresentable.

En la “sala de mezclas”, que esta vez muestra como un laboratorio ardiente, Farocki insinúa falsificación. No es ninguna coincidencia que vuelva a releer una toma de *Zwischen zwei Kriegen* [Entre dos guerras, 1977/78], en la que se ve al personaje del autor con papel y bolígrafo en su escritorio, llegando simbólicamente a nuevas combinaciones de un montaje. Y cuando, en *Schnittstelle*, se (re)presentan y critican las impresoras de códigos y las máquinas decodificadoras, se aprehende el doble aspecto de una instalación que pretende analizar una obra filmica: “¿Se trata de desentrañar un secreto, o de guardarlo?”.

No hay nada de anecdótico en el nuevo acoplamiento de fragmentos de imágenes. Tan pronto como Farocki vuelve a fragmentos de sus películas y vídeos, analiza y desmiembra la imagen visual y acústica, a fin de conducir al espectador a un espacio mental entre las imágenes (acústicas y visuales). En todas las películas ese espacio intermedio es válido por sí mismo, y el corte

no es parte de una u otra imagen, o de una u otra secuencia de imágenes que separa y divide, como en las películas con narrativa lineal, sino que el corte, por así decir, se “libera”<sup>25</sup>, como dice Deleuze. Este tipo de principio de montaje, aunque insiste en el intervalo, ya no crea secuencias, sino series.

Más allá de ese armazón técnico importante, el aparato de escenificación del proceso de montaje funde momentos temporales: la toma original (pasada) (algo a determinar como elemento filmico) con el (presente) acto de releerla, es decir, re-visarla. La diferencia entre esos tiempos y esencias se comunica, por una parte, mediante la colocación en paralelo o inserción de dos imágenes, y por otra parte mediante la duplicación por aquí y por allá a nivel de sonido. La regresión visual tiene su correspondencia en Farocki hablando, por ejemplo, de *Nicht lösbares Feuer* como un eco de la persona que fue una vez (y que ahora se hace presente por medio de la proyección). Al final de esa estratificación llega la posición del visitante (transportada al futuro), cuya mirada y oído son dirigidos hacia ese proceso serializador de imágenes y sonidos, un proceso que se repite y renueva a perpetuidad. A esto hay que añadir que, a diferencia del cine o la televisión, *Schnittstelle* se proyecta en el museo como un bucle sin fin, y por tanto idealmente —y de acuerdo con el principio de repetición— puede observarse tanto tiempo como se desee. La organización del aparato coloca así en igual medida tanto al espectador culto de la imagen como al autor en la incisiva división (*Schnittstelle*) entre observación e imaginación. ■

Este ensayo se publicó originalmente en alemán, en *Der Ärger mit den Bildern – Die Filme von Harun Farocki* (Konstanz: UVK Medien, 1998), editado por Rolf Aurich y Ulrich Kriest. La traducción española se publica aquí con la amable autorización de los editores del libro, la editorial y el autor.

CHRISTA BLÜMLINGER es actualmente profesora adjunta de Estudios Filmicos en la Universidad Libre de Berlín, e imparte clases en la Universidad Sorbonne Nouvelle de París desde otoño de 2002. Es también escritora, crítica de arte y comisaria. Ha escrito para multitud de revistas, entre otras *Trafic*, *Iris* y *Blimp*, y sus libros más recientes son *Ohne Untertitel Fragmente einer Geschichte des Österreichischen Kinos* (Wien, 1996, en colaboración con Ruth Beckermann); *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen* (Berlín, 2000, una edición de escritos de Serge Daney); y *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Wien: Sonderzahl, de próxima aparición, en colaboración con Karl Sierek).

#### NOTAS Y REFERENCIAS

- 1 Esta cita, así como todas las que no están totalmente documentadas, están tomadas del texto con las descripciones de Farocki en *Schnittstelle*.
- 2 *Schnittstelle* se concibió en 1995, en la configuración antes descrita, para la exposición *Le monde après la photographie* en el Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq (10.6. – 1.10.1995), y se presentó bajo el título de *Section*. El vídeo de aquella instalación, que reúne ambas secuencias de imágenes (A y B) en una segunda sala y en una sola imagen (C), se pasó por el canal 3sat el 25.6.1995 bajo el título *Schnittstelle*. En una variación más, *Section* se expuso finalmente como parte de la exposición *Face à l'histoire* (19.12.1996 – 7.4.1997) en el Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou. Allí se veía *Section* en un cubo abierto correspondiente al montaje para la primera sala de la instalación de Villeneuve-d'Ascq.
- 3 Sobre ese concepto de texto, ver Roland Barthes, “De l' Oeuvre au Texte”, en *Revue Esthétique* 3 (1971), pp. 225-232.
- 4 Extraído del título de un ensayo de Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics as Narcissism*, en *October* 1, primavera de 1976.
- 5 Deleuze llama a eso el “corte irracional”; cf. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2* Paris : Les Éditions de Minuit, 1985, p. 324.