

Harun FAROCKI, *Desconfiar de las imágenes*, prólogo de G. Didi-Huberman, trad. de J. Giser y A. Marchi, Buenos Aires: Caja Negra, 2013, 320 págs.

Se considerará excesivo iniciar este breve comentario sobre *Desconfiar de las imágenes* (en adelante *Ddl*) con una afirmación de esta naturaleza, pero su publicación por Caja Negra, el año 2013, constituye un pequeño *acontecimiento* en lo que cabría llamar una teoría de las imágenes. Si la posteridad no diera la razón a esta afirmación, en cualquier caso, será difícil discutir la contribución que el libro realiza respecto a las relaciones múltiples que, en el mundo contemporáneo, las imágenes tramam con la memoria y con el archivo; con los aparatos de vigilancia, de control y represión; con el poder, y con las formas instituidas o instituyentes de violencia. Las imágenes adquieren en este contexto –es decir cuando no se trata ya (o, al menos, no *simplemente*) de imágenes religiosas, sino de imágenes técnicas, producidas muchas veces por aparatos que escapan al control, el interés y la voluntad humana– una potencia misteriosa. La obra de Farocki –la obra *filmica*, pero también la *textual* que ahora comentamos– ha hecho suya la tarea de intervenir, entonces, en esas relaciones.

Una verdadera avalancha de publicaciones sobre la obra filmica de Farocki se ha desatado en América Latina (Brasil, Argentina, Chile y México, por nombrar sólo algunos) entre los años inmediatamente anteriores a *Ddl* y la data de este comentario. Desde luego, este interés no es consecuencia de esta publicación, pero se encuentra en plena sintonía con la *intuición* de que en la obra filmica y textual de Farocki reside, como decíamos, una aguda –y sobre todo *radical*– reflexión acerca de las relaciones antes mencionadas. La obra de Farocki, en este sentido, ha encontrado un terreno fructífero en el que asentarse en nuestro continente. Los motivos y problemas que ella que plantea, si bien atañen de suyo a cuestiones “globales”, han ingresado en un diálogo expedito con las problemáticas estético-políticas desarrolladas en América Latina en los últimos treinta años.

Un último comentario antes de ingresar de lleno al libro. *Ddl* fue publicado el año 2013, como parte de la colección Synesthesia de Caja Negra, editorial que ha realizado en años recientes (junto a *El Cuenco de Plata* e *Interzona*, entre otras), un sistemático trabajo de edición, de traducción –y en ese sentido de recuperación y de crítica– de los autores fundamentales del cine contemporáneo y de vanguardia. Merece nuestro reconocimiento y nuestra gratitud, en este sentido, no sólo la publicación específica del libro que ahora comentamos, sino el conjunto de los proyectos editoriales antes mencionados, que han puesto a disposición de los lec-

tores de habla hispana un sinnúmero de textos que permanecían sin conocer su correspondiente versión al español.

Con todo, si bien la publicación de *Ddl* debe leerse en el marco de esta suerte de resurgimiento y hasta de esplendor editorial que vive Argentina (hoy por hoy, al parecer, bajo severa amenaza), hay un antecedente insoslayable en otro, que acompañó una exhibición de algunos films de Farocki en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (*Crítica de la mirada*, 2003), publicado por la editorial Altamira, con el apoyo del Goethe Institut de Buenos Aires y el BAFICI. Se incluían ahí ocho textos del artista y “cineasta” alemán, seis los cuales fueron recogidos en la versión que ahora comentamos, excluyéndose –de modo un poco sorprendente– dos textos de importancia (el segundo, probablemente, más que el primero): “Jugarse la vida: imágenes de Holger Meins” (1998) y “Substandard” (1995), que se refiere a la notable película de Farocki y Andrea Ujica acerca de la caída de Ceaucescu en Rumania (*Videogramas de una revolución*, 1992). *Crítica de la mirada*, de no más de ochenta páginas, circuló fotocopiado y escaneado desde sitios de Internet, y fue leído, se diría, con devoción por un estrecho círculo de seguidores –el que, empero, no tardó en ensancharse a ritmo acelerado en todas partes del mundo. *Ddl* no sólo está en deuda con esta otra publicación, sino que debe entenderse como parte de un mismo proyecto encabezado por Inge Stache, directora de la cinemateca del Goethe Institut de Buenos Aires. Ambos libros estuvieron a cargo de su compilación y de su edición (exclusivamente en la primera versión, donde además oficia de traductora; junto a Ezequiel Yanco en la segunda).

Ahora bien, revisemos la composición del libro en sus aspectos más generales.

Como se deduce ya del comentario precedente, *Ddl* es una publicación de carácter antológico. Comprende ella textos publicados en revistas de cine, diarios de circulación masiva, y catálogos que acompañaron sus instalaciones; y abarcan un período que va de 1980 hasta 2011. Entre esos años –vale la pena recordarlo– la obra de Farocki sufrió variaciones considerables, comenzando por el hecho de que, hacia 1995 (justo a la mitad del período que abarcan el libro), Farocki haría su debut como instalador en el Museo de Arte Moderno de Lille. Ello nunca significó que dejara de hacer “películas” (si es que lo que hacía era reductible a este nombre genérico e indefinido), pero dice algo tanto respecto de su propia obra como acerca de las transformaciones de las salas de cine y el “público” que acude a ellas¹. Los

¹ En “Influencia cruzada: montaje blando”, Farocki se refiere en los siguientes términos a este desplazamiento: “Me han preguntado muchas veces por qué dejaba «el cine» para ingresar en museos o

textos compilados en *DdI* se hacen eco de éstas y otras variaciones, y ofrecen –arriesgo una complicada palabra– una *muestra representativa* de la prolífica producción textual que acompañó la producción filmica de Farocki.

En su detalle, el libro está compuesto por veinte textos –si excluimos el notable prólogo de George Didi-Huberman y los apéndices (una breves notas biográficas del propio Farocki, una breve entrevista de Inge Stache, y una especie de glosario elaborado por Antje Ehmman y Kodwo Eshun², además de la filmografía completa de Harun Farocki)– divididos en tres secciones (“Los comienzos”, “Acerca de la producción de imágenes y la producción de sentido”, y “Apuntes sobre películas y videoinstalaciones”). Ninguno de estos títulos, ni tampoco el del libro propiamente tal, hasta donde sabemos, proviene de Harun Farocki, sino exclusivamente de los editores³.

galerías y mi primera respuesta solo puede ser que no me queda otra opción. Cuando se estrenó mi última película en dos cines de Berlín (*Videogramas de una revolución*, 1992), solo se presentó un espectador en cada sala. La segunda respuesta debe ser que el público de los espacios de arte tiene una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos. Están más predisuestos a encontrar en cada trabajo su escala propia. Justamente, esta relativa falta de prejuicios es lo que dificulta ponderar sus palabras.” (*DdI*, 117-118).

² El texto de Didi-Huberman, el glosario de Antje Ehmman y Kodwo Eshun y los “trailers biográficos” del propio Farocki, habían sido publicados anteriormente en el bello libro: *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, Londres: Koenig Books, 2010, editado por los propios Ehmman y Eshun. El texto de Didi-Huberman, a su vez, puede entenderse como una versión abreviada de un notable libro dedicado –no sólo pero fundamentalmente– al “cineasta” alemán, y que constituye el segundo de –hasta ahora– seis volúmenes agrupados en la serie *El ojo de la historia*. Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*, Buenos Aires: Biblos & U. del Cine, 2015.

³ En la introducción se señala que el título proviene de un seminario dirigido por Ricardo Parodi: *Desconfiar de las imágenes: HF y la teoría de la imagen contemporánea (DdI, 9)*. Consultado acerca de este sintagma (“desconfiar de las imágenes”) en una entrevista pública con Rodrigo Alonso y Marcelo Panozzo, con ocasión de su visita a la ciudad de Buenos Aires a inicios de 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=rKT3MdWlmjM>), Farocki señalaba que la suya era más bien una “desconfianza moderada acerca de las imágenes”. El contexto de la frase, desde luego, no es propicio para un mayor examen. En cualquier caso, los títulos que escogen los editores (no exentos de exigencias externas a la obra propiamente tal, como la comercial) suelen despertar suspicacias, y el caso de “Desconfiar de las imágenes” no es una excepción. “Desconfiar de las imágenes”, en efecto, es quizá un título *demasiado* simple, que expresa una crítica (de hecho, no una *crítica* propiamente tal, sino una mera *desconfianza*) para la cual no es necesario ni método ni estructura. Se trata, en este sentido, de un título insuficiente (y hasta banal) medido con los complejos procedimientos y estrategias críticas desarrollados por la obra filmica y textual de Farocki. En efecto, me atrevería a sugerir que nuestra relación cotidiana con las imágenes está basada en la *desconfianza*; la idea de unos espectadores que se fían plenamente de ellas (de la publicidad, de la televisión y de la propaganda), si alguna vez fue real –cabe dudar seriamente de ello– ya no es más *nuestra* relación con las imágenes. Esta, diría, es mi única observación crítica en relación con el libro (haciendo la salvedad antes mencionada).

En la “introducción” se ofrece ya una justificación plenamente consistente acerca de las secciones que lo componen, por lo que, en lugar de volver sobre ello, quisiera concentrarme en una única pregunta acerca del libro, tomado en su totalidad. Esta es la pregunta acerca de la *función* que los textos cumplen puestos en relación tanto con su propia obra filmica, como respecto de la de otros autores. Ello, no porque los textos de Farocki carezcan de valor por sí mismos (porque su valor y su pertinencia sean exteriores a ellos mismos), sino porque ponen ellos de manifiesto una relación peculiarmente estrecha entre “obra” y “crítica” en la que vale la pena reparar. ¿Es, acaso, la crítica -el texto- secundaria a la “obra” -a la película-? ¿Se puede hablar de “obra” sin más, en el caso de Farocki?

Desde luego, Farocki está lejos de ser el primer “cineasta” en escribir. Pero, aún si la *nouvelle vague* -para citar un sólo ejemplo- combinó en forma equilibrada el trabajo de crítica con el trabajo de *realización*, hay en la escritura de Farocki (no sólo en su obra *filmica*) una singularidad que la distingue de este antecedente, insoslayable para él⁴, y que atañe a la examinación persistente sobre de sus propios procedimientos y recursos mediante la escritura. Tal singularidad se expresa, diría, en prácticamente todos sus textos, aunque, desde luego, sobre todo en aquéllos en que se refiere a sus propios trabajos (los agrupados en la última sección del libro).

¿Qué dicen -qué muestran, qué hacen-, pues, los textos de Farocki, que los distingue -si es que es así- de los “ensayos visuales” que constituyen buena parte de su obra filmica y sus “instalaciones”?

Me gustaría intentar defender, en consecuencia, la idea de una cierta *unidad* -la idea de una cierta *continuidad*; y si el tiempo y el lugar no fueran apremiantes, la idea de una cierta *inmanencia*- que expresa, en el caso de Farocki, la relación de los textos con las “obras”. La fuerza que los constituye, en ambos casos -las “obras” y los textos-, se halla vinculada a una potencia crítica *común*, por lo cual éstos -los textos- no dicen ni piensan; no muestran ni hacen, pues, nada significativamente distinto de lo que corre por cuenta de sus ensayos visuales.

Y la *unidad* que liga, entonces, a los textos con las obras, proviene en primer

⁴ Dice Farocki en su entrevista con Inge Stache: “Primero existió el modelo de la *nouvelle vague*. Chabrol, Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut. Todos esos autores habían escrito sobre cine y para mí, y también para otras personas de la revista *Filmkritik*, eso representaba un acceso intelectual al cine. La formación de esos autores había consistido en mirar películas, reflexionar y escribir [...] De todos modos, los autores de la *nouvelle vague* dejaron de escribir después de comenzar su carrera como cineastas. Es decir que para ellos escribir solo había sido una preparación o una actividad de reemplazo. Me propuse nunca dejar que me pasara eso” (*Ddl*, 281, destacado nuestro).

lugar, diría, de la tentativa por explorar –por ensayar⁵– los límites de una cierta idea del cine. Ello, no obstante, implica tomar la *idea* del cine no a partir de una dimensión puramente empírica (las películas concretas que se han hecho), sino, en su transformación y en su devenir: televisión, cámara de vigilancia, dispositivo visual de misiles inteligentes, videojuegos⁶, etc. Sería impropio, nuevamente, atribuirle a Farocki algún grado de novedad respecto de esta idea (la idea de explorar los límites del cine en su sentido amplio); pero no lo es si consideramos los mecanismo por los cuales Farocki ejecuta este principio tanto en sus películas como en sus textos. (En una entrevista con Thomas Elsaesser, Farocki señalaba: “mis películas se hacen en contra del cine y en contra de la televisión”⁷).

Me permito, a este respecto, otra leve digresión.

Federico Galende ha sugerido persuasivamente el nombre de “despiece” para describir este mecanismo⁸. Suscribo plenamente la fórmula, pero me inclinaría por modificarla –por radicalizarla– para sugerir, más bien, la idea de “disección”. A diferencia de la anterior, la idea de “disección” sugiere una cierta lógica, un cierto *saber* en virtud del cual el corte (sea en anatomía como en el “estudio de edición”) no se trate de una acción puramente arbitraria. La disección, en otras palabras, requiere de un *saber* que sancione –ahora en el caso exclusivo de las imágenes– el cuándo y el dónde (tiempo y el lugar) del corte. Se trata de un saber, no obstante, que no emana de la “cabeza” del editor/director, sino de ciertas inercias y conexiones inherentes a las imágenes, y que el editor/director tiene que *saber* detectar o reconocer, siempre a riesgo de fracasar. Si nos valemos por última vez de la metá-

⁵ Cf. la definición adorniana del *ensayo* (el sentido, preciso, en el que lo de Farocki sería, un *film-ensayo*): “hacer de nuevo visible un objeto”. Y, ante todo, “poner a prueba [;] ensayar la fragilidad de los objetos”, en Theodor W. ADORNO, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura I*, Madrid: Akal, 2009, pág. 28. En Farocki: la idea ensayar, de poner a prueba la fragilidad del cine, sus aberraciones y sus vergüenzas; sus “mecanismos de defensa”, sus clichés; sus límites y condiciones de posibilidad, su inexplorada potencia.

⁶ El uso de imágenes de videojuegos de guerra en terapias de *stress* postraumático en soldados que vuelven de la guerra de Iraq, llamado, sugestivamente *Virtual Iraq*, constituyó el centro de uno de las últimas videoinstalaciones de Farocki reunidas bajo el título de *Ernste Spiele [Juegos Serios]* (2010).

⁷ Cf. Thomas ELSAESSER, “Harun Farocki. Una introducción”, en *Otra parte*, N° 2, otoño 2004, Buenos Aires.

⁸ “Harun Farocki es uno de esos cineastas atípicos que en la línea de Alexander Kluge, los discípulos del cine-ojo de Vertov o Jean-Marie Straub, trabajan insistentemente desde mediados de los sesenta en la producción de lo que podríamos llamar el ensayo visual. La misión de ese tipo de ensayo consiste, en la mayoría de los casos, en arrancar las imágenes del curso narrativo o del lugar que les había atribuido históricamente el cine de ficción para someterlas a un desglose o un despiece”. Federico GALENDE, “Aufklärung y despiece” en D. Fernández (ed.), *Sobre Harun Farocki: La continuidad de la guerra a través de las imágenes*, Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014, pág. 15.

fora, este saber consiste en reconocer la disposición de los órganos que forman un organismo vivo (una película), pero también –más importante– que *sabe* que la funcionalidad del órgano proviene de las relaciones que ellos mantienen con los demás órganos. De alguna manera, el cine –en el sentido amplio antes comentado– es para Farocki el organismo de una disección. Y, por eso, buena parte de su producción filmica está hecha con los “órganos” que han perdido esa función y yacen inertes sobre la mesa de disección: la “mesa de edición”⁹. Claro que *no* para producir con ellos un nuevo organismo (por eso hay tal incomodidad en llamar películas a sus productos). Farocki se cuidó extremadamente de ello –incluso, o sobre todo, en la época de sus así llamadas “películas didácticas”¹⁰, que procuró mantener fuera del alcance del público–; nunca cedió –hasta donde alcanzamos a saber– a la tentación pedagógico-política de decir: ¡miren cómo son las cosas!, sino que se las arregló para disponer de tal forma que los órganos diseccionados hicieron valer su condición de restos, de fragmentos¹¹.

Un caso particularmente sensible de este procedimiento se encuentra en una anotación sobre *Imágenes del mundo y epitafio de guerra* (1988) que Farocki lleva a cabo, más de quince años después, en “La guerra siempre encuentra una salida” (2005)¹². El “núcleo de ese trabajo [*Imágenes del mundo...*] –recuerda Farocki– son unas tomas aéreas del campo de concentración de Auschwitz realizadas desde unos aviones de exploración de los Estados Unidos en 1944 [...]. En aquel momento [1988], me parecieron un medio apropiado para mostrar los campos por la distancia que mantienen de las víctimas. Más apropiadas que las imágenes de cerca; la selección en la rampa, los prisioneros famélicos en las barracas, las montañas de cadáveres removidas por una retroexcavadora. Con esas imágenes se volvía a ejercer violencia simbólica sobre las víctimas. Incluso con la mejor de las intenciones se las terminaba utilizando. Sobre estas imágenes aéreas de los campos nazis donde el individuo no es mucho mayor que un píxel, escribí en su momento el comentario: «La personalidad halla refugio en el granulado de la fotografía» (*DdI*, 159).

⁹ Cf. “Qué es un estudio de edición” (*DdI*, 79-82).

¹⁰ Cf. “Aprender lo elemental” (*DdI*, 39-64).

¹¹ Exploro un poco más en detalle esta idea en “Harun Farocki: la imagen que falta o el punto crítico de las imágenes” en la que, además, intento mostrar algunas conexiones de la obra de Farocki con las consideraciones benjaminianas acerca del montaje. En *Sobre Harun Farocki*, op. cit.

¹² Farocki había redactado un breve y notable reflexión sobre esta película en “La realidad tendría que comenzar” (*DdI*, 177-192), que debe comprenderse dentro de una serie de textos/películas acerca de la relación entre las imágenes y la guerra. En este sentido, otro ensayo clave acerca de este problema lo constituye “Cómo mostrar a las víctimas” (*DdI*, 133-146).

No restituir, entonces, lo diseccionado, lo fragmentario (“el píxel”) a una ordenación coherente, orgánica, condescendiente con el espectador; no reanimar lo desaparecido, sino exhibirlo *en* su desaparición, *en* su aniquilación irredimible. Hacer justicia, si se quiere, a lo caído en su cadencia.

En diversos textos de *DdI* se puede advertir el esfuerzo de Farocki por trazar su peculiar genealogía que lo precede en su programa crítico. Así, a diferencia de lo que ocurre con el cine alemán –por el que uno tiende a percibir, de su parte, un ligero desprecio (incluso en aquellas formas presuntamente renovadas, que circularon bajo el nombre del “nuevo cine alemán”¹³)– Farocki se manifiesta en abierta deuda –como ya decíamos– con la *nouvelle vague*, aunque también, con algunos de sus miembros menos destacados; incluso con aquéllos para los cuales la *nouvelle vague* constituyó una fuerza –una *ola*– que había que resistir (ejemplarmente, Robert Bresson¹⁴, el cineasta, probablemente, más importante para Farocki junto con Straub y Huillet).

Ahora bien, los textos de carácter presuntamente biográfico que constituyen la primera sección del libro (*Los comienzos*), lejos de reducirse a una historia personal de Farocki, (esto es, a las motivaciones, deseos y aspiraciones que justificarían su lugar en el panorama del arte y del cine contemporáneo), ponen de manifiesto desde un inicio la trama de fuerzas, saturada de tensiones, desde la que emanan sus primeras tentativas. Farocki se muestra solidario, en este sentido, con el impulso más radical de la vanguardia: hacer tabla rasa, no reconocer padres fundadores; no dejar herederos. Eso, en “los comienzos”. Más tarde, como ya decíamos, a Farocki le hubiera correspondido compartir escenario con los nombres más

¹³ En la misma entrevista con Inge Stache, dice Farocki, lapidariamente: “Desde los quince años pensaba que debía haber un nuevo cine en el cine, así como la pintura, la novela o la música se habían renovado. En Francia satisfacían esta expectativa Resnais/Duras, y también Godard. En Alemania, entre los autores del nuevo cine alemán sólo Kluge hacía algo nuevo, además de los Straub [Danièle Huillet y Jean-Marie Straub]. (*DdI*, 282). Y en “Una diva con anteojos”: “Mientras Godard, después de los acontecimientos de 1968, nunca volvió a las películas que había hecho hasta el momento con muchísimo éxito, Fassbinder amoldó en seguida sus films a lo que todo el mundo entiende por cine [...]. 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”. (*DdI*, 65-66). El plano-contraplano juega, para Farocki, una importancia crucial en la constitución de una forma narrativa solidaria con el espectador pasivo, contrario al distanciamiento / extrañamiento brechtiano que había buscado imprimir desde temprano a sus producciones. Cf. a este respecto “Plano-Contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico” (*DdI*, 83-98) y que puede considerarse uno de los textos más importantes del libro.

¹⁴ Cf. “Bresson, un estilista” (*DdI*, 99-106).

destacados del llamado “Nuevo Cine Alemán” (fundamentalmente Wenders, Fassbinder y Herzog), pero Farocki disputó ese epíteto: no había nada *nuevo* en el Nuevo cine alemán, lo *nuevo* estaba aún por inventarse. Esta novedad, empero, no iba a surgir a partir de una convivencia armónica con los miembros de ese grupo, y decidió mantener con ellos una relación abiertamente conflictiva (no *personalmente*, desde luego, sino, otra vez, con el *concepto*, la *idea* del cine, que se ponía en escena en sus películas).

Los textos que componen “Los comienzos”, dan cuenta de que ese conflicto fue llevado a cabo por Farocki y por su círculo más cercano, hasta las últimas consecuencias. Junto a Hartmut Bitomsky, Wolfgang Petersen, Holger Meins y otros, Farocki fue expulsado en dos ocasiones de la *Academia de cine y televisión* de Berlín por razones políticas, y Holger Meins, a poco andar miembro de la *Rotte Armee Fraktion*, fue encarcelado por acciones subversivas, donde llevó a cabo una huelga de hambre radical que lo llevó hasta la muerte en noviembre de 1974. Aún pueden encontrarse en Google las imágenes de su muerte en completo estado inanición¹⁵.

Toda esta primera etapa, que bebe expresamente del *Agitprop* (término acuñado por los bolcheviques soviéticos en la década del veinte para designar la producción de films de agitación y propaganda revolucionaria), tuvo como primer horizonte la tentativa de intervenir todo lo radicalmente posible en las relaciones de poder; y la producción de *films* era en ese momento apenas una de las “vías” posibles de esa intervención, aunque fue la vía de Farocki. Las imágenes cobraron, tempranamente para Farocki, su lugar más propio al interior de esa trama conflictiva de relaciones de poder. Y de ahí en más su asunto ya no fue más *per se* el cine o la TV, sino, como ya decíamos, todos los dispositivos que contribuyen, de alguna manera, en la visualización, en la representación y en la reproducción del mundo contemporáneo; a su “realidad” o a su “irrealidad” (una consideración de carácter ontológico acerca de las imágenes es acá irrelevante; basta con la política: sea cual sea su

¹⁵ A esas imágenes (a su liberación y a su circulación) dedicó Farocki un ensayo de 1998 (“Jugarse la vida: imágenes de Holger Meins”; texto curiosamente omitido en *DdI*, que había sido publicado en *Crítica de la mirada*). Además de un homenaje a Holger Meins, el texto permite entrever la radicalidad con que, por esos años, Farocki y su círculo emprendieron su lucha política, aún si la de Farocki, hasta donde sabemos, nunca fue la vía armada. En esa renuncia, no obstante, no hay que ver tanto una condena *moral*, como, más bien, una desconfianza hacia la *efectividad política* de tales medios, un cuestionamiento, en otras palabras, a su pretendida radicalidad (cuestión plenamente vigente). Lo que Farocki comprendió, probablemente, fue que más radical que dinamitar puentes o carreteras, era dinamitar los regímenes de significación y circulación de imágenes; que ahí residía una radicalidad política más efectiva que en la vía armada tradicional.

estatuto ontológico, las imágenes del mundo cumplen una función clave en la constitución de nuestro presente, en la representación de nuestro presente).

La imagen entraña siempre, sobre todo cuando la oculta, una relación con el poder; las imágenes siempre están en lugar de otra cosa (ya sea en lugar de otra imagen; en lugar del objeto que presuntamente exhiben; o en lugar de una *presentación* desnuda que dicen poner al descubierto). Ante toda imagen cabe preguntarse, pues, por el lugar que (re)presentan, por su *posición* como, en otro texto, sugiere Did-Huberman¹⁶. Pero si no fuera este el caso –si fuera posible pensar el caso de una imagen que se (re)presenta sólo a sí misma–, aún ahí se trataría, por así decir, de un modo de intervenir en el “régimen de la presencia”; de sancionar, acaso, el ingreso de algo nuevo o inaudito en el régimen de la presencia. Aún ahí tendría que concurrir una imagen.

Como se limita a observar Farocki a propósito de unas imágenes censuradas por la TV alemana: “Gran parte del buen cine debe su origen a que una persona no pudiera mostrar algo y colocara en su lugar la reproducción de otra cosa, utilizando el recurso de la omisión para dar lugar a la imaginación” (*DdI*, 108). Y si ello no fuera suficiente, cabría echar un vistazo a eso que Farocki llamó, en sus últimos trabajos “imágenes operativas”; imágenes, en otras palabras, diseñadas explícitamente para *hacer*, para *operar* y para *intervenir* (no ya más –si es que alguna vez las hubo– imágenes sólo destinadas a *mostrar*: “imágenes que no están hechas para entretener ni para informar”; “imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación” (*DdI*, 153). “Las bombas [las imágenes] ya no son ciegas” (*DdI*, 152)).

Diego Fernández H.

diegofernan@gmail.com

¹⁶ Cf. Georges DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado, 2008.