

De la naturaleza de las cosas¹

por Adrián Cangi



Stilleben. Harun Farocki. Alemania. Formato. 16mm. 58'. 1997

*“Miramos, y entonces, sólo podemos pensar:
sí el cine es posible, la Historia también es posible”*

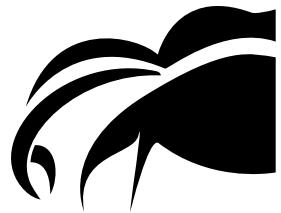
Farocki

Tartufería

Harun Farocki es un cineasta del gesto realista experimental que se detiene en la composición y duración de lo visible. Un cineasta que indaga el tiempo en la constitución de las visualidades con una posición ético-crítica. Asume y soporta el espectáculo de las imágenes como procesos de producción que resultan necesarios examinar para generar el propio criterio. Lo que en su juventud fuera un pensamiento de guerrilla, en la contemporaneidad es una sosegada analítica de los procesos de manipulación de lo visible. Procesos que requieren de un análisis arqueológico y genealógico de las visualidades. Esta disposición reúne en su materialismo un gesto y una posición

que desmantela la duración de las visualidades con sus pretensiones estéticas y la potencia audiovisual con su voluntad de orientación sensible del mundo. Disposición arqueológica y genealógica que hace emerger el pensamiento del entramado técnico de los dispositivos que nos constituyen. Abrir los ojos, para Farocki, supone acceder a la manipulación productiva de la dudosa verdad de las cosas. Por ello, analiza procesos históricos que hacen a los contenidos de verdad como matrices de construcción de luz porque en éstos se definen las tecnologías de producción de la subjetividad contemporánea. En su registro las visualidades son abordadas entre una historia polí-

¹ Texto publicado en el libro *Sobre Harun Farocki*, Diego Fernández (comp.), Santiago de Chile, 2014.



tica resistente y otra interviniente, ambas por igual analíticas del entramado de los dispositivos técnicos. Entre ambas profundiza una descripción crítica de lo que aparece en la economía política de los signos y en los procesos de producción que atraviesan los enunciados y las visualidades.

Más que nunca la sociedad afirma la fórmula acuñada por Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967): “lo que es bueno aparece y lo que aparece es bueno”. Más que nunca, está persuadida de la bondad de las imágenes y de que éstas se confunden con un modo de vida. La tartufería espontánea de los modos de vida funciona a través de los estereotipos auto-publicitarios. El enemigo principal de nuestro tiempo no parece ser, como quieren hacernos creer, el individuo con “malos” pensamientos: el extremista o el terrorista, sino el que se expresa con maneras más claras y más complejas, el que alcanza formas singulares de expresión. *Naturaleza muerta* (*Stillleben*, 1997) de Farocki describe el funcionamiento de los estereotipos auto-publicitarios y establece correspondencias entre el lenguaje de tradición y los dispositivos técnicos contemporáneos, entre la pintura de bodegones del siglo XVI y la publicidad de producto del mercado global actual. Lo que hay en común entre la correspondencia de esas imágenes es la historia del capitalismo.

Naturaleza muerta es la segunda obra de una serie de tres films compuesta por: *Una imagen* (*Ein Bild*, 1983) y *Los creadores de los paraísos comerciales* (*Die Schöpfer der Einkaufswelten*, 2001). Veo en esta serie un mismo programa para indagar, bajo la forma de ensayos técnico-antropológicos, en un modo de funcionamiento sobre la génesis, desarrollo y transformación del capitalismo como imagen. Tríptico en el que se pone en juego las estrategias de diseño de la imagen global y de la inercia de los funcionamientos destinados a una corroboración del ambiente productivo. Esta serie trata de los efectos de las máquinas de registro y del diseño de imagen que se ha introducido en la percepción común. Ya

no se trata de una percepción de los humanismos satisfechos en su obrar sino de sus propios modos extenuados. Farocki al ensayar sobre la organización de los dispositivos, lo hace también sobre sus efectos en la época del retiro del humanismo, que se corresponde con el desarrollo de la experimentación técnica que actúa en el nervio mismo de lo viviente.

Alquimia

Naturaleza muerta abre el plano con una pintura del género de bodegones del siglo XVI. Al mostrarla por los detalles, el registro parece interesarse por la historia de lo que se veía en los mercados y por la sensibilidad alimentaria de los consumidores. Como si el plano visual tratara de una arqueología de las imágenes de consumo que se centran en la génesis del capitalismo. Una pregunta orienta la indagación del problema genealógico para la mirada: ¿cómo hay que entender las cosas inanimadas cuatrocientos años después? Orientación que nos proyecta hacia un futuro que es nuestro presente a través de un procedimiento de composición que avanza por episodios comparativos entre la pintura y la fotografía y por una síntesis simbólica producida por montaje para indagar en la continuidad de los procesos de producción visual.

Los episodios son presentados en la duración del plano, que releva la puesta en escena fotográfica dentro de la puesta en escena cinematográfica, como doble descripción de las cosas inanimadas, mientras que la síntesis simbólica emerge del montaje como una acentuación comparativa entre los detalles de la iconografía de la pintura y los procesos compositivos de la fotografía de producto. La secuencia por episodios sirve para presentar una analítica arqueológica de las imágenes –una voluntad de saber que indaga en las capas de lo visible por vías de la selección del registro y de la enunciación de lo decible–, mientras que la síntesis simbólica sirve para acentuar la relación de una analítica genealógica de las visualidades –una voluntad de saber que indaga en los procesos histó-



ricos de formación de las arquitecturas de luz– o de las formas del aparecer.

Los motivos de las pinturas de género acentuados por el registro indican un posible desplazamiento del culto religioso al de la mercancía. Sin embargo, una mirada atenta corrobora que la mercancía es la que deja ver una prolongación de rituales de culto. Reconocemos en el procedimiento de Farocki la relación enunciada por Benjamin entre el “valor cultural” y el “valor exhibitivo” en el registro de los motivos alegóricos de la pintura. Las figuras arcaicas de la religión, del mito y de la vida sensible que provienen de la profundidad de campo de las pinturas –la danza popular y el abrazo amoroso como fondo de la bonanza de las mercancías– resurgen apenas disfrazadas en la superficie de las cosas. El esplendor del capitalismo se lee en las cosas inanimadas como parte del espacio del mito o como un saber de los umbrales. Claro está que los motivos alegóricos elevan lo cotidiano porque no pretenden humanizar lo divino sino divinizar los detalles materiales.

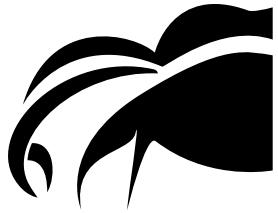
Las pinturas que el plano recorre por sus objetos especialmente elegidos –peces o nueces– revelan que los atributos simbólicos en el apogeo de la génesis del mercado buscan alcanzar el carácter expresivo de la alquimia de la luz y la materia para transformarse en verdaderas escrituras cifradas en la superficie de la naturaleza. Mientras el encuadre peina en cada pintura las profundidades de la imagen para dar cuenta de aquellas otras en la superficie, vale preguntarse: ¿qué monstruos estamos arrastrando en la adoración de las cosas inanimadas?

Tal vez tenga sentido decir que la denominación *Homo sapiens*, para aquel hombre semejante a nosotros y aún próximo al mono –aquel que “saborea” un saber apenas ligado a su hacer cercano en una antigüedad de treinta mil años– separado del hombre obrero (*Homo faber*) por los especialistas, deba ser considerada el nombre tentativo de una doble combinación: *Homo monstrans* –el hombre que se muestra a sí mismo en

su propia extrañeza– y *Homo quaerens* –el hombre que se interroga sobre su saber hacer en el mundo–, mientras esta especie del *Homo* abarrotá los límites de las imágenes y del lenguaje, e intenta a su vez, distinguir lo visible de lo decible. En esta doble combinación se corrobora que el comienzo de cualquier historia es también la historia del comienzo de la mostración y la pregunta. En la naturaleza de las cosas el comienzo de cualquier historia es técnico porque la técnica suple a la naturaleza como arte. Los animales de las especies o variedades del *Homo* manifiestan necesidades como habitar, calentarse y expresarse que la naturaleza no satisface para la especie. Pero las técnicas no son otra cosa que la prolongación de los fines de la naturaleza por otros medios. La naturaleza dona la materia prima y las técnicas transforman esos recursos para sus fines y sus propias expectativas, que no son sólo insuficiencias naturales sino demandas que provienen de su propio desarrollo.

El despliegue técnico es un proceso de búsquedas orientadas por metas que transforman el mundo en una maquinación maquinada. Como estructuración de los fines, la técnica es el entramado cultural planetario que caracteriza las diferencias de grado en las posibilidades de una especie cuya condición es la de avanzar retrocediendo recursivamente, para proyectarse cada vez más lejos hacia un futuro de modos y formas más abstractas de las prácticas de vida. Como señala Nancy en “De la técnica o de la strucción”, en *Archivida. Del sintiente y del sentido* (2013), “construcción y deconstrucción se pertenecen mutuamente (...) La cámara y el montaje digital están destruyendo y reconstruyendo no solamente el paisaje formal del cine, sino la significación y las metas de su arte”. Creemos que Farocki indaga este proceso de construcción y deconstrucción de la técnica reconociendo esta transformación irreductible de la significación y metas del cine.

Heredero de esta mutación, la descripción del registro de Farocki parece decírnos que la técnica enseñaría que en el entramado de la cultura humana no hay



otra cosa que la medida siempre mediocre de la vida sumida en una necesidad, en un requerimiento cada vez más abstracto que nada la justifica en su obrar. Entonces, parece afirmar que la técnica procesa por modos industriales a la brevedad fungible de la vida en el marco de una especialización y de un funcionamiento crecientes. Al detenerse en los objetos de las pinturas, el registro lo hace en una gramática de los procesos de fabricación del mundo material, donde los modos de producción y los signos del sentido se presentan como cualidades realistas: “una copa como una copa” y “un pan como un pan”. Sin embargo, la técnica de la pintura de bodegones busca captar las cualidades secretas de las cosas inanimadas –formas no evidenciadas o fulgores que otorgan un “extra-ser” a los objetos– más allá de una teología o de una metafísica simbólica.

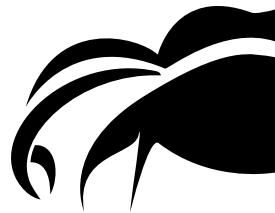
Aquel mundo que se retira en parte da lugar a una escritura cifrada en la faz de la naturaleza, como lo recuerda Benjamin para dar cuenta del nuevo carácter del valor exhibitivo por venir que se concentrará en las propiedades materiales visibles de las cosas y en su sentido oculto como emergencia de sus posibles invisibles. Entonces, tal vez valga preguntarse ¿qué persiste de aquel género de la pintura de bodegones o de “naturalezas muertas” en la fotografía de la publicidad contemporánea y en su logística de lo visible?

Alegoría

En el film unos fotógrafos técnicos de publicidad discuten la puesta en escena de una marca de quesos en la que veladamente debe verse y leerse la alegoría de una mariposa constituida por la disposición de los distintos quesos intervenientes. Las palabras que los técnicos fotográficos enuncian se dirigen a una maqueta y a unas mediaciones por vías del registro para alcanzar, mediante una puesta lumínica, la alegoría secreta de las cosas. Discuten sobre la posición de los trozos de queso –como en los otros episodios del film, otros fotógrafos lo hacen sobre la espuma de la cerveza o el brillo del cuadrante de un

reloj– aunque sus verdaderas preocupaciones parecen ser las cualidades de la luz en las cosas inanimadas para hacer visible y decible en la belleza de la mercancía, la superficie cifrada de la naturaleza. Los técnicos saben que su preocupación es vender una fascinante imagen de un alimento que contenga un logo del producto inscripto en ella –en este caso, la alegoría de la mariposa como el corazón secreto de la mercancía– lo que justifica el obrar de un oficio y el principio de una logística para este conjunto de operadores fotográficos de la imagen convertidos en pretendientes del concepto a través de la manipulación de las cualidades materiales. Técnicos que buscan en la puesta en escena y en el registro, como verdaderos alquimistas, las huellas secretas del sentido en el borde del sinsentido.

Recordamos el peso que otorga Georges Didi-Huberman en *La imagen mariposa* (2007) a esta figura en la historia de lo visible, cuando se detienen en la “Naturaleza muerta con membrillos y mariposa” de Adriaen Coorte (1698), para decir que la calidad de esta imagen fluctúa como una forma cambiante que vagabundea sin motivo aparente fijo. Sin duda, las imágenes tienden a construirse como conocimientos de los movimientos exploratorios de las migraciones formales de cada aparecer singular, como supo indicarlo Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). La imagen hereda en su aparecer lo que es simultáneamente frágil y tenaz. Por ello, la historia de la imagen como pasión de lo humano fue ligada a la figuración de la mariposa. Barthes llamó “pasión mariposa” a aquello que Fourier denominó lo “alternante” de las pasiones humanas, lo que ninguna ley moral debía restringir. Benjamin pensando en Grandville define el “mariposeo” como una estrategia del deseo concebido como motor de la utopía política. Caillois meditando sobre el lado oscuro de la naturaleza nombra a la “mariposa hoja” como una de las reinas del mimetismo. Bataille recordando a Nietzsche, gusta señalar riendo al dios niño dionisíaco ya enlutado –entre el miedo al tiempo y el juego con el tiempo– mientras persigue mariposas como un



saber intuitivo del acontecimiento. Freud indagando en el duelo, percibe la caducidad de toda belleza como aquella que mostraría que en la imagen de la mariposa conviven inseparablemente deseo y duelo.

Benjamin señala en distintos momentos de su obra, el carácter fugaz, inasible y cautivador de las oscilaciones de la mariposa que exhiben y esconden la belleza esencial de la aparición. El aparecer de la mariposa tiembla, como tiemblan las cualidades materiales descubiertas por la alquimia de la luz. El signo secreto está allí, en el accidente particular –y las mariposas son el esplendor de la profanación porque cada elemento formal que las constituye posee una irregularidad– como si el sentido fuera inseparable del sinsentido mismo cada vez que la innovación aparece heredada de la disimetría, como bisagra de flexibilidad y permeabilidad de las formas. Es decir de las metamorfosis que la figura de la mariposa posee y promete. La imagen de la naturaleza muerta de Coorte lleva a Didi-Hubermann a señalar una descripción que nos estremece:

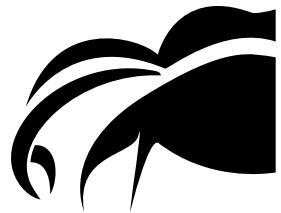
“En la imago que sobrevuela a algunas frutas arrugadas hay mucho más que la ilusión de una cierta realidad. Por de pronto, esta realidad parece haberse vuelto improbable, inquietante, incluso contradictoria: un borde de mesa que evoca casi una lápida funeraria; tres nísperos que no muestran sino grietas, defectos, estragos del tiempo; una mariposa de colores muy frescos, pero absolutamente extraña en este cielo negro en el que, curiosamente, parece haberse detenido. La realidad improbable da paso a una realidad de otra naturaleza, algo que adquiere consistencia psíquica, casi alucinatoria en su propia limpidez”.

La descripción del cuadro de Coorte lleva a Didi-Hubermann a decir que “nos sentimos observados por una aparición” que evoca la oposición entre *mimesis* y *phantasia*. La precisa descripción de los procedimientos fotográficos realizada por el registro de Farocki señala el paso de una realidad a otra de la imagen: como si un fondo funerario de la ima-

gen construido por la propia maqueta de los quesos pudiera sostener la frescura de una promesa de la mercancía. Alcanzar las cualidades secretas de las cosas inanimadas para volverlas un “extra-ser” o la misma potencia del sentido, supone aceptar la caducidad de toda belleza natural para alcanzar el signo secreto del accidente particular como relampagueo o intermitencia en el umbral entre la “lápida funeraria” y “los colores frescos”. Entendemos que Farocki en *Naturaleza muerta*, con su modo de encuadrar, recupera este problema estético-político.

La imagen de la mariposa ha afectado al pensamiento occidental como el vértigo del aparecer y es lo que los técnicos-fotógrafos buscan alcanzar como la economía política del signo de la marca. Ahora bien, cada imagen en sí puede pensarse como *mimesis* y *phantasia*. Es decir, como regla de imitación (toda imagen lo es de algo en la realidad visible) y como licencia de la imaginación (cualquier imagen puede alcanzar su parte de fantasía, inspiración o “genio”). La noción de “licencia de la imaginación” posee en la historia occidental dos sentidos: uno introducido por Longino quien, en su tratado *De lo sublime*, habla de la “aparición” como “fabricación de imágenes”; el otro producido por Filóstrato quien, en su *Vida de Apolonio de Tiana*, enuncia la “facultad de provocar huellas” o la capacidad de provocar apariciones visuales a partir de cosas invisibles. La imaginación, siguiendo estas dos tradiciones, podría fabricar las imágenes tanto como figurar lo no visto como aparición.

El mercado de la imagen que describe Farocki no es otro que el de los técnicos de la licencia de la imaginación cuyo oficio se ha especializado en la fabricación de huellas a partir de lo invisible. Se trata de un legítimo territorio de la herencia del género “naturaleza muerta” que la fotografía ha heredado y que finalmente actúa en el inconsciente óptico del registro mismo. Entre la maqueta, el material de los quesos y la puesta en escena lumínica, los técnicos de la imagen investigan el modo de representación



para afinar en el aparecer la alegoría en la mercancía. Al discutir sobre tipos de quesos como formas, en realidad los técnicos lo hacen sobre las cualidades de la luz en el objeto y sobre la modulación de los contrastes para que aflore la belleza secreta. Belleza que tomará la vida del producto con la fuerza de la caducidad. Estos operadores técnicos de la imagen son alquimistas y alegoristas que justifican el principio de una logística de la mercancía.

El arte de las correspondencias que plantea Farocki revela la mutación del capitalismo, que se retira progresivamente de una iconografía religiosa para centrarse en alegorías, hasta descomponer en estas sus cualidades constituyentes bajo la mirada de las cosas y las fantasmagorías que ocultan. Su mirada se interesa tanto en los fetiches que ocultan procesos de producción como en el brillo desprendido de los objetos que se autonomiza de éstos. Como si dijéramos que, aunque contrapuestas entre sí, las nociones de fetiche utilizadas por Marx y Freud le permiten indagar en las imágenes por re-encuadre y montaje para señalar en cada aproximación lo que simultáneamente niegan y afirman.

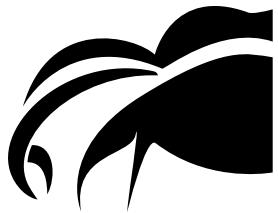
Especialización

Naturaleza muerta resulta inseparable de la palabra “especialización” como causa del “progreso” de una investigación de las cualidades sensibles de los objetos. Farocki se detiene en el método: registra el abordaje de las cualidades con meticulosidad para la conquista de los objetos a través de la imagen y del público a través de las cualidades resaltadas en los objetos. La “empresa” sólo busca a través de la imagen un proceder anticipador. Heidegger supo decir con precisión en “La época de la imagen del mundo” (1938), texto compilado en *Caminos de bosque* (1984), que: “Es en la empresa en donde por primera vez el proyecto del sector de objetos se inscribe en lo ente”. Es la esfera del técnico la que realiza este proyecto: en este caso el funcionario técnico-fotógrafo eficaz se especializa en una física de las cualidades. No se trata

ya de un poder espiritual sino de un conocimiento que le pide al objeto que rinda cuentas de cómo y hasta qué punto está a disposición de la representación.

El técnico-fotógrafo indaga por el cálculo en la naturaleza de la historia del objeto y lo transforma en el centro de la representación. Aquello que se convierte en objeto “es”. Y aquello que es, “aparece”. La reproducción del aparecer transforma el objeto en “bueno” con ese incómodo valor moral añadido a la presencia. Y lo que es bueno aparece como una plena relación social entre personas, como agrega Debord. El registro que Farocki realiza del proceso de producción de las imágenes de quesos, cervezas y relojes son verdaderos ejemplos de la lógica de la puesta en escena técnica y están destinados a ser calculados en su objetividad y efectos. Esta especialización es mostrada por Farocki en *Naturaleza muerta* a partir de la correspondencia de épocas. El registro persigue el objetivismo orientado a afectar la subjetividad e incluso a producirla. Como si dijéramos que aún no hay modo de superar las técnicas de la Edad Moderna, con su investigación aplicada y su desarrollo de la empresa como logística técnico-fotográfica, para la producción de la moderna imagen del mundo. Por ello, Farocki asume como posición ético-crítica describir los procesos de producción de lo visible para justificar la resistencia ante el dominio audiovisual.

El “mundo” es la “historia natural” y la “imagen” es el “sistema” de la física de las cualidades. La imagen del mundo no es otra cosa que el concebir la “historia natural” como imagen y determinar la precisa correspondencia entre la pintura de objetos y la fotografía de productos, como pertenecientes a una misma extensión del mundo que se ha convertido en imagen. Entonces el destino del hombre no es otro que el de “traer ante sí” o el de “situar frente a nosotros”. Esto es, el de poner en escena el objeto poniéndose a sí mismo en escena en este acto. Esto sólo es posible entre el siglo XVI y el XX, en un mundo convertido en imagen, como modo de producción del capitalismo. “Poner ante sí” y “traer



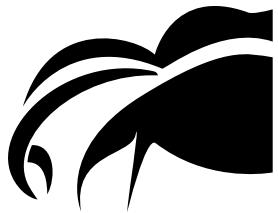
hacia sí” el objeto –como escribe Heidegger– radica en que: “cuanto más complejo y absolutamente esté disponible el mundo en tanto que mundo conquistado, tanto más objetivo aparecerá el objeto, tanto más subjetivamente (...) se transformará la contemplación del mundo y la teoría del mundo en una teoría del hombre, en una antropología”.

El humanismo es en sentido histórico una antropología estético-moral cuando el mundo se convierte en imagen. Desde ese momento la posición del hombre se dispone como visión del mundo. Heidegger señala que la “visión del mundo” entraña un alto grado de pasividad y que el fenómeno fundamental moderno es el de la “conquista del mundo como imagen”. La conquista activa del mundo como imagen supone pensar en una producción representadora. Farocki sabe que el acto de resistencia debe analíticamente describir el mundo visual con la mayor precisión para poder orientar la intervención crítica en él. Su obra parece volverse una descripción de la objetividad de la producción representadora para poder a través de ella, abordar los efectos sobre una subjetividad presa de los funcionamientos y movilizada por el inconsciente óptico de las visualidades.

Farocki dispone todo su registro en una analítica de la producción representadora para evaluar el saber/poder infinito sobre medios finitos que permite el cálculo, planificación y corrección de todas las cosas por la imagen. Lo cuantitativo minuciosamente registrado se convierte en la cualidad existente a ser señalada y luego fabricada. El valor indicativo de la cualidad se proyecta artificialmente en lo dado, en lo producido por un método técnico hasta transformarse por exceso de este procedimiento en un incalculable “mágico”. El lenguaje técnico-fotográfico “sobreimprime” en el objeto una cualidad que estando en él es proyectada con efectos incalculables. Se trata sin más de indicar una luz, un color, un brillo que harán de la vida de simples productos, objetos que han sido técnicamente “desocultados” en sus cualidades, como escribe Heidegger en “La pregunta por la técnica” (1953). Toda

la verdad de los objetos se dispone en las cualidades “desocultadas”. El técnico-fotógrafo “abre” y “exponde” las cualidades y sus efectos incalculables para transformarlas en la logística del capital a través del dispositivo técnico. Al “desocultar” las cualidades por el trabajo técnico, éstas se vuelven “constantes” y extreman la determinación técnica-antropológica en un funcionamiento que incluso, promete exceder al hombre poniéndolo en su límite.

Del diálogo entre Farocki y Flusser en “Palabras clave/ imágenes clave” (2004) resulta que la fotografía constituye la invención decisiva que ha modificado la función de la palabra y del texto hasta crear un retorno de los “efectos mágicos” por la imagen. Parece necesario detenerse en la tríada concebida por Flusser “aparato-funcionario-programa” –desarrollada en su filosofía en variados textos– porque colabora en definir el funcionamiento actual de la sociedad occidental. Lo que hace a nuestro tiempo, según la tesis de Flusser, es vivir en un centro ocupado por el aparato y en un horizonte constituido por funcionarios que sólo funcionan para el aparato. El aparato funciona automáticamente hasta convertirse en una compleja logística de la función. En el caso de *Naturaleza muerta*, Farocki ubica en el centro de la escena el aparato fotográfico, como una función de un “súper-aparato” o de un dispositivo de saber/poder publicitario. El fotógrafo es el técnico funcionario del aparato o dispositivo de la logística auto-publicitaria. Su éxito depende de la adaptación al dispositivo y de su funcionamiento automático. El factor humano está allí y también, se anticipa su futura desaparición en una transformación total de la historia que aún conserva restos de naturaleza en sus vestigios antropológicos. El funcionario-fotógrafo se presenta como un pretendiente del concepto por la construcción de “modelos” escénicos heredados de un inconsciente óptico proveniente de la tradición visual occidental. Sin embargo, se ha adherido a la herencia científica para convertirse en técnico que modela la apariencia, la explica y la altera. La función del arte –la de imprimir formas renovadas



en la apariencia– es asumida con pretensiones por el funcionario-técnico que reproduce ciegamente las huellas de una tradición.

El fotógrafo contemporáneo es mostrado por Farocki como el que ha heredado a aquel pintor de la tradición como artista de estereotipos de género diluidos en la materia de una imagen inconsciente. Siguiendo las lógicas de Flusser, Farocki registra las imágenes técnicas producidas por el aparato fotográfico que le sirven como modelo de otros aparatos del transcurso histórico del capitalismo. Farocki y Flusser comparten la idea de que el funcionamiento se encuentra en el interior del aparato y de que el fotógrafo resulta amalgamado a éste. Allí donde el mundo de la empresa juega con el aparato, Flusser propone un programa contrario: “jugar contra el aparato”. Este parece ser el juego que le interesa a Farocki: describir el dispositivo para volver el aparato y su funcionamiento contra sí mismo. Aquello que *Naturaleza muerta* describe es el único acontecimiento que importa en nuestro presente: la evolución de la máquina y la progresiva eliminación del trabajador. Este proceso concierne a la sustracción del artista por el técnico y del técnico-funcionario por el funcionamiento del dispositivo. Aquello que Farocki culmina señalando es que las imágenes funcionales, de una finalidad puramente técnica, se realizan para una operación en particular, pero al mismo tiempo, señalan el funcionamiento en sí, del que el hombre resulta ajeno.

Funcionamiento

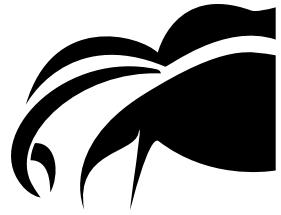
Discípulo de Adorno y lector de Flusser, el problema de Farocki se desplaza entre la “historia natural” y el “funcionamiento”. No deja de ser el problema de la inmanencia de los dispositivos. Valdría afirmar que su obra trata de dar cuenta de la “atmósfera” indefinible y de la programación de la acción ritual que los dispositivos producen. Flusser nos recuerda en *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990) que:

“la mirada produce relaciones entre los elementos de la imagen, que siempre puede regresar a un elemento específico de la misma y convertirlo en un portador de significado. El espacio-tiempo de la imagen es el resultado, el cual no es otra cosa que el mundo de la ‘magia’, un mundo en el que todo se repite y en el que todo participa en un contexto significativo. La conciencia es mágica porque el entorno es experimentado como escena en el que las cosas se afectan unas a otras en relaciones reversibles”.

Decimos que se afectan unas a otras en un funcionamiento más allá de la plena participación de los sujetos. En el mundo de las “tecnο-imágenes” la escritura audiovisual retornaría a una “conciencia mágica” para el desciframiento de las mismas.

La fotografía, como la concibe Flusser puede servir para la represión de la capacidad crítica, en tanto que sólo permite funcionar. Podemos decir entonces, que Farocki intenta indagar en un pensamiento “mágico-ritual” inmanente a los dispositivos auto-publicitarios del capitalismo tardío y su funcionamiento, para restituir al ojo sus capacidades críticas. La logística de las imágenes en la que domina el “funcionar” se ha desplazado del trabajo industrial al mundo publicitario. Reconocemos que el funcionamiento parece ser el espacio-tiempo donde se producen relaciones entre imágenes, entre palabras y entre palabras e imágenes. Funcionamiento que abre una logística de correspondencias y relaciones donde el operador que describe es cuestionado por el crítico que interroga. El crítico se apega y distancia simultáneamente de las imágenes, con una precisa conciencia descriptiva y con una voluntad de mostración de los rasgos expresivos, intentando preservar el acto de resistencia frente a los fulgores del objeto que atrapan el asombro de la mirada.

Farocki parece indicar que la vida se encuentra encerrada en la cosa bajo el nombre de “naturaleza” y la cosa autonomizada en la vida bajo el nombre de “muerte” o de “segunda naturaleza”, como lo abor-



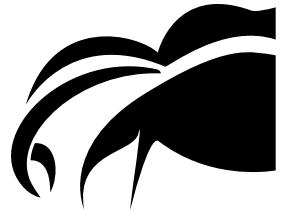
daron críticamente Lukács, Benjamin y Adorno. Se trata de otra forma de nombrar a la “historia natural” para conocer ese mundo cosificado, enajenado o muerto –mundo del fósil–, otro modo de afirmar que vivimos en un “sex appeal de lo inorgánico” como lo profetiza Benjamin en *París. Capital del siglo XIX*. De este modo, su trabajo se instala bajo tres dominios: la imagen, el archivo y la narración. Estos tres dominios constituyen configuraciones paradójicas que el cineasta racionaliza críticamente: la imagen contemporánea simultáneamente puede volverse cínica o crítica, el archivo puede transformarse en principio de creación o en mal de la información y la narración puede constituirse en potencia de fabulación o en inercia vacía de los funcionamientos.

Cuando percibimos la obra de Farocki, logramos alcanzar la misma impresión de Didi-Huberman en *La imagen superviviente* (2002), cuando al abordar a Aby Warburg, ve en su modo de lectura una potencia crítica fabricada por el intervalo entre imágenes. Viendo a Farocki enfrentamos una historia crítica de las correspondencias como en Warburg. Pero, también, cuando percibimos su obra, su lógica arqueológica oscila entre Heidegger y Flusser, centrándose en un régimen de funcionamiento cada vez más inmanente y singular, destinado a hacer visible el pasaje de un dispositivo a otro. Pasaje en el que su descripción de operaciones y funcionamientos no nos permite discernir entre la verdad de unos funcionamientos y la paradoja de unas operaciones, en tanto que las imágenes, a pesar del trabajo de los funcionarios-fotógrafos, finalmente escapan al género, a la normativa y a la representación, resultando ésta última permanentemente vaciada por la repetición en juego. Farocki nos conduce por la arqueología de las imágenes a un verdadero mundo impersonal, a pesar de los funcionarios técnicos-fotógrafos, que parecen haber tomado toda la logística de la producción en sus manos, incluso hasta ser desbordados por ésta y modelados por sus efectos.

Espectáculo

Disponerse en la “cosa” como lo hace Farocki, supone explorar los dispositivos de producción en una época plena de mezquindad, amnesia y mercaderías falsificadas donde cualquier espectáculo vive de lo más íntimo de los estereotipos como parte de una inflación organizada de imágenes productivas que sólo aspiran al funcionamiento automático de la vida. Los pretendientes a artistas de nuestro tiempo parecen ser los fotógrafos porque simultáneamente pueden crear un mundo posible o simplemente redoblar la fantasmagoría que nos rodea como una gramática recursiva al infinito. Gramática que siempre aborda los mismos problemas de igual modo pero cada vez con mayores niveles de abstracción.

Frente a los procedimientos técnicos auto-publicitarios descriptos por el film vale recordar la magistral intuición de Yeats “donde la belleza nace, también nace lo terrible”. La belleza pretendida por los técnicos aspira secretamente a la norma aunque la excede como una cualidad monstruosa en las cosas. Las cualidades descubiertas o construidas por la imaginación son algo excesivo, resultado de un previo proceso de separación y de otro posterior de agregación inherente a la violencia del hacer técnico. Algo que podría no haber sido resplandece en cada cualidad descubierta o añadida a las cosas como el escándalo de un cálculo que esconde un capricho ontológico. ¿Son los fotógrafos contemporáneos los artífices de este funcionamiento? Sin dudas, son los artífices del mismo capricho del que podría acusarse a la obra de arte, con la diferencia de que en la fotografía publicitaria el cálculo de las cualidades nada tiene en común con el escándalo del azar del acto de creación de los lenguajes artísticos. Las artes se vanaglorian de la creación, siguiendo la suprema afirmación de Shakespeare, de que éstas encarnan mundos nuevos, mientras la publicidad satura performativamente cada fisura de la realidad con sus medios de re-creación y re-presentación del mundo como imagen.



La mirada de Farocki, utiliza una estrategia que la transforma en un estilo de registro aunque parezca confundirse con lo registrado para mostrar los estereotipos auto-publicitarios elaborados por los técnicos. Mirada que no sólo describe como si se tratara de una pedagogía, sino que se detiene en la monótona repetición especializada de una duración visible de los procesos. El problema de nuestro tiempo son los dispositivos que determinan las relaciones entre imágenes y fijan en éstas los procesos humanos. Este problema es abordado de distintos modos expresivos pero con una misma voluntad de ensayo crítico audiovisual por los cineastas franceses Jean-Luc Godard y Chris Marker y por los cineastas alemanes Alexander Kluge y Harun Farocki. Tal vez, debemos decir que se trata de los senderos abiertos por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet al pensar con rigor crítico los dispositivos y procedimientos de la composición audiovisual. Aquello que atraviesa en común a estos cineastas es la comprensión de que la historia del cine es la historia de la relación entre cuerpos y máquinas sincronizados por un funcionamiento técnico en el cual se inscribe una arqueología de las imágenes y una genealogía de la mirada. Las potencias propias de las máquinas de registro y proyección materializan modos de ver y efectos de sujeto que delimitan el mundo como ambiente del animal humano artificial.

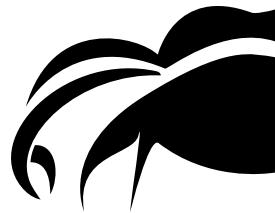
Nuestro presente histórico, o mejor aún, nuestra contemporaneidad con lo que ésta tiene de intempestiva desde un punto de vista técnico, no puede pensarse sin ubicar el problema en el “quién”, como la figura del sujeto consciente intencional que iluminaría el mundo con su interpretación y obrar. La paradoja actual nos presenta un sujeto como efecto de los funcionamientos descentrado de la voluntad por el inconsciente óptico y los automatismos impersonales. Éste ha sido descentrado de sí y reemplazado por los dispositivos que producen efectos de subjetivación. Situación que atañe a una afirmación y a un peligro. La afirmación nos dice que el sujeto de la enunciación, productor de gramáticas recursivas cada vez más abstractas, se ha desplazado hacia lo neutro e impersonal. El peligro

que se abre ante esta condición es que el mínimo de sujeto actuante se ha vuelto cínico y satisfecho de su ambiente artificial sin resistir este retiro. Aceptar estar a la altura de los dispositivos y de los modos de fabricación que éstos producen logra dejarnos sólo frente a funcionamientos que podrían generar nuevas fraternidades o reducirse a ciegos cinismos.

Crítica

Parece que aquello que atrapa a Farocki consiste en dilucidar en la repetición mimética lo que insiste velado o indicar lo no visto en lo visto o señalar que en lo visto obra un funcionamiento ciego, neutro e impersonal. Pretende describir, de este modo, una física colectiva y productiva, donde la percepción como fabricación de mundos posibles, ya no responde a las tres grandes matrices de la relación entre filosofía e imagen o entre filosofía y arte que organizaron la cultura occidental: la matriz didáctica, clásica y romántica o los tres grandes modelos de identificación del arte: ético, poético o representativo y estético, que han descripto de distintos modos, Badiou en *Pequeño manual de inestética* (1998) o Rancière en *El reparto de lo sensible* (2009).

A primera vista, *Naturaleza muerta* parece tramar una relación entre una matriz didáctica y otra romántica o indagar simultáneamente en un modelo ético y estético. El conjunto de las imágenes nos lleva a pensar que la preocupación de Farocki parte de una pregunta ética: ¿qué efectos producen unas imágenes en el sentido civilizatorio y en la educación de la ciudadanía? Pregunta que supondría una crítica a la idea de *mimesis*, en virtud de poder controlar la producción de los efectos de las mismas desde el reconocimiento de las verdades de unos procedimientos de fabricación de visibilidad. También, la preocupación de Farocki parece partir del reconocimiento estético que conduce a la pregunta: ¿es el absoluto invisible de los dispositivos de saber/poder el que constituye como trama a las imágenes para hacer visible su propia constitución, por vías de la liberación de unos rasgos



expresivos “desocultados” por la técnica moderna, lo que permitiría una comprensión crítico-poética del ambiente de nuestra “historia natural”? Pregunta que supondría reconocer el efecto inorgánico de los dispositivos en la constitución orgánica de la vida. Este vínculo entre lo absoluto y lo fáctico persigue el objetivo de comprender poéticamente la relación entre la cosa y la experiencia del sujeto en ella. La composición del film podría indicarnos una doble búsqueda entramada: una pretensión ético-didáctica y otra romántico-estética que no abandonarían la perspectiva crítica. El film intenta educar para la emancipación como una politización del arte vía el conocimiento del funcionamiento de las imágenes reguladas por una crítica de las verdades de sus procedimientos y también lo hace vía el conocimiento de la autonomía de los rasgos expresivos que permitirían percibir la logística-técnica con pretensiones poético-alegorías en las producciones de la mercancía contemporánea.

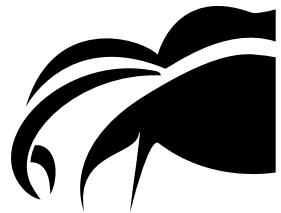
Si observamos con detalle y leemos la producción y edición que Farocki realizó en *Filmkritic* percibimos que evitó toda relación con la tradición que asumía matrices o modelos tanto didácticos como estético-románticos del lenguaje del arte. Se distanció especialmente de autores como Herzog o Syberberg que indagaron sin cesar en estas líneas del lenguaje audiovisual. Parece que esta distancia es el resultado de una obra que busca un lenguaje de correspondencias más ligado a una matriz clásica o representativa. Su problema sería dotar a la *poiesis-mimesis* de equivalencias representativas históricas. Farocki percibe en las lógicas publicitarias de la contemporaneidad una logística destinada a la creación de unas cualidades inorgánicas o al descubrimiento de unas cualidades orgánicas liberadas que se adhieren a las propiedades de los objetos a partir de un meticuloso trabajo de la puesta en escena fotográfica. En esta puesta en escena, un triple proceso resulta enmarcado, en el que queda comprendida la *mimesis*: desvelar lo inefable como verdad de la cosa, fijar el régimen normativo de su circulación y producir un equivalente como representación. *Naturaleza muerta* daría cuenta entonces,

de un régimen clásico de producción que se interesa más por una crítica a la producción de lo visible que por un desmontaje o deconstrucción del lenguaje audiovisual. En esta lógica el registro de Farocki ya no indica sino que describe, aunque en este contexto describir es el modo de una gramática de la creación contemporánea del ensayo audiovisual.

Sin embargo, si extremamos la analítica del film se puede percibir que los regímenes didáctico-ético, clásico-representativo y romántico-estético hablan en un lenguaje de tradición, mientras Farocki ejecuta una crítica a cualquier forma de trascendencia, que todos esos modelos estéticos de identificación del arte aun poseen. Tal vez, debamos decir que su problema central es la inmanencia radical y la singularidad de los procedimientos que permiten comprender el dominio de la “pensatividad” de los dispositivos de producción de visibilidad contemporáneos.

Fantasmagoría

La máquina logró que olvidáramos el funcionario para recordar sólo la función y sus efectos. Aunque debería habernos revelado que ninguna verdad fotográfica puede auto-fundamentarse. De allí proviene la fórmula de Godard: “no es una imagen justa, es justo una imagen”. El temblor escurridizo parece ser el alma de las imágenes y el “fijador” fotográfico nunca parece alcanzar la realidad moviente de las cualidades de las cosas, sólo “desoculta” en el objeto aquellas cualidades propias de una percepción histórica que el método de fijación le permite alcanzar. Es decir, las fabrica técnicamente. Por ello, los pintores ingleses se aferraban a la pintura de género de bodegones llamándola “still life” a lo que los pintores franceses respondieron con el nombre de “naturaleza muerta”. Como si en aquella batalla lingüística se jugara el destino del objeto inerte o convertido en “fósil” de la historia natural. Primeramente pintado y hoy registrado, el objeto quiere escapar a la muerte por el dominio de la expresión. Por eso, a su manera, la expresión le asegura estar siempre vivo. Incluso, si



pensamos en las pinturas de “vanitas”, nos muestran la inminencia de la muerte, a la que sin embargo, terminan escapando por el fulgor de unos rasgos liberados.

La fotografía no puede más que decepcionar: porque escapa al objetivismo y traiciona al objeto que enfoca. Por ello, ataña a una perversión esencial de la mirada. La física de las cualidades de la logística publicitaria no es más que una perversión. Como escribe Rosset en “Las reproducciones de lo real” en *Fantasmagorías*(2006): “quien dice fotógrafo dice voyeur, con el mismo fracaso asegurado”. Sólo una interpretación exitosa, o lo que es lo mismo, una expresión inventiva, podría sacarnos del funcionamiento en sí del dispositivo, que sólo parece destinado a funcionar y su funcionamiento sólo parece aspirar al fracaso. Las fotografías fracasan en su pretensión de capturar algo, por ello deben fabricarlo hasta el extremo de la expresión. Este es el problema de *Naturaleza muerta*: los técnicos-fotógrafos no consiguen acorralar a los objetos ni a sus cualidades últimas. Entonces, simplemente las fabrican como cualidades históricas determinadas. ¡Bienvenidos al mundo de los estereotipos! Tal vez valga decir que el registro no alcanza a tocar lo real, entonces lo produce en un alto grado renovado de abstracción. La publicidad es la sensación desgraciada de apoderarse de aquello que no se tiene y que expresa una incapacidad más general del hombre de intentar poseer sin éxito cualquier cosa.

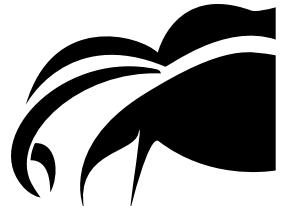
Finalizo con el recuerdo de *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice, contemporáneo del film de Farocki, cuyo proceso resulta tan minucioso como inverso al que describe críticamente el realizador alemán. Erice muestra la paciente pintura y dibujo realista del pintor Antonio López García, quien dedica cuatro meses en la trama de su vida a los membrillos que plantó en el patio de su casa con la voluntad de alcanzar por ellos la cualidad de la luz entre fungible y eterna. El registro de Erice se pliega a las búsquedas del pintor del mismo modo que el de Farocki lo hace con el de los fotógrafos. Proceso que lleva al pintor a dedicar

durante el otoño madrileño de 1990 sus energías al estudio de un membrillero. Se decide a pintarlo cuando sus frutos empiezan a madurar. Esto lo lleva a crear un dispositivo visual que sigue con precisión la caída diaria de los frutos en su proceso de maduración debido al peso de las ramas, al mismo tiempo que un sistema para cubrir al árbol de las lluvias invernales. La mimesis extrema que persigue López García del proceso de maduración de los membrillos lo lleva a plegar su vida a la del membrillero en un realismo meticuloso donde el hombre parece alcanzar lo que es siguiendo a la naturaleza viva de las cosas.

Lo extraordinario de esta laboriosa dedicación es el carácter fallido que el pintor encuentra en sus búsquedas obstinadas y la decisión de abandonar tanto el dibujo como la pintura. La imagen del hombre que se pliega a la naturaleza es exactamente opuesta a la del inventor de cualidades en las naturalezas muertas. El primero aprende el sabio fracaso de la imagen que constituye una ética, el segundo sabe acerca del triunfo de la apariencia que nunca pasa de una fantasmagoría estética.

Bibliografía

- Adorno, T. (1991) “La idea de historia natural”. En *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós.
- , (1983) “Las categorías de lo feo, lo bello y la técnica”. En *Teoría estética*, Barcelona, Orbis.
- Badiou, A. (2009) *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo.
- Benjamin, W. (1980) *París. Capital del siglo XIX*, Madrid, Taurus.
- Buck-Morss, S. (1995) *Dialéctica de la mirada*, Madrid, Visor.
- Debord, G. (1995) *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca.



Didi-Huberman, G. (2007) *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito.

—, (2009) *La imagen superviviente*, Barcelona, Abada.

Farocki, H. (2003) Crítica de la mirada, Buenos Aires, Altamira.

—, (2013) *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires, Caja Negra.

Farocki, H. y Flusser, V. (2007) “Palabras clave/ imágenes clave”. En *Artefacto*, nº6, Buenos Aires. <http://www.revista-artefacto.com.ar>

Flusser, V. (1990) *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas.

Heidegger, M. (1995) “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.

Nancy, J-L. (2013) “De la técnica o de la strucción”. En *Archivida. Del sintiente y del sentido*, Buenos Aires, Quadrata.

Rancière, J. (2009) *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, LOM.

Rosset, C. (2008) “Las reproducciones de lo real”. En *Fantasmagorías*, Madrid, Abada.

Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.