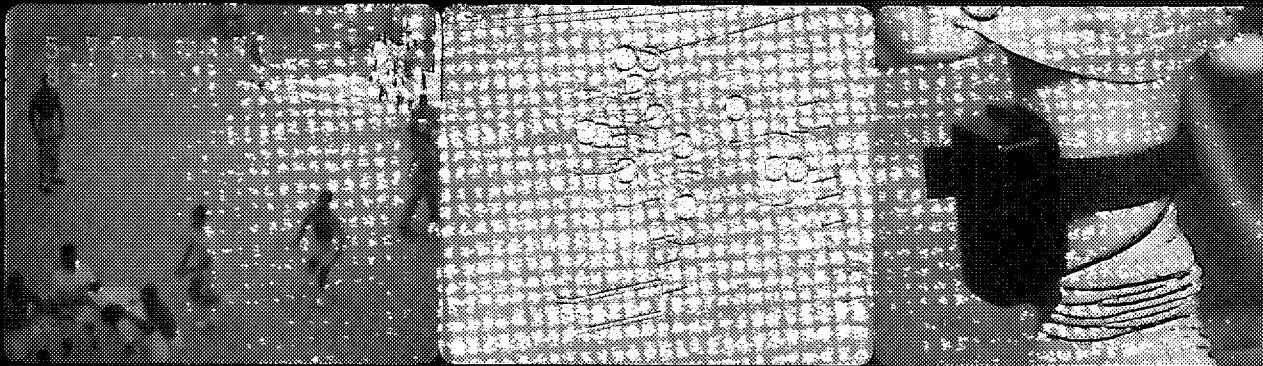


Harun Farocki: STRATÉGIES CRITIQUES

Christa Blümlinger



HARUN FAROCKI, JE CROYAIS VOIR DES PRISONNIERS / I THOUGHT I WAS SEEING CONVICTS, 2000, INSTALLATION VIDÉO_VIDÉO INSTALLATION; TOUTES LES PHOTOS DE CET ARTICLE ONT ÉTÉ REPRODUITES AVEC L'AIMABLE PERMISSION DE L'ARTISTE_ALL PHOTOS IN THIS ARTICLE COURTESY THE ARTIST.

→ Dans un bilan de sa chronique sur la première guerre du Golfe pour le journal *Libération*, le critique cinéphile Serge Daney tentait une distinction conceptuelle entre ce qui pour lui était du côté du cinéma et donc de l'«image» et ce qui était du côté des médias (la télévision, la publicité, les images technico-militaires), donc du «visuel». Pour expliquer cette distinction, Daney donnait la définition suivante :

Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, cette image que nous avons aimée au cinéma jusqu'à l'obscénité, ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de force, elle est

HARUN FAROCKI: CRITICAL STRATEGIES



In his analysis of media coverage of the first Gulf War for the newspaper *Libération*, French film critic Serge Daney proposed a conceptual distinction between the “image,” which he qualified as cinematic, and the “visual,” which he attributed to the media (television, advertising, techno-military images). Daney defined this distinction as follows:

The visual, then, is the optical verification that things are functioning on a purely technical level: there are no reverse shots, nothing is missing, everything is sealed in a closed circuit, rather like the pornographic spectacle which is no more than the ecstatic verification that the organs are functioning. The opposite would be true for the image – the image

vouée à témoigner d'une certaine *altérité*, et, bien qu'elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*.

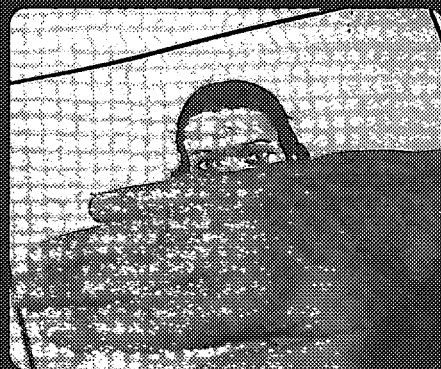
Si on regarde comment Harun Farocki incorpore, au sein de ses essais filmiques et de ses installations, un certain type d'images qu'on pourrait dire du côté du «visuel» (des images de surveillance militaire ou civile, des publicités, des films de propagande), on peut supposer qu'il s'agit justement de les confronter avec la possibilité de l'image, que restitue l'écriture du cinéaste.

Le Berlinoïse Harun Farocki a toujours été, depuis ses débuts militants à la fin des années 60, un artiste profondément contemporain, capable de saisir ou même d'anticiper les symptômes du malaise dans

that we have adored at the cinema to the point of obscenity. The image always occurs on the border between two force fields; its purpose is to testify to a certain *alterity*, and although the core is always there, something is always missing. The image is always both *more and less than itself*.

If one observes how Harun Farocki incorporates elements that might be considered "visual" (images of civilian or military surveillance, advertisements, propaganda films) into his essay-films and installations, one might conclude that the filmmaker's aim is to confront them with the possibility of the image, which is restored by his writing.

Since his early days as an activist in the late 1960s, Berlin-based Farocki has always been a profoundly contemporary artist, capable of grasping – indeed



IMAGES DU MONDE ET INSCRIPTION DE LA GUERRE / IMAGES OF THE WORLD AND INSCRIPTION OF WAR, 1988.

notre civilisation, que ce soit en partant de gestes captés sur le vif, ou en brossant à rebours des images préexistantes. On le voit bien dans l'installation *Je croyais voir des prisonniers* (2000): il y a une différence entre l'enregistrement des gestes répétés par des gardiens en formation, librement observés par le cinéaste, et les modes selon lesquels «le réel» des prisons se présente sur des bandes de surveillance. Cette différence réside dans le régime de regard qui s'installe dans un tel espace de contrôle. La «re-vision» par le cinéaste d'une visite surveillée en prison, qui se termine précipitamment parce que le détenu a trop mal caché son geste affectif, montre le toujours-déjà-là d'un regard sans limites. Le prisonnier quitte la salle sans même se retourner vers la femme en visite; son regard aveuglé par la surveillance a perdu toute adresse.

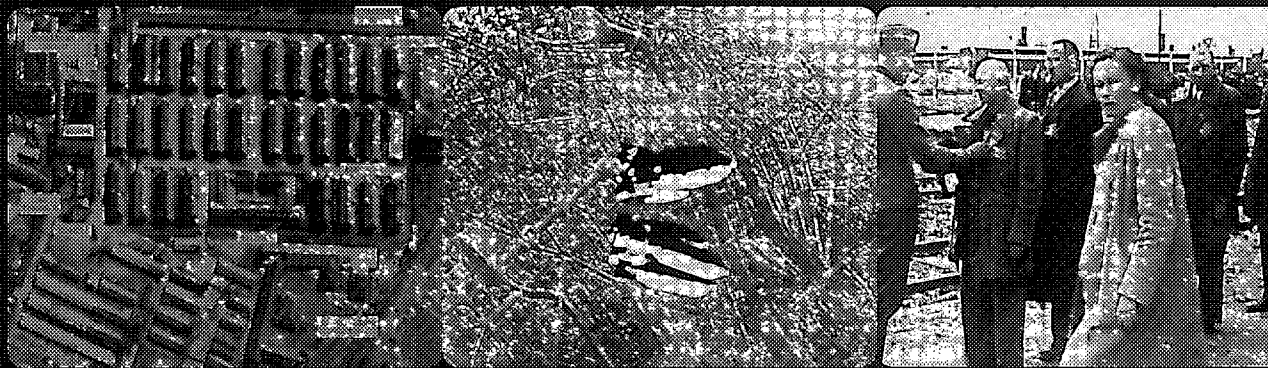
of anticipating – the symptoms of discontent in civilization, either by capturing on-the-spot action or by reworking existing images. This emerges quite clearly from his installation *I Thought I was Seeing Convicts* (2000): there is a difference between the recording of the gestures repeated by the trainee guards, freely observed by the filmmaker, and the ways in which prison "reality" is presented by the surveillance cameras. The difference lies in the system of observation that is established in a supervised area such as this. The filmmaker's "re-view" of a prison visit (which comes to an abrupt end after the prisoner's unsuccessful attempt to conceal his gesture of affection) demonstrates the omnipresence of a form of observation that knows no bounds. The prisoner leaves the room without so much as a backward glance for his visitor; the surveillance has

Chez Farocki, l'enchaînement de ce type d'images est associé à des intertitres qui précisent: un tel «événement», sorti des archives, constitue l'exception, la raison d'être de la surveillance. Du coup, ce que Farocki a filmé en direct, par exemple l'entraînement des surveillants, se lit dans le même sens: l'événement-accident y est rendu calculable, il fait partie de la logique de l'institution. Pour mieux contrôler, le pouvoir installe des rites qui résident dans la répétition d'une forme au-delà de la communication.

Farocki reprend souvent des images qui ont été destinées à une fin stratégique très circonscrite ou qui circulent dans la sphère publique. De la même façon que ces images font l'objet d'une investigation, le cinéaste a toujours su appliquer une puissance

blinded him to all else. In Farocki's work, images of this kind are sequenced in conjunction with explanatory subtitles: such an "event," taken from archive footage, is the exception that justifies the surveillance. Consequently, what Farocki has filmed live, such as the guards' training session, can be interpreted in the same way: the chance event becomes calculable, it is part of the logic of the institution. In order to supervise more efficiently, the authorities establish rituals that consist of the repetition of a form beyond communication.

Farocki often uses images which were originally produced with a specific strategic purpose or which circulate in the public sphere. Just as he investigates these images, he has always been capable of studying his own production from a similarly critical



IMAGES DU MONDE ET INSCRIPTION DE LA GUERRE / IMAGES OF THE WORLD AND INSCRIPTION OF WAR, 1988.

critique envers sa propre production. Si ses installations et ses films semblent présenter leur propre processus de fabrication, comme une sorte d'œuvre ouverte, ses nombreux écrits évoquent aussi l'articulation comme problème de création. Ainsi, Farocki écrit-il, dans un texte qui expose la salle de montage comme lieu de travail (idée qu'il retravaillera littéralement dans son installation *Section / Interface* (1995):

À la table de montage, du balbutiement émerge la rhétorique. C'est parce que cette articulation rhétorique existe, que le discours sans articulation dans la salle de montage est un balbutiement. Sur le tournage on peut déplacer la caméra ici ou là, une décision qu'on prend à la minute, le sourcil froncé par la réflexion. Dans la salle de montage on tergiverse une semaine, pour savoir où ira se placer cette image d'une minute².

standpoint. His installations and films seem to disclose their own production process, like a sort of open work, but his many writings also refer to filmic articulation as one of the problems of the creative process. In a text which describes the editing room as a workplace (an idea he reworked literally with his 1995 installation *Section / Interface*) Farocki writes: At the editing table, rhetoric emerges from stammering. It's because this rhetorical articulation exists that the unarticulated speech in the editing room is stammering. When you're shooting you can move the camera here or there, frowning in thought as you make on-the-spot decisions. In the editing room you mess about for a week before deciding where to put this minute's worth of image.²

For Farocki, any political standpoint is subject to this awareness of author as producer, in the Benjaminian sense.³ The author must be demythol-

Toute attitude politique passe chez Farocki par cette prise de conscience de l'auteur comme producteur, au sens benjaminien³. Toujours, il s'agit de démythologiser l'auteur et de le «socialiser», pour transformer, tout à fait comme le propose Benjamin, «des lecteurs et des spectateurs en participants». C'est ainsi que l'écriture audiovisuelle du cinéaste se relie à une réflexion sur le montage, pour lequel il trouve des allégories – soit par exemple en montrant ses mains, qui dessinent le cache d'une photographie revisitée, dans *Images du monde et inscription de la guerre* (1988); soit, plus explicitement, dans son autoportrait *Section* (1995), où il reprend en écho sa propre voix issue de l'un de ses tout premiers films; soit au travers des interstices qui font surgir les composantes de l'image,

ogized and “socialized,” to transform “readers and viewers into participants,” just as Benjamin proposes. Thus the filmmaker's audiovisual writing is connected to reflections on montage, for which he finds allegories – by filming his own hand as it frames an image in *Images of the World and Inscription of War* (1988); or more explicitly, in his self-portrait *Section* (1995), by using his own voice from one of his early films; or through interstices which show up the components of the image, as in *Eye/Machine* (2001) or *How to Live in the FRG* (1990).

Within Farocki's audiovisual œuvre (which comprises over eighty films, videos and installations) two types of cinematic approach may be identified: the live and the re-used. Sometimes these anthropological and archival approaches converge, as they



SECTION / INTERFACE, 1995.

comme dans *Ceil / Machine* (2001) ou dans *La vie – RFA* (1990).

On peut tenter de distinguer, au sein de la vaste écriture audiovisuelle de Farocki qui comprend plus de quatre-vingt films, vidéos et installations, deux types d'approches: un cinéma direct et un cinéma de rempli. Parfois, l'approche anthropologique et l'approche de l'archive se rejoignent, comme dans *Images du monde et inscription de la guerre*, où le mouvement du filmage en direct sert à ponctuer les réflexions du commentaire sur les images immobiles (photographies et dessins). De chacune des deux approches découle une analytique de l'image qui ancre la pensée politique dans une réflexion sur la discursivité des images.

On peut aussi tenter de distinguer de grands axes thématiques qui traversent l'œuvre de Farocki.

do in *Images of the World and Inscription of War*, in which the movement of live filming punctuates the commentary on the still images (photographs and drawings). Each approach gives rise to an analytics of the image, which grounds political thinking in a reflection on the discursivity of images.

Certain major themes can also be perceived in Farocki's work, the first and foremost of which is the filmmaker's reflection on disciplinary institutions as precursors of control societies. Farocki studies the way the latter take over and administer people's lives by managing and supervising them in a variety of ways. The social stakes are perceptible through rituals, games, repetitions and experiences of all kinds. His major film *How to Live in the FRG*, but also a series of short films such as *Indoctrination* (1987) or *The Interview* (1997), show how a service

En premier lieu, sa réflexion sur les institutions disciplinaires comme précurseurs des sociétés de contrôle. Farocki s'intéresse à la façon dont celles-ci s'emparent de la vie et l'administrent, en déployant des formes variées de la gestion et de la surveillance du corps humain. Dans cette approche, les enjeux sociaux se donnent à voir à travers les rites, les jeux, les répétitions et expériences de tout genre. Le film majeur *La vie – RFA*, mais aussi une série de courts-métrages comme *Endoctrinement* (1987) ou *Apprendre à se vendre* (1997) démontrent justement comment dans les lieux d'entraînement d'une société de services on forge des matrices modulables qui garantissent la stabilité. *La vie – RFA* décompte les lieux où une société de services prépare ses agents à la perspective d'accidents possibles.

company's training department devises adjustable matrices that guarantee stability. *How to Live in the FRG* lists the many ways in which such a company prepares its agents for the possibility of accidents. By showing their rehearsals for "D-Day," Farocki captures what is really at stake in contemporary companies undergoing a transformation into a post-industrial system in which the factory symbolically gives way to the business enterprise. We see how businesses set individuals against one another by introducing the principle of rivalry. In *How to Live in the FRG*, two types of image alternate: the automatic functioning of the machines used to test furniture, and the role-plays carried out by bank clerks, midwives or police officers. What is to be sold must be tried and tested, as must whoever sells or



ŒIL/MACHINE / EYE/MACHINE, 2001.

C'est à travers leurs répétitions pour le jour «J» que Farocki saisit l'enjeu actuel des sociétés contemporaines, en pleine transformation vers un système postindustriel, dans lequel l'usine cède symboliquement à l'entreprise. On voit comment l'entreprise oppose les individus entre eux, en introduisant la rivalité comme principe. Dans *La vie – RFA*, deux types d'images alternent: l'automatisme des machines à tester des meubles ponctue les jeux de rôles des employés de banque, des sages-femmes ou des agents de police. Ce qui sera vendu doit être éprouvé, testé, et celui qui vendra ou servira aussi. Un phénomène de substitution se révèle que Gilles Deleuze a si bien nommé: «[...] de même que l'entreprise remplace l'usine, la formation permanente tend à remplacer l'école, et le contrôle continu remplacer l'examen⁴.»

serves. A substitution phenomenon emerges, so aptly described by Gilles Deleuze: "just as the corporation replaces the factory, *perpetual training* tends to replace the *school*, and continuous control to replace the examination."⁴

A few years after *How to Live in the FRG*, Farocki made *The Interview*, which required him to investigate other social "laboratories": training centres for the long-term unemployed. In this film, a young and rather attractive woman role-plays a job interview. She plays her part very well, and the trainer plays his badly. When the video is shown again, the trainer is still unable to compensate for his lack of judgment; he therefore addresses the woman as though she were a young girl, asking her to use her charm. When these scenes are replayed on a television screen (in black and white), punctuated

Quelques années après *La vie – RFA*, pour *Apprendre à se vendre*, Farocki pénètre dans d'autres «laboratoires» de la société: des lieux d'entraînement pour des chômeurs de longue durée. Dans ce film, une jeune et assez belle femme se présente dans un jeu de rôles d'entretien d'embauche. Elle joue très bien sa partie, et l'entraîneur joue mal. Quand la vidéo repasse, le formateur ne sait toujours pas comment suppléer à son manque de jugement; il s'adresse donc à la femme en tant que jeune fille, lui réclamant de faire usage de son charme. La reprise de ces scènes sur écran vidéo (en noir et blanc), ponctuées par la bande sonore de Neil Young (citation mélomane du cinéphile, peut-être, la musique venant de *Dead Man* (1995) de Jim Jarmusch), nous montre la distance entre la

by a Neil Young soundtrack (a musical “quotation” for the cinephile, perhaps, as it comes from Jim Jarmusch’s *Dead Man*, 1995), we perceive the distance between this role-play and reality. This very distance also reveals the laws that govern such role-plays when they are enacted in the “real” world. The displacement that has occurred here in this distance from real life is represented by the television monitor, which repeats and re-presents the “role-playing” of the “model-actors” and their trainers. The displacement between reality and its simulation affects the repetition, a key element in Farocki’s montage and in the viewer’s memory.

Such interest in teaching the way communication operates is clearly a way of controlling and directing the integration of the act of speech. Farocki’s obser-



LA VIE – RFA / HOW TO LIVE IN THE FRG, 1990.

réalité et ce jeu, mais par cette distanciation même, elle nous révèle aussi les lois qui régissent ces jeux quand elles s’appliquent dans la réalité sociale. Le déplacement qui s’avère ici par son écart avec la vie réelle est incarné par le moniteur audiovisuel qui répète et re-présente le «jeu» des «acteurs-modèles» et de leur entraîneurs. Le déplacement entre le réel et sa simulation affecte la répétition, élément clé du montage de Farocki et de la mémoire du spectateur.

Un tel intérêt à enseigner l’opérativité de la communication sert visiblement à contrôler et à orienter l’incorporation de l’acte de la parole. C’est là que s’ancrent les observations de Farocki, toujours en retrait, avec une caméra extrêmement précise, qui bouge peu et change parfois de point de vue, mais semble toujours exactement savoir où elle se place par rapport au dispositif du jeu, de la perfor-

ations are centred here, always at a distance, with an extremely precise camera which hardly moves, sometimes changes its viewpoint, but always seems to know exactly where it stands in relation to the role-play, performance or appearance. What matters is to capture moments of performativity, insofar as this concept that belongs to the cultural sciences’ means not only that something is done but that an action is “realized.” This “realization,” which always involves repetition and reformulation, is one of the founding aspects of Farocki’s work. The architecture of his films and his montage principles correspond to this iterability. In *How to Live in the FRG* for example, the repetition of certain types of psychology or intelligence tests for children points out the normativity of these games, while presenting the “realization” of the film as an act that is based on a language system.

mance ou de l'apparence. Il s'agit de saisir des moments de performativité, au sens où ce concept des sciences culturelles⁵ ne signifie pas seulement que quelque chose est fait, mais qu'un acte se «réalise». Cette «réalisation» qui implique toujours aussi la répétition et la reprise dans la différence est un des moments structurants de l'œuvre de Farocki. L'architecture de ses films et ses principes de montage correspondent à cette itérabilité. Dans *La vie – RFA*, par exemple, la répétition de certains types de tests adressés aux enfants (de psychologie ou d'intelligence) met la normativité de ces jeux en avant, pour présenter en même temps la «réalisation» du film comme acte reposant sur un système langagier.

L'image et le *marketing* jouent un rôle central dans ces essais filmiques sur les systèmes de con-

Marketing and the image play a central role in these essay-films about control systems. By filming the executives in charge of a public relations campaign, Farocki proposes an interpretation of the mythology of the logo and of what we solemnly call the advertising “concept”: in *The Appearance* (1996) he deals with the cult status acquired by brand images. The dialogue between the representative of a team of advertising agents and the managers of an optical consortium about the connotations of the “Eyedentity” brand show to what extent the product is subordinate to its image.

With his installation *I Thought I Was Seeing Convicts*, Farocki demonstrates the homology between surveillance systems in prisons and those in supermarkets: both reconnaissance systems serve in



LA VIE – RFA / HOW TO LIVE IN THE RFA, 1990.

trôle. En filmant les responsables d'une campagne de relations publiques, Farocki ouvre une lecture de la mythologie des logos et de ce qu'on appelle solennellement «concept» publicitaire: Avec *L'apparence* (1996), il touche à la valeur de culte qu'atteignent les images de marque. Le dialogue entre le représentant d'une équipe d'agents de publicité et les dirigeants d'un consortium optique sur les connotations de la marque «Eyedentity» montre à quel point le produit est subordonné à son image.

Dans l'installation *Je croyais voir des prisonniers*, Farocki donne à voir l'homologie entre les dispositifs de surveillance des prisons et ceux des supermarchés: les deux systèmes de reconnaissance servent de la même façon à l'interprétation d'un geste enregistré. Ce n'est plus dans un espace clos

the same way to interpret a recorded action. People are no longer targeted within a confined space (such as a prison or factory), but in the places they frequent as consumers or employees. From the same perspective, in Farocki's film about experts who develop sales strategies (*The Creators of the Shopping Worlds*, 2001), the penultimate scene demonstrates, with an almost comic performance, that markets are won not so much by product specialization as by taking control.

In a supermarket, an impressive number of sales and *marketing* experts stop in front of a section of shelving where bread and mass-produced pastries are on display. This long sequence is filmed in general and medium close shots, which show the attitudes and *habitus* of these men, each of whom tries in his own way to fulfill his role (as branch

que l'homme est désormais visé (comme dans l'espace carcéral ou à l'usine), mais sur les lieux de passages, où il est consommateur ou au service d'une entreprise. Selon une même perspective, dans le film sur les experts qui développent des stratégies de vente, *Créateurs du monde d'achat* (2001), l'avant-dernière scène fait comprendre par une performance presque comique que les conquêtes de marché se font plus par prise de contrôle que par spécialisation de production.

Dans un supermarché, un nombre impressionnant d'experts en *marketing* et en vente s'arrêtent devant une section d'étagères où sont rangés le pain et les viennoiseries industriels. Cette longue séquence est filmée par des plans d'ensemble et américains qui donnent à voir l'attitude et l'*habitus*

manager, *marketing* consultant, store executive). They discuss their strategic viewpoints and evoke the absent consumer with the utmost seriousness and concentration, even imitating the customers' gestures as they handle packets of cake and toast that have obviously been mass-produced for consumers with limited means and (consequently) unsophisticated tastes. From time to time they give figures and market research results. At the beginning of the sequence, Farocki inserts the brand images and logos of the rival companies, with their mythology of the grain and their symbols of nature. He also introduces the debate scene with a diagram and the comments of one of its "creators," which disclose a sort of "semiology of the layout." The cross-shaped diagram demonstrates how choices



CRÉATEURS DU MONDE D'ACHAT / CREATORS OF THE SHOPPING WORLDS, 2001.

de ces hommes qui essayent, chacun à sa façon, d'assumer leur rôle (de chef de succursale, de conseiller en *marketing*, de cadre de la chaîne). Avec un grand sérieux et une concentration accentuée, ils discutent de leurs visions stratégiques, en évoquant l'acheteur absent. Ils vont jusqu'à imiter les gestes du client, posent et disposent de petits paquets de gâteau ou de pain grillé, visiblement issus d'une fabrication à grande échelle et destinés à une clientèle que la contrainte économique rend peu distinguée dans ses goûts. De temps en temps, on donne des chiffres, des résultats d'études de marché. Au début de la séquence, Farocki nous montre en insert les images de marque, les logos des firmes en compétition, avec leur mythologie du grain, leurs symboles de la nature. Il introduit aussi la scène du débat à l'aide d'un diagramme

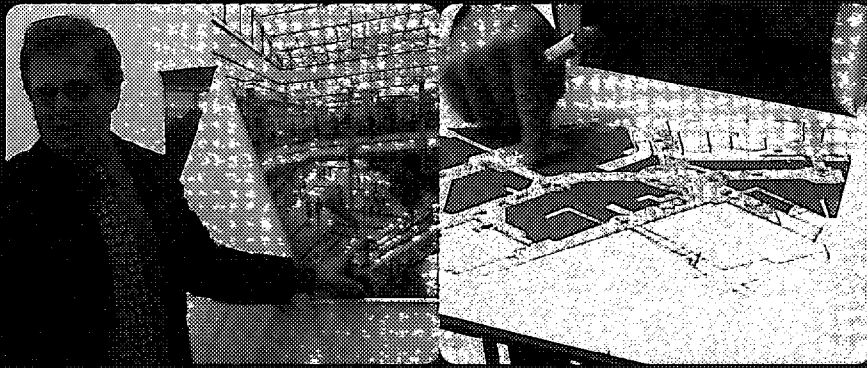
are structured according to a logic that directs the customer's attention: when he looks horizontally, he must see the range of products, when vertically, the type of product. Thus we see the control principle that operates on a short-term basis and in quick succession.⁶ Farocki demonstrates how merchandising becomes the instrument of social control.

In *How to Live in the FRG*, Farocki presents a "rational" viewpoint, according to which the body is reduced to its function as a medium. An historical dimension is introduced, however, into his other studies on surveillance technologies and on the principle of "reconnaissance and pursuit," a military principle applied to a great part of the social sphere. This constitutes the second major theme in Farocki's work. In his films (from *Between Two Wars* (1978) and *As You See* (1986) to his major work *Images of*

commenté par un des « créateurs » et nous ouvre d'emblée une espèce de sémiologie de la disposition. Par ce schéma en forme de croix, nous comprenons la structure de choix proposée dans cette logique de directivité de l'attention : le regard horizontal du client doit correspondre à la gamme de produits, le regard vertical au genre de produits. Ainsi se donne à voir le principe du contrôle qui se déroule à court terme et à rotation rapide⁶. Farocki nous présente comment le marchandisage devient l'instrument du contrôle social.

S'il s'agit, dans *La vie – RFA*, de présenter une perspective « rationnelle », par laquelle le corps est réduit à sa fonction de médium, Farocki donne une dimension historique à d'autres études sur les technologies de surveillance et sur le principe de

the World and Inscription of War and Eye/Machine 2) Farocki outlines an audiovisual history of (post-) industrial civilization and its technologies, in which he positions the convergence of war, economy and politics within the social sphere. If the assemblage of existing images distinguishes Farocki's work, it is because he analyzes this social space by way of the images that circulate within it. *Videograms of a Revolution* (1992), for example, uses Romanian television footage to analyze how the media ideologize an event, and demonstrates that the pathos formulas which developed after the fall of Ceaucescu were quick to acquire symbolic forms comparable to those used by the former regime. This pure compilation of archive material suggests that one must go beyond televisual images, beyond what was called a "tele-



CRÉATEURS DU MONDE D'ACHAT / CREATORS OF THE SHOPPING WORLDS, 2001.

« reconnaître et poursuivre », principe militaire étendu à une grande partie du champ social. Un deuxième axe thématique de l'œuvre de Farocki se forme là. Farocki esquisse à travers ses films (de *Entre deux guerres* (1978) et *Tel qu'on le voit* (1986) jusqu'à son film-phare *Images du monde et inscription de la guerre* et *Ceil / machine 2*) une histoire audiovisuelle de la civilisation (post-)industrielle et de ses techniques, pour localiser les convergences entre la guerre, l'économie et la politique à l'intérieur de l'espace social. Si l'assemblage d'images préexistantes marque par ailleurs l'œuvre de Farocki, c'est parce qu'il analyse cet espace social à travers les images qui y circulent. *Vidéogramme d'une révolution* (1992) analyse, par exemple, l'idéologie médiatique de l'événement à partir de la télévision roumaine, montrant que les formules de pathos qui se dé-

vised revolution" to outtakes and home movies in order to get back to the beginnings of the revolt, to the public place where history is made by the citizen.

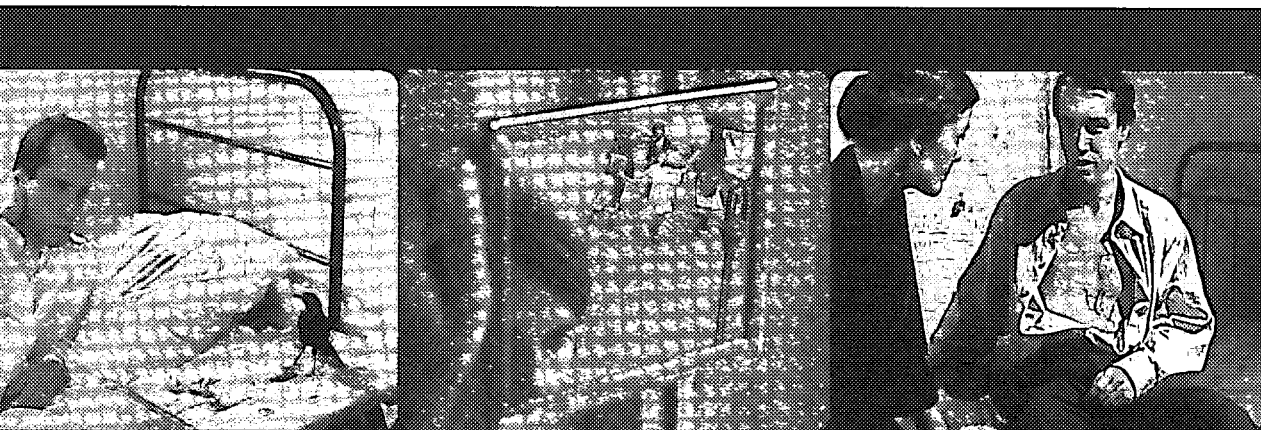
Over the last few years, Farocki has been working on an iconological project with his re-use of images: a sort of catalogue of what he calls "filmic expressions," like a "thesaurus of images"⁷ with archives structured according to motif. For Farocki, the Lumière film *Workers Leaving the Lumière Factory* (1895), for example, represents a symbolic form which is in short supply in the history of cinema but now needs to be tracked down and analyzed. *Workers Leaving the Factory* (1995) begins with the image of the original film, then explores a century of cinema in search of the rare images which show workers leaving the factory. Farocki expresses this idea as follows:

veloppent lors de la chute de Ceaucescu prennent très vite des formes symboliques comparables à celles utilisées par l'ancien pouvoir. Cette pure compilation des matériaux d'archive suggère qu'il faut aller au-delà des images télévisuelles, au-delà de ce qu'on appelait une «révolution médiatique», jusque vers les chutes et les films de famille, pour accéder à l'amorce d'un geste d'insurrection, à la place publique comme lieu historique du citoyen.

Depuis quelques années, Farocki pousse le remploi des images vers un projet iconologique. Il s'agit d'une sorte de catalogage de ce que Farocki appelle une «histoire des expressions filmiques», soit une idée des archives structurées selon des motifs, comme un «vocabulaire d'images⁷». *La sortie des usines* (des frères Lumière 1895), par exemple, se

In the iconography of the cinema, the worker resembles one of the little-known saints of Christian pictorial tradition.... The cinema does not ignore the workers' struggle for jobs and bread in the city, but transposes it from the factory to the bank. Likewise for war as such...⁸

When Farocki analyzes a scene from Pudovkin's *Deserter* (1933), in which a member of the picket line sees jobless men rush to the shipyard gates to take the place of a worker who has just collapsed, what interests him is the representation of faces, the shadows that cross the striker's face, the crowd formations. Farocki's analysis is centred on repetition and the juxtaposition of word and image. Likewise, at the beginning of *The Expression of Hands* (1997), Farocki is interested in a gesture taken from Samuel Fuller's *Pick Up on South Street* (1953).



ENTRE DEUX GUERRES / BETWEEN TWO WARS, 1978.

présente pour Farocki comme une forme symbolique qui se raréfie dans l'histoire du cinéma, mais qu'il faut désormais repérer et analyser. *La sortie des usines* (1995) part de l'image du premier film, pour rechercher à travers un siècle de cinéma les trop rares images qui montrent l'ouvrier à la place historique de l'événement. Farocki exprime cette idée de la façon suivante:

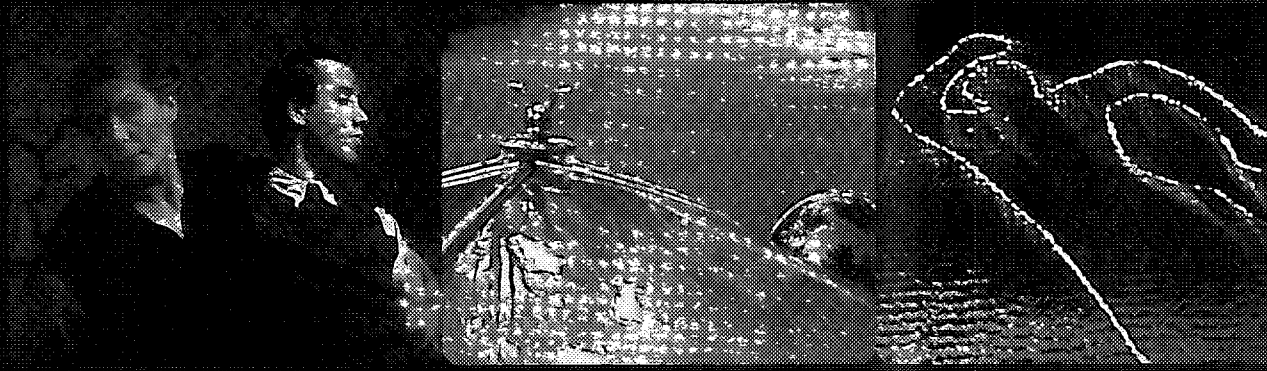
Dans l'iconographie du cinéma, l'ouvrier ressemble à l'un des saints peu connus de la tradition picturale chrétienne [...]. Dans la grande ville, le cinéma ne néglige pas la lutte des ouvriers pour le travail et le pain, mais il la transpose de l'usine à la salle des guichets d'une banque. Il en va de même pour la guerre comme telle [...].⁹

Quand Farocki analyse, à partir d'un film de Poudovkine de 1933 (*Le Déserteur*), une scène où l'on voit un responsable du piquet de grève face

The repetition of close-ups that switch from the victim's face to the pickpocket's hands corresponds to an idea evoked by the commentary: that hands and mouths speak different languages. The cinephile Farocki was to demonstrate this idea later using the fragmentation in Bresson's work. Thus, in *The Expression of Hands*, associations are created from the word "seize" as a tactile act and an act of thought. In a way, Farocki's work resembles the Idea of cultural historian Aby Warburg, who worked until his death in 1929 on his great *Mnemosyne Atlas*,⁹ assembling the iconographical documents gathered throughout a lifetime's research. Warburg's conviction that the repetition, resumption and metamorphosis of the past encode certain forms of suffering and passion is at the very heart of Farocki's montages.

aux chômeurs qui se précipitent vers l'entrée des installations portuaires pour prendre la place de celui qui vient de tomber, c'est la figuration des visages qui l'intéresse, les ombres qui passent sur la face du gréviste, et les formations des masses. L'analyse de Farocki se joue par la répétition et par une juxtaposition du mot et de l'image. De la même façon, Farocki s'intéresse au début de *L'expression des mains* (1997) à un geste provenant de *Pick up on South Street* (1953) de Samuel Fuller. La répétition des gros plans, alternant entre le visage d'une victime et les mains d'un pickpocket, croise une idée évoquée par le commentaire, précisant que les mains parlent un autre langage que la bouche. Plus tard, Farocki, le cinéophile, va montrer cette idée à partir de la fragmentation chez Bresson. Ainsi, dans

Although there are many stills in Farocki's films (notably in *Images of the World and Inscription of War*), unlike Warburg's they are film images: not only fragments of gestures as in painting, but fragments of images in movement. In a critical commentary on Warburg, Giorgio Agamben asserts not only the aesthetic dimension of cinema but also the basis of its political power in the gesture: "Cinema has the gesture and not the image at its centre, and therefore belongs essentially to the ethical and political order (and not simply to the aesthetic order)." And a little further, he explains: "The gesture consists of exhibiting a mediality, of making a means visible as such. (Consequently, the being within becomes apparent, and the ethical dimension is opened.)"¹⁰



ENTRE DEUX GUERRES / BETWEEN TWO WARS, 1978.

L'expression des mains, des associations se créent à partir du mot « saisir » comme acte tactile et acte de pensée. En quelque sorte, ce travail de Farocki s'apparente à l'Idée de l'historien de la culture Aby Warburg travaillant jusqu'à la fin de sa vie en 1929 à son grand projet *Mnemosyne*⁹, avec cette idée d'assembler et de rassembler sur une série de grands panneaux les documents iconographiques recueillis au cours d'une vie de recherches. La conviction de Warburg que la répétition, la reprise et la métamorphose du passé s'évaluent à certaines formes de la souffrance et de la passion se rejoue dans la structure même des montages de Farocki.

Même si les images fixes sont nombreuses dans les films de Farocki (notamment dans *Images du monde et inscription de la guerre*), il s'agit, tout d'abord, et à la différence de Warburg, d'images cinéma-

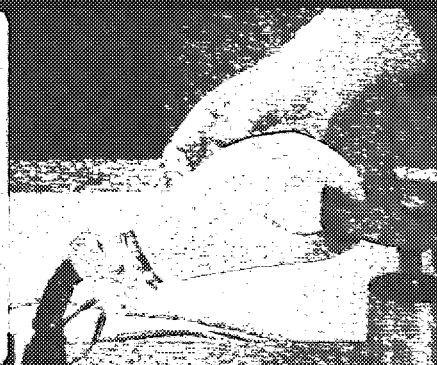
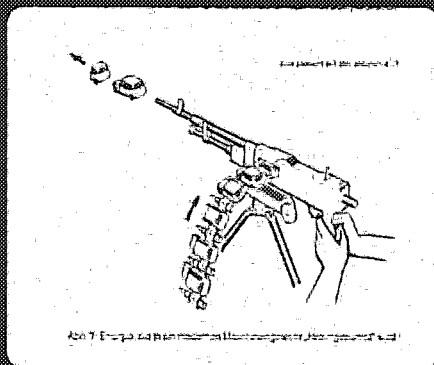
In these re-use films, Farocki shows himself to be more than a cinephile who is able to grasp the Barthesian punctum of a gesture. For his installations *I Thought I Was Seeing Convicts* and *Eye/Machine* (1 and 2) he uses what he calls "operational images,"¹¹ i.e., images whose purpose is purely technical and functional, thereby taking the visual in Daney's sense into account: single-purpose images, often produced for a specific operation and destined to be erased, such as military surveillance images which verify the efficiency of a bombing raid. These images indicate the lack of alterity to which Daney refers when he designates them as checking images or clichés. Farocki says that he was "sensitive to the 'displaced' nature of all these images, laboriously collected from research institutes, public relations departments, educational film archives

tographiques, donc non seulement des fragments de gestes, comme en peinture, mais d'images elles-mêmes en mouvement. Aussi, Giorgio Agamben, dans un commentaire critique de Warburg, n'affirme-t-il pas seulement la dimension esthétique du cinéma, mais bien le fondement de sa puissance politique dans le geste: «Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique).» Et un peu plus loin, il précise: «Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel. (Du coup, l'être dans un milieu de l'homme devient apparent, et la dimension éthique lui est ouverte)»¹⁰.

Dans ces films de remploi, Farocki ne se montre pas seulement comme cinéphile, capable de

and elsewhere.”¹² It might be said that the displacement of these specialized, little-known archives into the milieu of art exhibitions¹³ or experimental cinema is like an act of “readymade” in itself and represents an awareness of the exhibit value of an image.

In his double-screen installations Farocki confronts images taken from simulations or models with images from a recording of “reality,” but he is not only confronting the terms automatic production/manual production, automatic vision/cinema vision, or the relationship between industry and war, but also the closed-circuit effect which ranked the televisual images of the first Gulf War as “visual,” in the sense that Daney opposes them to the cinematographic image which he defines as both



TEL QU'ON LE VOIT / As You See, 1986.

saisir le *punctum* barthésien d'un geste. Utilisant pour ses installations *Je croyais voir des prisonniers* et pour *Ceil / machine* (1 et 2) des images qu'il appelle «opératoires»¹¹, c'est-à-dire d'une finalité purement technique et fonctionnelle, Farocki prend en considération le visuel au sens de Daney: des images à usage unique, produites souvent pour une opération précise, destinées à l'effacement, telles les images militaires de surveillance qui vérifient l'efficacité d'un bombardement. Ces images témoignent justement de ce manque d'altérité dont Daney parle, quand il les désigne comme images vérificatrices ou images de cliché. Farocki dit qu'il fut «sensible au caractère “déplacé” de toutes ces images laborieusement collectées parmi les instituts de recherche, les services de relations publiques, les archives de films éducatifs ou autres»¹². On pourrait dire que

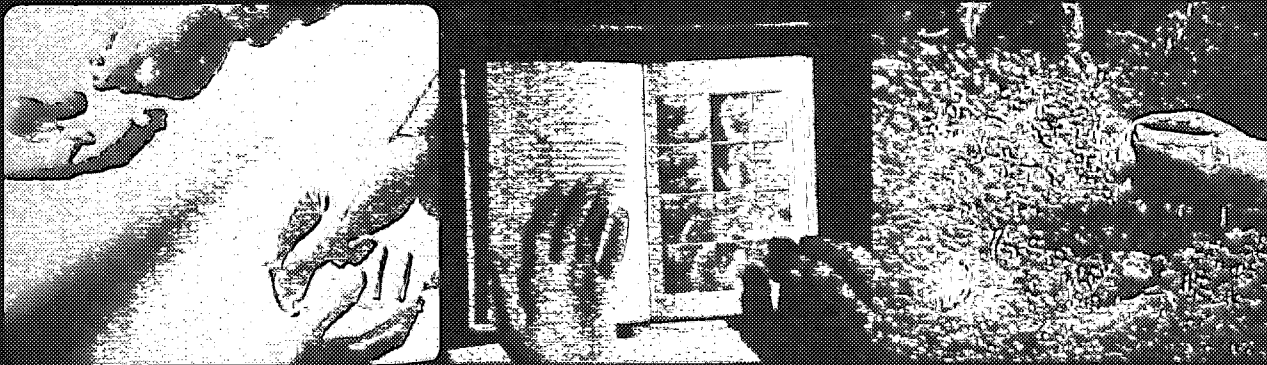
“a lack and a surplus.”¹⁴ In Farocki's work, consideration of the symbolic form of the image is just the first step. The real distinction comes with the *montage*, an essential operation between image and image, word and image, sound and image: a process that leads us step by step towards thought. This is where another aspect of Benjamin's idea of the “author as producer” is particularly valid for Farocki: the transcendence of the barriers between writing and image.

le déplacement de ces archives spécialisées et peu connues dans le milieu d'expositions d'art¹³ ou le cinéma d'art et d'essai représente en soi une espèce d'acte de ready-made, une prise de conscience de la valeur d'exposition d'une image.

Si Farocki confronte, dans ses installations à double écran, des images provenant des simulations ou des modèles avec des images provenant d'un enregistrement du «réel», il ne confronte alors pas seulement les termes production automatique / production manuelle, vision automatique / regard cinématographique, ou encore le rapport entre industrie et guerre, mais aussi l'effet de boucle qui a rangé les images télévisuelles de la première guerre du Golfe du côté du «visuel», au sens où Daney les oppose à l'image cinématogra-

Christa Blümlinger is Senior Lecturer at the Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) since 2002 after teaching cinema at the Free University Berlin and the University of Vienna. She also works as a critic and curator. She has co-edited, with Karl Sierek, *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes* (Sonderzahl, 2002) and edited in French a selection of texts by Harun Farocki entitled *Reconnaître, poursuivre* (THTY, 2002).

Translated by Sally Laruelle



L'EXPRESSION DES MAINS / THE EXPRESSION OF HAND, 1997.

phique, définie à la fois comme «un manque et un reste¹⁴». Chez Farocki, la prise en considération de la forme symbolique de l'image n'est que le premier pas. La distinction sensible intervient par le montage, opération essentielle entre image et image, mot et image, son et image: un processus qui nous mène pas à pas vers la pensée. C'est là qu'un autre aspect de l'idée de «l'auteur comme producteur» de Benjamin vaut essentiellement pour Farocki: la transcendance des barrières entre écriture et image.

Christa Blümlinger est maître de conférence à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris) depuis 2002 après avoir enseigné les études de cinéma à l'Université Libre de Berlin et à l'Université de Vienne. Elle a également travaillé comme critique et commissaire de festivals. Elle a publié *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, avec Karl Sierek (codir.), Sonderzahl (2002) et a édité en français un choix de textes d'Harun Farocki: *Reconnaître, poursuivre*, THTY (2002).

NOTES

1. Serge Daney, «Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran» (avril 1991), dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Aléas, Lyon, 1991, p. 163.
2. Harun Farocki: «Qu'est-ce qu'une salle de montage», dans *Reconnaître et poursuivre. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger, suivis d'une filmographie commentée*, THTY 2002, p. 33.
3. Voir Walter Benjamin, «L'auteur comme producteur», *Essais sur Brecht*, trad. Paul Laveau, Maspero, Paris, 1969 [1966].
4. Gilles Deleuze, «Post-scriptum sur les sociétés de contrôle», *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 243.
5. Voir, par exemple, Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, Routledge, New York, 1992.
6. Deleuze, *op. cit.*, p. 246.
7. «Bilderschatz», Conférence de Harun Farocki (extraits), dans *Farocki*, 2002, p. 93.
8. Harun Farocki, «D'un pas décidé», *Trafic*, n° 14, 1995, p. 24.
9. Warburg explique cette approche comparative de la façon suivante: «L'Atlas Mnémosyne, avec son matériel iconographique, veut illustrer ce processus que l'on pourrait décrire comme une tentative pour assimiler, à travers la représentation du mouvement vivant, un fonds de valeurs expressives préformées». Aby Warburg, «Mnémosyne, introduction», *Trafic*, n° 9, hiver 1994, p. 39.
10. Giorgio Agamben, «Notes sur le geste», *Trafic*, n° 1, p. 34 et 35.
11. Harun Farocki, «Influences transversales», *Trafic*, n° 43, automne 2002, p. 19-24.
12. *Ibid.*, p. 24.
13. Entre autres, les installations et les films de Farocki ont été montrés au musée de Villeneuve d'Ascq à Lille, à la Documenta, à Kassel, au Frankfurter Kunstverein, au ZKM Karlsruhe, à la Generali Foundation à Vienne, au Centre d'art moderne Georges Pompidou. (voir «www.farocki-film.de»)
14. Le catalogue de la *Documenta X*, dirigé par Catherine David, reprend notamment le texte de Daney intitulé «Avant et après l'image», Cantz, 1997, p. 610-620.
1. Serge Daney, «Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran» (Avril 1991), in *Devant la recrudescence des vols de sacs à main: cinéma, télévision, information (1988-1991)*, Lyon: Aléas, 1991, p. 163. Trans. S.L.
2. Harun Farocki, "What is an Editing Room," in *Reconnaissance and Pursuit: Texts Collected and Introduced by Christa Blümlinger, Followed by a Filmography with Comments*, THTY 2002, p. 33.
3. See Walter Benjamin, "The Author as Producer," in *Walter Benjamin: Selected Writings Volume Two (1927-1934)*, Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, eds., Cambridge, Harvard University Press, 1999.
4. Gilles Deleuze, "Post-script on the Societies of Control," *October* 59, Winter 1992, p. 5.
5. See, e.g., Herbert Blau, *To All Appearances: Ideology and Performance*, New York: Routledge, 1992.
6. Deleuze, *op. cit.*, p. 246.
7. "Bilderschatz," in Farocki, *op. cit.*, p. 93.
8. Harun Farocki, "With a Decisive Step," *Trafic*, no. 14, 1995, p. 24.
9. Warburg explains this comparative approach as follows: "The Mnemosyne Atlas, with its iconographic material, aims to illustrate the process that might be described as an attempt to assimilate, through the representation of living movement, a stock of preformed expressive values." Aby Warburg, "Mnemosyne, Introduction," *Trafic* no. 9, Winter 1994, p. 39.
10. Giorgio Agamben, "Notes on Gesture," *Trafic*, no. 1, pp. 34, 35.
11. Harun Farocki, "Transversal Influences," *Trafic*, no. 43, Autumn 2002, pp. 19-24.
12. *Ibid.*, p. 24.
13. Farocki's installations and films have been shown, for example, at the Villeneuve d'Ascq museum in Lille, at the Documenta in Kassel, at the Frankfurter Kunstverein, at the ZKM Karlsruhe, at the Generali Foundation in Vienna and at the Centre Georges Pompidou (see <www.farocki-film.de>).
14. The catalogue of *Documenta X*, edited by Catherine David, notably reproduces Daney's text entitled "Before and After the Image," Cantz: Documenta, 1997, pp. 610-620.