



Suddenly there is no longer any reason
to shoot at prisoners.

Publicado con motivo de las exposiciones *Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión* y *Harun Farocki y Antje Ehmman: Trabajo en una sola toma* (15 de febrero al 1 de junio de 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

—
Published on occasion of the exhibitions *Harun Farocki: Vision. Production. Oppression* and *Harun Farocki & Antje Ehmman: Labour in a Single Shot* (February 15 to June 1, 2014) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Harun Farocki

Amanda de la Garza

Cuauhtémoc Medina

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Coordinación editorial—Editorial Coordination

Ekaterina Álvarez Romero

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2014—First edition 2014

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

HARUN FAROCKI

VISIÓN. PRODUCCIÓN. OPRESIÓN
VISION. PRODUCTION. OPPRESSION



Harun Farocki, *Ojo/Máquina I—Eye/Machine I*, 2000. Still. Detalle—Detail [Cat. 2]

Mirada catástrofe 6
Catastrophe Gaze 14

—
CUAUHTÉMOC MEDINA

La plata y la cruz, 2010 22
The Silver and the Cross, 2010 28

—
HARUN FAROCKI

Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión 34
Harun Farocki: Vision. Production. Oppression 40

—
AMANDA DE LA GARZA

Semblanzas 48
Biographical Sketches 49

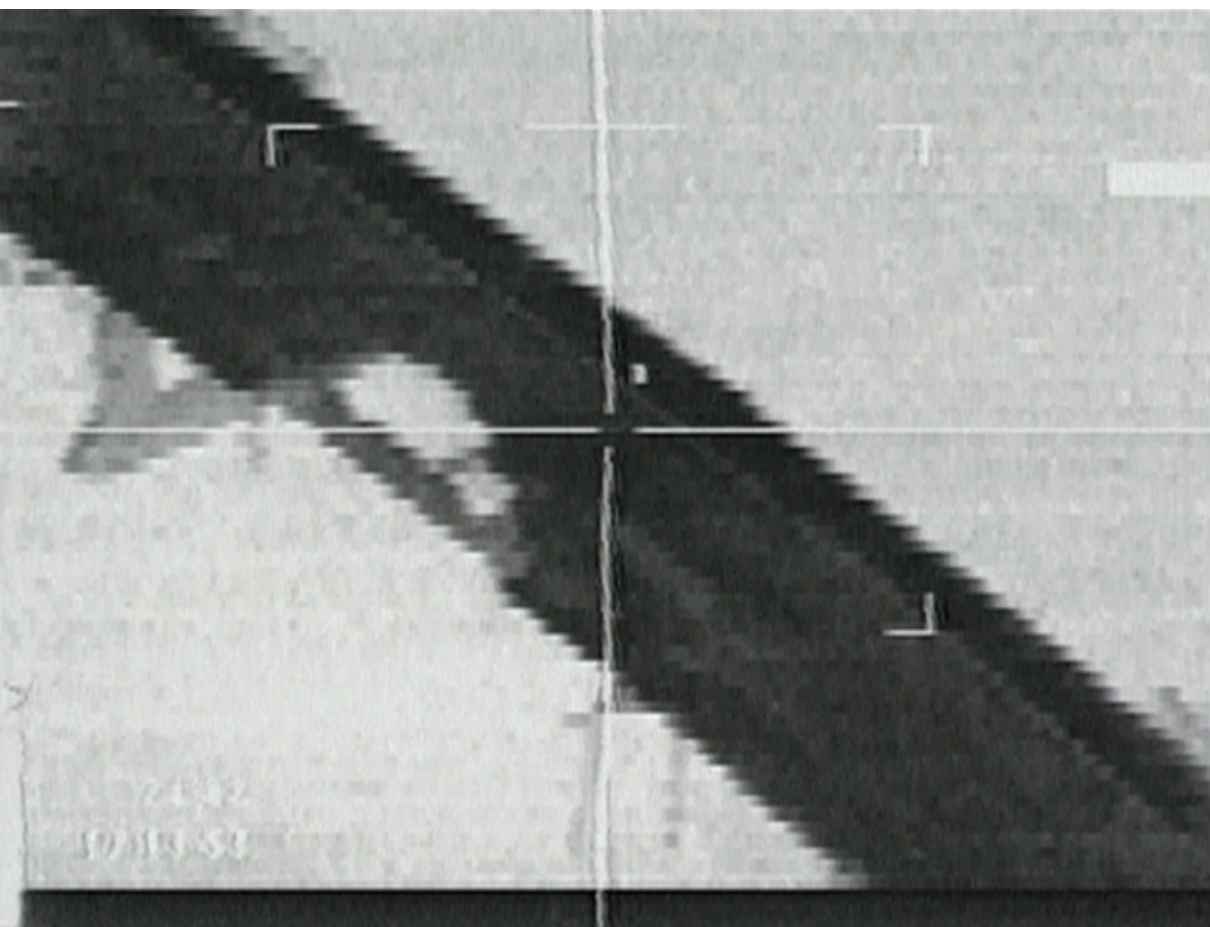
Catálogo 50
Catalogue

Retrospectiva Harun Farocki / FICUNAM, 2014 52
Harun Farocki's Retrospective / FICUNAM, 2014

Créditos 60
Credits

Mirada catástrofe

CUAUHTÉMOC MEDINA



Harun Farocki, *Ojo/Máquina I—Eye/Machine I*, 2000. Still [Cat. 2]

Si le mostramos imágenes de quemaduras de napalm, usted cerrará los ojos. Primero cerrará los ojos ante las imágenes. Más tarde cerrará los ojos a la memoria. Después cerrará los ojos ante los hechos. Luego cerrará los ojos al contexto.¹

HARUN FAROCKI, *Fuego inextinguible*, 1969

Al identificar así, desde el inicio de su carrera, el arsenal de fórmulas de evasión (lo mismo cognitivas y sensibles que estéticas y políticas) que el espectador levantaría ante cualquier producción política de denuncia sobre los medios salvajes con que los Estados Unidos libraban la guerra en Vietnam, Farocki dejó claramente asentado su escepticismo ante la pretensión del cine y la fotografía de servir como medio efectivo y/o afectivo de toma de conciencia. En un eco probablemente no pensado de la triada con la que Gorgias desafió en el siglo V a. C. el saber filosófico de los siguientes milenios: “No es, dice, nada; pero si es, es incongnoscible. Y si es y es cognoscible, no se puede manifestar a otros”.² Farocki planteó la inutilidad de producir un cine de movilizaciones emocionales, en la medida en que el escepticismo inoculado en el espectador neutralizaría cualquier clase de espectáculo supuestamente crítico.³ El objetivo de ese análisis era la ilusión liberal que aspira a definir lo político en el arte como un proyecto de empatía. La naturalidad del “he sufrido con aquellos que he visto sufrir” (para citar a Shakespeare⁴) aparecería en adelante tan ingenua, como la suposición de que la toma de conciencia de ese sufrimiento produce de por sí una acción radical. Por consiguiente,

—

1— Harun Farocki, *Fuego inextinguible* (*Nicht löschesbares Feuer*) República Federal de Alemania, 1969, 16 mm, 25 min.

2— Gorgias, *Sobre el no ser*, est. intr. y notas Pilar Spangenberg, trad. María Elena Díaz y Pilar Spangenberg, Buenos Aires, Ediciones Winograd, 2011, p. 145.

3— En palabras de Farocki: “Observamos gente quemada por el napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción. Todos trabajamos en nuestras supuestas fábricas de aspiradoras y no sabemos qué es lo que se hace con las piezas que cada uno de nosotros fabrica”; véase “Aprender lo elemental”, en: Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, trad. Julia Giser, prol. Georges Didi-Huberman, ed. Inge Stache y Ezequiel Yanco, Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 40. (En adelante los artículos de Farocki de esta compilación se citarán sin mencionar al autor).

4— En palabras de Miranda: *The Tempest*, I. ii. 5-6, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2000.

al hacer su exposición de la trama industrial-militar del napalm, y el involucramiento que la máquina de guerra suponía de los civiles de todo tipo, Farocki opta por una metáfora corporal: apagará un cigarrillo en el antebrazo para hacer visible la distancia entre los 300 grados centígrados de la quemadura que se infringía y los 3000 grados centígrados que el napalm alcanza cuando está ardiendo. “La monotonía se torna luminosidad cegadora”:⁵ la frase con que el joven Beckett trató de cifrar el momento de “asunción y anunciación” del evento de memoria de Proust tiene una delicada resonancia con las tácticas de Farocki.

Más allá de cualquier relación con el *Zeitgeist* crítico y revolucionario del final de los años sesenta, aquel análisis de los obstáculos para producir una filmografía crítica llevó a Farocki a desarrollar un cine no-cinematográfico⁶ que evitó todo roce con el melodrama y la manipulación de identidades que involucra toda ficción a favor de una auto-crítica de la imagen como parte de las fuerzas productivas del poder de la civilización industrial. Durante los años setenta y ochenta, Farocki encontró un raro nicho en la producción de “documentales” para la televisión pública alemana⁷ que le permitió desarrollar un género inédito de investigación en imágenes: un ensayo fílmico que a diferencia de la obra de autores como Godard o Chris Marker se distancia de todo espíritu poético para orientarse por el extrañamiento que introduce investigar la tecnología del poder con una óptica y una estética también tecnocráticas. Farocki abordó el cine como un medio de instrucción

5— Samuel Beckett, *Proust y Tres Diálogos con Georges Duthuit*, trad. Juan de Sola, Barcelona, Tusquets Editores, 2013 (Marginales), p. 75.

6— Cuenta Farocki: “En la escuela de cine, los docentes y algunos de mis compañeros me recriminaban que mis películas no eran cinematográficas”. (“Aprender lo elemental”, en: *Desconfiar...*, op. cit., p. 41). (Publicado originalmente como “Lerne das Einfachste!”, en Tom Holdert y Marion von Osten [eds.], *Das Erziehungsbild: Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, Viena, Schöningh Editor, 2010, pp. 295-314).

7— En varios textos, Farocki mismo ha discutido el papel que tuvo la televisión estatal al permitir una disidencia ante los modelos dominantes americanos de la televisión como negocio de entretenimiento, y financiar la producción de filmes que no hubieran tenido un futuro comercial, incluso en términos de acoger la demanda y crítica de la izquierda. Véase, por ejemplo, “Trailers biográficos”, en: *ibid.*, pp. 238-239.

y análisis que transforma la pantalla en una especie de “pizarrón de imágenes en movimiento”,⁸ moldeando sus filmes con el anti-estilo neutral de las llamadas “películas industriales”,⁹ que describen mecanismos, productos y conceptos destinados a un receptor especializado, y que por tanto parecen ajenas a toda estetización. El efecto de esa estrategia es infiltrar la propia voz del aparato de poder productivo con ideas y observaciones subversivas, transformar la estética de la técnica en una modalidad de crítica social e ideológica.

La neutralidad explosiva del análisis de los filmes de Farocki tuvo un despegue inesperado cuando tuvo que exiliarse del circuito moribundo del cine de vanguardia al circuito de las galerías, bienales y museos de arte contemporáneo¹⁰ una vez que hacia los años noventa el cine y la televisión alemanes sucumbieron a los criterios estrechos de la industria del entretenimiento americanizada.¹¹ Ese desplazamiento de circuitos llevó a Farocki a convertir la video-instalación en una plataforma ideal para explorar la

8— Wolfgang Limmer, “Der Schneiderraum ist keine Waffenfabrik. Überlegungen zum politischen Film”, en: *Film*, vol. 8, 8/1970, pp. 22-25. Citado en: Tom Holert, “On The Division of All Days (1960) and Something Self Explanatory (15x) (1971)”, en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, Antje Ehmman y Kodwo Eshun eds., cat. de exp., Londres, Koenig Books/Raven Row, 2009, p. 85. Al respecto de la orientación pedagógica radical del cine de Farocki véase: Volker Pantenburg, “Manual. Harun Farocki’s Instructional Work”, en *ibid.*, pp. 93-100.

9— Véase al respecto la lectura de Thomas Elsaesser acerca de la disidencia del cine de Farocki en relación con los géneros y estereotipos de la representación de la Shoa: “Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Rewind and Postponement in *Respite*”, en: *Harun Farocki. Against What?*, p. 65.

10— El relato de Farocki en torno a cómo no le queda más opción que trasladarse al campo del arte contemporáneo porque sus públicos “tienen una idea un poco menos limitada de cómo deben ensamblarse las imágenes con los sonidos” es ejemplar de la función del arte contemporáneo como santuario de la radicalidad política y cultural. (“Influencia cruzada/Montaje blando”, en: *Desconfiar...*, op. cit., pp. 117-118).

11— Farocki mismo ha testimoniado como signo de esa crisis que cuando estrenó *Videogramas para una revolución* en 1993 en dos cines en Alemania hubo tan sólo un espectador en cada una de las salas. (“Trailers biográficos”, en: *Desconfiar...*, op. cit., p. 251) En algún punto, Farocki llegó a plantear la necesidad de subsidiar a los espectadores de cine con el fin de garantizar su supervivencia. (“Difficult questions”, en: Harun Farocki, *Nachdruck/Imprint, Texte/Writings*, ed. Susanne Gaensheimer & Nicolaus Schafhausen, tr. Laurent Faasch-Ibrahim, Nueva York-Berlín, Lukas & Sternberg/Worwerk, 2001, p. 220).

pluralidad del carácter ominoso del poder del capitalismo desarrollado. Como sugieren la instalación multicanal de *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas* (2006) y el despliegue de las diversas formas de visualidad del espectáculo de fútbol contemporáneo *Juego profundo* (2007), la fenomenología objetual, simultánea y en cierta medida estática de la instalación de video permite a Farocki establecer su crítica del curso civilizatorio con una elocuencia particular, libre de las connotaciones del espacio onírico de la inmersión en la oscuridad del cinematógrafo. En cierta manera, radicaliza la implicación frecuentemente invisible del televisor como un producto industrial, en la medida que establece una relación de planos de información simultáneos en el campo de la experiencia que evoca, en la presentación al espectador, en la interacción de ojo, mente y cuerpo de la mesa de edición, ese “lugar lúgubre” donde el “lenguaje coloquial” de la trama se convierte en una forma de lo escrito¹².

A diferencia de la mayor parte del cine o video que decae en la experiencia de la televisión o el autocinema una vez que se traslada a la galería de exhibición, la obra de Farocki magnifica su valor analítico: deviene en fragmento de un posible cuadro o mural de época, el friso del infierno en construcción que incesantemente producen el capitalismo y su aparato científico y técnico. Es por eso que, lejos de aparecer como un mero paquete de información e imágenes, el arte de Farocki se transforma constantemente en una experiencia visionaria.

Nadie como Farocki ha podido especificar el modo en que la visualidad está imbricada en los juegos del poder, no como resultado de una generalización teórica, sino en la filigrana de la investigación en detalle. El momento culminante de *Creía ver prisioneros* (2000) consiste en el registro de la intervención de los guardias de la prisión de máxima seguridad de Corcoran, California, quienes ponen fin a una pelea entre los reclusos de bandas chicanas con el disparo a uno de los presos. Como Farocki apunta “el campo visual y el campo de tiro son iguales” y las “peleas en el patio

12— “¿Qué es un estudio de edición?”, en: *Desconfiar...*, *op. cit.*, p. 82.

parecen salidas de un videojuego barato”.¹³ Mirar por el ojo de la cerradura del “circuito cerrado” donde se produce todo ese drama de control y ejecución a distancia nos introduce a un universo en el que la desaparición de un hombre no es un drama, sino un procedimiento estandarizado que aparece como correlato de la constitución de un campo visual. La ejecución aparece en nuestra pantalla como la culminación de un proceso de abstracción altamente contagiosa, adictiva y estéril.

Atestiguar el film de Farocki nos hace ocupar la perspectiva de los ejecutores de un modo análogo al horror cómplice que sucede al contemplar las secuencias finales de *Saló* (1975) de Passolini, con la diferencia de que no atestiguamos el resultado de una imaginación trágica y visionaria, sino tomas que sirven como instrumental del sistema carcelario californiano en su función de controlar la población excedente del “modo de vida americano”, en una rama económica que está sujeta a los mismos criterios de productividad y el manejo de flujos de un supermercado. Este registro asesino es un material que en su contexto original produce la misma sorpresa que la viruta en el piso de un aserradero.

Como sostiene Didi-Huberman, una de las preguntas radicales de la obra de Farocki es por el modo en que “la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos*”.¹⁴ Habría que agregar que la centralidad de su trabajo reciente se pregunta por la destitución de nuestros sentidos a medida que avanza su sujeción a los nuevos dispositivos de visión e ilusión. La serie de instalaciones de video *Ojo/Máquina* (2000-2003), explora, en efecto, el proceso por el cual la progresión del maquinismo pasa de sustituir a los cuerpos de los trabajadores para querer ocupar, tanto en la producción como en la guerra, la función de comando del ojo y el cerebro del operario: “la producción industrial abole el trabajo manual y también el trabajo visual”.¹⁵ Atestigua lo que en esta sociedad pasa por

13— “Miradas que controlan”, en: *Desconfiar...*, *op. cit.*, p. 205.

14— Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”, en: *Desconfiar...*, *op. cit.*, p. 28.

15— Véase Harun Farocki, *Ojo/Máquina I (Auge Machine I)*, video de dos canales, 25 mins, 2000.

un ojo plenamente desarrollado: el órgano que ha devenido en prótesis del dispositivo técnico. Si bien la mayor parte de los dispositivos de visión tienen como propósito ulterior alimentar de información, de un modo u otro, a un ojo biológico,¹⁶ la intervención de toda clase de nuevos medios de producción de imágenes ha derivado en una nueva tipología que ya no tiene como objetivo fundamental la comunicación y persuasión que tendemos a asociar con la tradición iconográfica.¹⁷ Al pasar revista a toda clase de “imágenes operativas” (imágenes que carecen de efectos retóricos pues su principal propósito es introducir información a un proceso técnico), Farocki ha hecho evidente la homología que existe entre los procesos militares, perceptuales, industriales y cognitivos que en conjunto avanzan hacia un nuevo paradigma maquinal de la visión. Este proceso culmina en las obras recientes en las que Farocki investiga la aparición de un nuevo estándar de verdad visual, en relación con las imágenes generadas “sin original” por medio de tecnologías digitales. Al revisar el uso que las animaciones digitales tienen en la simulación de escenarios militares para propósitos terapéuticos en la guerra interminable de nuestros días (en la serie *Juegos serios*, 2009-2010), así como la historia de los sentidos simulados que se encierra en la invención de una naturaleza sintética en los videojuegos contemporáneos (*Paralelo*, 2012), Farocki estudia la concepción inmaculada de un nuevo paradigma de “realismo” donde ya, para una multitud de propósitos y alucinaciones tecnológicamente inducidas, las “imágenes digitales son consideradas una representación ideal de lo real”.¹⁸ Un tiempo que, por motivos industriales, nos

16— “Así como no existen las ‘armas inteligentes’, tampoco existen imágenes que no apunten a un ojo humano”. (“La guerra siempre encuentra una salida”; en: *Desconfiar...*, *op. cit.*, p. 158). (Publicado originalmente como “Der Krieg findet immer einen Ausweg”, en *Cinema: Essay*, Marburgo, Schüren Verlag, 2005, pp. 21-32).

17— “[...] imágenes que no están hechas para entretener ni para informar [...] sino que son más bien parte de una operación”. (*ibid.*, *op. cit.*, p. 153). Acerca de los tipos de imágenes examinadas por Farocki a partir de la trilogía de *Ojo/Máquina*, véase: Antje Ehmann y Kodwo Eshun, “De la A a la Z (O veintiséis introducciones a Harun Farocki)”, *Ibid.*, pp. 302-304”.

18— “Inmersión”, *Ibid.*, p. 225. (Publicado originalmente como “Immersion [Arbeitstitel]”, en *Soft Montages*, Yilmaz Dziewlowski, ed., Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2011).

conduce sin remedio a una especie de platonismo aplicado en forma de una caverna de píxeles.

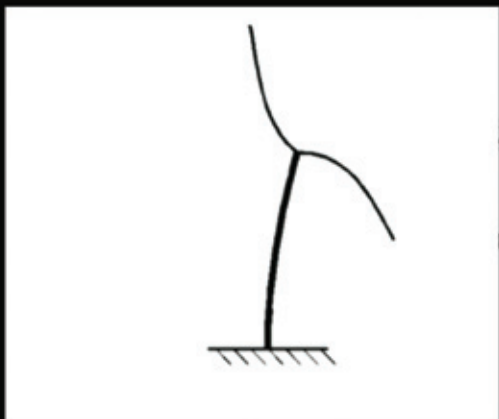
Aunque con frecuencia está hecha con materiales encontrados y datos elaborados de trasmano, su obra contiene un valor testimonial primario¹⁹ pues ofrece una experiencia limítrofe: la observación de una catástrofe histórica presentada con toda consciencia del hecho de que esa observación sea posible, constituye una catástrofe en sí. Lo característico de este recuento es que toda la evidencia de ese derrumbe es traída a nuestros ojos con el laconismo de un administrador de desechos radioactivos. Farocki no pretende en ningún momento ostentar la más mínima superioridad moral con respecto al proceso histórico, y por tanto tampoco nos permite evadirnos en la ficción de que somos inocentes consumidores de cultura. Sus instalaciones y filmes está formulados como si fueran el manual de operaciones de una civilización, la nuestra, que produce y muestra, fabrica y mira a las víctimas como parte del mismo ciclo de producción. Como él mismo ha admitido, la observación de las imágenes operativas sugiere una pesadilla sin fin: “inevitablemente se piensa en una guerra que continúa en modo automático tras la desaparición de la humanidad de la faz de la tierra”.²⁰ No hay que hacernos ilusiones acerca del cataclismo que todo esto reporta: tanto en cine como en sus instalaciones analíticas, Farocki anuncia la aniquilación de la subjetividad y autonomía como alguna vez fueron concebidas. Si la palabra “apocalipsis” tiene algún sentido secular y anti-mesiánico, no sería en absoluto errado calificar a Farocki como un autor apocalíptico. Marca en el mismo gesto la apertura de un mundo y su cierre definitivo como mundo.

19— No es una banalidad que una multitud de autores aludan en su escritura la primera vez que vieron una instalación o película de Harun Farocki. Véase entre otros, los textos del Raqs Media Collective, Wolfgang Schmidt, Klaus Kreimeier, Florian Zeyfang, etc. en: *Harun Farocki. Against What?, op. cit.*

20— “La guerra siempre encuentra una salida”, en: *Desconfiar..., op. cit.*, p. 149.

Catastrophe Gaze

CUAUHTÉMOC MEDINA



If we show you images of napalm burns, you'll close your eyes. First you'll close your eyes to the pictures. Then you'll close your eyes to memory. Then you'll close your eyes to the facts. Then you'll close your eyes to the entire context.¹
Harun Farocki, *Inextinguishable Fire*, 1969

By thus identifying, from the outset of his career, the arsenal of evasive formulas (equally cognitive and sensory, aesthetic and political) that the spectator might raise against any political production of denunciation about the barbaric means by which the United States was fighting the war in Viet Nam, Farocki clearly situated his skepticism toward the pretension of film and photography to serve as effective and/or affective means of raising consciousness. In what was probably an unwitting echo of the triad with which Gorgias, in the fifth century B.C.E., challenged the philosophical knowledge of the following millennia², Farocki posited the uselessness of producing a film of emotional mobilizations, insofar as the skepticism inoculated in the spectator would neutralize any kind of supposedly critical spectacle.³ The target of that analysis was the liberal illusion that aspires to define the political in art as a project of empathy. The naturalness of the “I have suffered with those that I saw suffer” (to cite Shakespeare⁴) would thereafter appear as ingenuous as the supposition that the making conscious of suffering would of itself produce radical action. As a consequence, by making his exposé

—

1— Harun Farocki, *Inextinguishable Fire* [*Nicht löschbares Feuer*], West Germany, 1969, 16mm, 25 min.

2— “[...] (1) that nothing has being, (2) that if it did have being it would be unknowable, and (3) that even if it did have being and was knowable, it could not be communicated to others.” Gorgias of Leontini, Fragment T 12, in: *The First Philosophers: The Presocratics and Sophists*, Robin Waterfield, trans., Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 236.

3— In Farocki’s words, “We watch people burned by napalm and we don’t see that we, too, have collaborated in its production. We all work in our supposed vacuum factories and we don’t know what is being done with the pieces that each of us manufactures.” “Aprender lo elemental” in *Desconfiar de las imágenes*, Inge Stache and Ezequiel Yanco, eds., Julia Giser, trans., Buenos Aires, Caja Negra, 2013, p. 40. (Hereafter, Farocki’s contributions to this volume will be cited sans author.)

4— Miranda’s words in *The Tempest*, I.ii.5-6, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2000.

of napalm's military-industrial plot, and the involvement that the war machine presumed of civilians of all stripes, Farocki opted for a corporeal metaphor: he put out a cigarette on his forearm to make visible the distance between the 300 degrees centigrade of his self-inflicted burn and the 3000 degrees centigrade reached by burning napalm.

"Drabness is obliterated in an intolerable brightness"⁵: this phrase, with which the young Beckett tried to sum up the moment of "assumption and annunciation" of Proust's event of memory, resonates delicately with Farocki's tactics.

Beyond any relation to the critical and revolutionary Zeitgeist of the end of the 1960s, this analysis of the obstacles to producing a critical filmography led Farocki to develop a non-cinematographic cinema⁶ that eschewed any brushes with melodrama and the manipulation of identity involved in all fiction, preferring a self-critique of the image as part of the productive forces of the power of industrial civilization. During the 1970s and 1980s, Farocki found a rare niche in the production of "documentaries" for German public television⁷, which allowed him to develop an unprecedented genre of investigation in images: a filmic essay that, by contrast to the work of auteurs like Godard or Chris Marker, distances itself from all poetic spirit in favor of orienting itself toward the estrangement introduced by investigating the technology of power with a similarly technocratic lens and aesthetic. Farocki took on the cinema as a medium of instruction and analysis that transforms the screen into a

5— Samuel Beckett, "Proust," in *The Selected Works of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2010, volume IV, p. 542.

6— Farocki recounts: "In film school, the instructors and some of my fellow students reproached me because my films weren't cinematic." "Aprender lo elemental," in *Desconfiar de las imágenes*, *op. cit.*, p. 41. (Originally published as "Lerne das Einfachste!" in Tom Holdert and Marion von Osten, eds., *Das Erziehungsbild, Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, Schlebrügge Editor, 2010, pp. 295-314.)

7— In various texts, Farocki himself has discussed the role played by state television in permitting a dissidence from the dominant American models of television from the entertainment business, and financing the production of films that would not have had a commercial future, even in terms of taking in the demand and critique of the left. See for example "Written Trailers," in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, Antje Ehmman and Kodwo Eshun, eds., *exh. cat.*, London, Raven Row/Koenig Books, 2009, pp. 220-241.

sort of “chalkboard with moving images,”⁸ molding his films to the neutral anti-style of so-called “industrial films”⁹ that describe machines, products and concepts destined for a specialized receptor, and which thus seem alien to all aestheticization. The effect of this strategy was to infiltrate the voice of the apparatus of productive power itself, imbuing it with subversive ideas and observations and transforming the aesthetics of technique into a modality of social and ideological critique.

The explosive neutrality of the analysis Farocki’s films took off unexpectedly when he had to exile himself from the moribund circuit of avant-garde cinema, transitioning to the circuit of galleries, biennials, and museums of contemporary art¹⁰ in the 1990s, when German cinema and television succumbed to the narrow criteria of the Americanized entertainment industry.¹¹ That displacement from one circuit to another led Farocki to make video installation into an ideal platform for exploring the plurality of the ominous character of the power of developed capitalism. As suggested by the multi-channel installation *Workers Leaving the Factory in*

—

8— Wolfgang Limmer, “Der Schneiderraum ist keine Waffenfabrik: Überlegungen zum politischen Film,” *Film* 8(8):22-25, 1970, cited in Tom Holert, “On the Division of All Days (1960) and Something Self Explanatory (15x) (1971)”, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, op. cit., p. 85. With regard to the radical pedagogical orientation of Farocki’s work, see Volker Pantenburg, “Manual: Harun Farocki’s Instructional Work”, in *ibid.*, pp. 93-100.

9— In this regard, see Thomas Elsaesser on the dissidence of Farocki’s work in relation to the genres and stereotypes of the representation of the Shoah: “Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in *Respite*”, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, op. cit., p. 65.

10— Farocki’s account of how he had no other option but to move into the field of contemporary art because its publics “have less narrow idea of how images and sound should conform” is exemplary of the function of contemporary art as a sanctuary for political and cultural radicalism. “Cross Influence/ Soft Montage,” *ibid.*, p. 73.

11— A sign of this crisis, recounted by Farocki himself, came when *Videograms for a Revolution* debuted in 1993 at two movie theaters in Germany and there was only a single spectator present in each. (“Written Trailers,” in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, op. cit.) At one point, Farocki went so far as to posit the necessity of subsidizing film spectators with the aim of guaranteeing their survival. “Difficult Questions”, in Harun Farocki, *Nachdruck/Imprint: Texte/Writings*, Susanne Gaensheimer & Nicolaus Schafhausen, eds., Laurent Faasch-Ibrahim, trans., New York and Berlin, Lukas & Sternberg-Worwerk, 2001, p. 220.

Eleven Decades (2006) or the unfolding of diverse forms of the visuality of the spectacle of contemporary soccer in *Deep Play* (2007), the objectual, simultaneous and to a certain degree static phenomenology of the video installation allowed Farocki to establish his critique of the course of civilization with a particular eloquence, free from the connotations of the oneiric space of immersion in the darkness of the cinematographic. In a sense, it radicalizes the television set's frequently invisible implication as an industrial product, insofar as it establishes a relation of planes of simultaneous information in the field of experience that evokes, in the spectator's presentation, the interaction of eye, mind and body of the editing suite, that "dubious place" where the "colloquial speech" of the plot is turned into written language.¹²

By contrast to the majority of cinema or video that falls into the experience of television or the drive-in movie once it has been transposed to the exhibition gallery, the analytic value of Farocki's work is magnified: it becomes a fragment of a possible painting or period mural, the frieze of the inferno under construction incessantly produced by capitalism and its techno-scientific apparatus. It is for this reason that, far from appearing as a mere packet of information and images, Farocki's art is constantly transformed into a visionary experience.

There is no one quite like Farocki who has been able to specify the way in which visuality is imbricated in power games not as a result of a theoretical generalization, but in the filigree of detailed investigation. The climax of *I Thought I Was Seeing Convicts* (2000) consists of a recording of the intervention of the guards at Corcoran State Prison in California, who put an end to a fight between prisoners from Chicano gangs by firing a gun at one of the prisoners. As Farocki points out, "field of vision and field of fire coincide" and the "fights in the yard look like something from a cheap computer game."¹³ By gazing through the eye of the keyhole of the "closed circuit" in which this whole drama of control and execution at a distance is produced, we are introduced

12— "What an Editing Room Is," in Harun Farocki: Against What? Against Whom?, op. cit., pp. 82, 84.

13— "Controlling Observation," in *ibid.*, p. 308.

to a universe where the disappearance of a man is not a drama, but rather a standardized procedure that emerges as a correlate of constituting a visual field. The execution appears on our screen as the culmination of a highly contagious, addictive and sterile process of abstraction.

Watching Farocki's film forces us to occupy the perspective of the executioners in an analogous way to the complicit horror that occurs upon contemplating the final sequences of Passolini's *Saló* (1975), with the difference that we do not witness the result of a tragic, visionary imagination, but rather video images that serve as instruments of the Californian penal system in its function of controlling the population in excess of the "American way of life," in a branch of the economy subject to the same criteria of productivity and management of flows as a supermarket. This murderous recording is a material that produces the same surprise in its original context as wood shavings on the floor of a sawmill.

As Didi-Huberman maintains, one of the radical questions of Farocki's work comes from the way in which "the *production of images* take[s] part in the *destruction of human beings*."¹⁴ One would have to add to this the centrality, in his recent work, of the question of the destitution of our senses in tandem with the advancement of their subjection to new apparatuses of vision and illusion. Indeed, the series of video installations *Eye/Machine* (2000-2003) explores the process by which the progression of machinism comes to stand in for the bodies of workers, wanting to occupy the command function of the eye and brain of the operator in both production and war: "industrial production abolishes manual labor and also visual labor."¹⁵ It testifies to what in this society passes for a fully developed eye: the organ that has become a prosthetic of the technical apparatus. Although the ulterior purpose of most visual apparatuses is, in one way or another, to feed a biological eye with

—

14— Georges Didi-Huberman, "How To Open Your Eyes," Patrick Kremer, trans., in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, op. cit., p. 46.

15— See Harun Farocki, *Eye/Machine I [Auge/Machine I]*, two channel video, 25 min., 2000.

information,¹⁶ the intervention of all sorts of new means of image production has become a new typology whose fundamental purpose is no longer the communication and persuasion that we tend to associate with the iconographic tradition.¹⁷ Upon passing over to all manner of “operative images” (images that lack rhetorical effects since their main purpose is to introduce information into a technical process) Farocki has made apparently the homology between the military, perceptual, industrial and cognitive processes that advance conjointly toward a new machinic paradigm of vision, a process that culminates in recent works in which Farocki investigates the appearance of a new standard of visual truth in relation to images created “without an original” by means of digital technologies. Reviewing the use of digital animations in the simulation of military scenarios for therapeutic purposes in the endless war of our time (in the *Serious Games* series, 2009-2010) as well as the history of the simulated senses enclosed in the invention of a synthetic Nature in the video games of our time (*Parallel*, 2012), Farocki reviews the immaculate conception of a new paradigm of “realism” wherein, for a multitude of purposes and technologically induced hallucinations, “digital images are considered an ideal representation of the real”¹⁸—a time that, for industrial reasons, leads us irremediably to a sort of applied Platonism in the form of a pixelated cave.

Although it is frequently constructed from found materials and secretly gathered data, his work contains a primary

—

16— “Just as there are no ‘intelligent weapons,’ neither are there images that do not point toward a human eye.” “La guerra siempre encuentra una salida,” in *Desconfiar de las imágenes*, op. cit., p. 158. (Originally published as Harun Farocki, “Der Krieg findet immer einen Ausweg,” in *Cinema: Essay*, Marburg, Schüren Verlag, 2005, pp. 21-32.)

17— “[...] images made not to entertain nor to inform [...] but rather as part of an operation.” *Ibid.*, p. 153. On the kinds of images examined by Farocki in the *Eye/Machine* trilogy, see Antje Ehmann and Kodwo Eshun, “A to Z of HF or: 26 Introductions to HF,” in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, op. cit., pp. 204-216.

18— “Inmersión,” *Desconfiar de las imágenes*, p. 225. (Originally published as “Immersion [Arbeitstitel]” in *Soft Montages*, Yilmaz Dzlewlor, ed., Kunsthaus Bregenz, 2011.)

testimonial value,¹⁹ since it offers an experience of the border area: the observation of an historical catastrophe presented in all consciousness that the fact that such observation is possible constitutes a catastrophe in itself. Characteristic of this account is that all evidence of that collapse is brought to our eyes with the terseness of an administrator of radioactive waste. At no point does Farocki attempt to bask in the least moral superiority with respect to historical process, and therefore neither does he allow us to escape into the fiction that we are innocent consumers of culture. His installations and films are formulated as if they were the operating manual for a civilization, ours, that produces and displays, manufactures and observes victims all as part of one and the same cycle of production. As he himself has admitted, the observation of operative images suggests an endless nightmare: “inevitably one thinks of a war that continues automatically after humanity has disappeared from the face of the earth.”²⁰ We need not harbor any illusions about the cataclysm that is reported in all this: in his films as in his analytic installations, Farocki announces the annihilation of subjectivity and autonomy as these might once have been conceived. If the word “apocalypse” has any secular, anti-messianic meaning, it would not be at all mistaken to regard Farocki as an apocalyptic author. He marks the opening of a world and, in the same gesture, its definitive closure as world.

—

19— It is no banality that a multitude of authors allude to the first time that they saw one of Harun Farocki’s films or installations. See, among others, the texts by Raqs Media Collective, Wolfgang Schmidt, Klaus Kreimeier, Florian Zeyfang, et al. in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, op. cit.

20— “La guerra siempre encuentra una salida,” in *Desconfiar de las imágenes*, p. 149.

La plata y la cruz, 2010

HARUN FAROCKI



Harun Farocki, *La plata y la cruz—The Silver and the Cross*, 2010. Still [Cat. 7]

Sobre el cerro, la Cruz. En el cerro, la Plata.
Los conquistadores españoles trajeron la Cruz y recogieron la Plata. Para ello casi exterminaron a la población indígena.

El Cerro Rico, sobre la ciudad de Potosí.

Justo debajo de la cima hay una grieta. Según la leyenda, fue ahí donde el indígena Diego Huallpa pasó la noche. Encendió un fuego y descubrió una veta de plata.

Aquí los mineros suben el cerro. Todos los trabajadores en las minas eran indígenas.

Las manchas rojas son representaciones de guayras, hornos de fundición de plata.
Estos hornos eran utilizados desde mucho antes de la llegada de los españoles.

En Potosí había tanto trabajadores forzados como trabajadores libres.

En esta casa se pagaba el salario.
También los trabajadores forzados recibían un salario, por cierto, menor al que recibían los trabajadores libres.

Junto a la casa de pagos se encuentra un pequeño mercado. Se puede observar que algunos gastan enseguida su salario en bebidas.

En la ciudad: puestos de mercado, en los cuales se ofrecen velas.

Estos trabajadores sostienen atados de velas.
Durante el trabajo en las minas, los mineros llevaban velas encendidas sobre el pulgar —por las que tenían que pagar caro.

Sin embargo, aquí parecen estar de camino a la capilla.

A partir de esta capilla, otra procesión va bajando el cerro. Al parecer hay una pelea entre los participantes. Uno yace en el suelo, herido o muerto.

Y otra procesión.

Su destino es la capilla en el represa.
Un cazador que dispara a las aves acuáticas.

Ya en el siglo XVI había sido instalado en Potosí un intrincado sistema de represas.

El agua era distribuida mediante canales y acueductos a través de la ciudad.

La corriente de agua vinculaba los ingenios, los lugares para procesar el mineral de plata. Ruedas de molino accionaban aparatos mecánicos, con los cuales se trituraban el mineral.

Un ingenio, el acueducto atraviesa la planta de procesamiento de minerales. Los cuadrados representan el mineral pulverizado, mezclado con mercurio. La masa debe secar al sol antes de que la plata pueda ser fundida fuera.

Al principio, fue un simple robo, los colonizadores se adueñaron del cerro de plata. Más tarde, cuando el mineral extraído era menos abundante y para la extracción de la plata se requería mercurio, fueron los colonizadores españoles los que adquirieron el mercurio procedente de México.

Para la construcción de los acueductos se necesitaba capital y el capital para los colonizadores españoles lo gestionaba la Corona española.
Ahora, ciencia, comercio mundial y capital en lugar del simple robo.

Cada una de las represas tiene un santo patrón y una capilla.

También los ingenios llevaban nombres de santos. Santa Teresa, San Marco, San Francisco y tienen una casa de oración.

Y también los barrios de los trabajadores tienen su propia iglesia.
Casi todo lo que sabemos de la miserable situación de los trabajadores en Potosí, proviene de fuentes clericales.
Fueron los clérigos quienes deploraron la explotación de

los trabajadores forzados; éstos tuvieron que abandonar su lugar de nacimiento y, a base de latigazos, en la oscuridad de las minas, con una vela en el pulgar, llevaban a cabo un trabajo arduo y peligroso.

Pero también hay indicios de la explotación de los trabajadores indígenas por parte de la Iglesia; ésta exigía a los enfermos en los hospitales precios muy elevados y, si un minero fallecía en el trabajo, cobraba altos costos por los servicios funerarios.

En el centro de la ciudad los techos son rojos, allí vivían familias acomodadas, dueños de minas, de compañías de metales, autoridades de la colonia y del clero. Justo al lado de este escenario, los techos son de adobe de color marrón. Allí vivían los artesanos y comerciantes.

Los barrios de los trabajadores estaban en la periferia de la ciudad. Estaba permitido que los trabajadores y sus familias se moviesen libremente por la urbe, pero las magníficas iglesias del centro de la ciudad estaban reservadas para los españoles y los criollos.

Los indígenas, en lo que entonces era el Virreinato del Perú, eran considerados convertibles al cristianismo. Eso, sumado al hecho de que se les necesitaba como fuerza de trabajo, los salvó del exterminio total.

En la pintura de Berrio queda todavía mucho por descubrir y mucho por interpretar. Éstos son canteros, los bloques que trabajaban son llevados a la ciudad. La belleza o el esplendor se remontan al trabajo duro. Berrio trabajó durante dos años en esta pintura.

En los barrios de los comerciantes y artesanos, ganado y puestos de mercado en la calle. En el siglo XVI, Potosí era la ciudad más grande de América. En sus alrededores, a 4 000 metros de altura no crecía casi nada, los alimentos eran traídos a la ciudad desde lugares muy lejanos. Los habitantes ricos de Potosí importaban artículos de lujo

de todo el mundo; las telas más finas, joyas valiosas, especias exóticas.

En el barrio de las espléndidas iglesias, las calles están llenas de paseantes.

Por la ropa se los reconoce: estos dos hombres son artesanos, estas dos mujeres son sirvientas.

Sirvientes de color vestidos con librea.

En alguna ocasión se puede ver a un noble señor en pie junto con una sirvienta.

Que los trabajadores aparezcan más pequeños que los no-trabajadores no sólo tiene que ver con la perspectiva.

Los trabajadores indígenas son representados tan pequeños que no se puede diferenciar a los trabajadores forzados de los trabajadores libres.

La colonización en Sudamérica fue sobre todo un gran genocidio.

Esta representación de los indígenas apenas puede aportar algo al esclarecimiento de este crimen.

No hay nada que represente la opresión de los indígenas. Tampoco hay nada de la resistencia. Nada de defensa, ni de renovación.

No se ve nada sobre la violencia contra los indígenas. En su lugar, una pelea entre los participantes de una procesión.

Este barrio está vacío, tres perros sin dueño.

Este barrio está derruido. Cuando en 1758 Berrío terminó esta obra, la ciudad de plata ya había sufrido varias pérdidas y, como consecuencia, había disminuido la población.

El pintor plasmó cada casa y cada patio. Las casas están completamente inanimadas; sólo en una ocasión puede verse a dos carniceros con una vaca muerta.

De la ciudad de Potosí, tal y como fue representada por Berrío, se conserva mucho todavía: la carretera y muchas casas del barrio de los artesanos. Y de los paseantes.

También se conservaron las iglesias.

Se conservaron un par de represas y una parte de los acueductos.

Pero de los barrios de los trabajadores no quedó nada. Siempre fue más importante preservar las casas de los ricos que las de los pobres.

Tampoco se conservó ningún edificio de viviendas de la antigua Roma; ni siquiera una imagen.

Antes de reprocharle algo al pintor Berrio, debo considerar que los filósofos europeos de la Ilustración guardaron silencio con respecto a la esclavitud y a la trata de esclavos.

Por otra parte, la pintura de Berrio apenas ha sido examinada. Si observamos las representaciones grandes de los no-trabajadores, quizá sea posible deducir algo sobre la vida de los trabajadores representados en pequeño.

Hoy día la arqueología puede determinar por medio de los restos de quienes perecieron hace mucho tiempo, si estaban lo suficientemente alimentados o si sufrían carencias. Después de cientos de años.

De la misma manera, para la investigación de pinturas se precisan nuevos procedimientos.

The Silver and the Cross, 2010

HARUN FAROCKI



Harun Farocki, *La plata y la cruz—The Silver and the Cross*, 2010. Still [Cat. 7]

On the mountain the cross; in the mountain the silver ore.
The Spanish colonialists brought the cross and took away
the silver.

In doing so they almost exterminated the indigenous
population.

The Cerro Rico, the Rich Hill—above the town of Potosí.

There is a crack just below the peak.

According to legend the Amerindian Diego Huallpa once
spent the night here.

He lit a fire and discovered a vein of silver.

The mineworkers climb the mountain. All the mineworkers
were Amerindians.

The red blotches represent the *guayras*, or silver furnaces.
These were in use long before the arrival of the Spanish.

In Potosí there were both forced labourers and free workers.

Wages were paid in this building.

The forced labourers also received a wage, but less than the
free workers.

Beside the payment building there is a small market. We
can see how some workers immediately convert their
wages into drink.

In the city: market stalls selling candles.

These workers carry bundles of candles.

Below ground the miners carried lighted candles on their
thumbs. For them very expensive candles.

But here they're on their way to church.

Another procession is going down the mountain from the
same chapel.

There has obviously been some kind of argument among its
participants. One lies on the ground, wounded or dead.

A third procession.

Its goal is a chapel on the reservoir.
A hunter shooting water birds.

During the 16th century a complex system of reservoirs was established in Potosí.
The water was directed into the city by canals and viaducts.

The watercourses linked the *ingenios*, where the silver ore was processed.
Mill wheels drove the mechanical appliances that crushed the ore.

An *ingenio*. The viaduct cuts across the ore-processing facility. The squares in front of it represent the pulverised ore, mixed with mercury. The mass has to dry in the sun before the silver can be smelted out of it.

At first it was simple robbery—the colonialists took possession of the silver mine. Later, when the ore began to yield less and mercury was needed to extract the silver, it was the Spanish colonists who imported the mercury from Mexico.

Capital was needed to build the aqueducts, and capital was made available to the colonists by the Spanish throne.
Science, world trade and capital now, instead of simple robbery.

Every reservoir has its own patron saint and chapel.

The ore-extraction facilities are also named after saints—Santa Teresa, San Marco, San Francisco—and have a place of worship.

The workers' quarters also have their own church.

Almost everything we know about the wretched state of the workers in Potosí comes from clerical sources. Clergymen bewailed the exploitation of the forced labourers, who had to leave their homes to carry out hard, dangerous work under the whip in the dark mine, with a candle on their thumbs.

But there are also indications that the church itself exploited the indigenous workers, charged the sick a lot of money for its hospitals, and if a miner died at work demanded a high fee for a church burial.

In the city centre the roofs are red. This was where the wealthy lived—the mine owners, the smelting operators, the colonial administration and the clergy.

The nearby roofs are brown—from unfired clay. This is where the artisans and traders lived.

The workers' quarters were at the edge of the city.

The workers and their families were allowed to move freely within the city, but the splendid churches of the inner city were reserved for Spaniards and Creoles.

The indigenous people of the Viceroyalty of Peru were seen as candidates for Christianisation. This, and the fact that they were needed as a labour force, preserved them from complete annihilation.

There is still much to be discovered and interpreted in Berrió's painting.

These are stonemasons. The blocks they are hewing will be taken to the city.

Beauty or finery have their origins in painstaking work.

Berrió took two years to paint this picture.

The artisans and tradesmen's quarters: cattle being driven; market stalls on the street. In the 16th century Potosí was the largest city in America. Nothing much grew in its immediate vicinity, at an altitude of four thousand metres. Provisions were brought into the city from far away.

The wealthy inhabitants of Potosí imported luxury goods from all over the world; sumptuous fabrics, expensive jewellery, rare spices.

In the district with the magnificent churches the streets are full of passers-by. From their clothes it can be seen that these two men are artisans, and these two women are maid-servants.

Black domestics in livery.

One fine gentleman can be seen, standing with a maid.

It is not only for reasons of perspective that workers appear to be smaller than non-workers.

The indigenous workers are portrayed so small that it is impossible to distinguish the free workers from the forced labourers.

The colonisation of South America was above all a large-scale genocide.

This depiction of the indigenous population can throw scarcely any light on this crime.

Nothing is portrayed of the oppression of the Amerindians, and nothing of their resistance. Nothing of vindication or renewal.

Nothing can be seen of the violence against the indigenous population.

Instead, a brawl among the participants in a procession.

This dwelling quarter is empty. Three stray dogs.

This dwelling quarter is partially dilapidated. When Berrió completed this painting in 1758 the silver city had already experienced several downturns, causing a decline in population.

The artist has shown every house and every courtyard. But the buildings are entirely empty; only once we can see two butchers by a dead cow.

Much still remains of the city of Potosí as Berrió depicted it: the street plan and many houses in the artisans' quarter. And the passers-by. The churches also remain.

There are still a few reservoirs and parts of the viaduct.

But nothing remains of the workers' quarters. The houses of the wealthy have always been considered more worthy of preservation than those of the poor. No tenements remain from ancient Rome either, not even a drawing of them.

Before reproaching the painter Berrió I need to keep in mind that the European philosophers of the enlightenment remained silent on slavery and the slave trade.

Also – Berrió’s painting has hardly been investigated; much could be inferred about the lives of its small-painted workers through an examination of its larger non-workers.

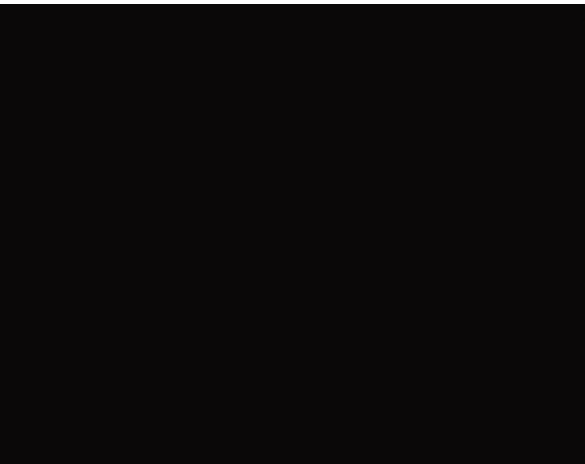
From the remains of long-dead people, Archaeology can now ascertain whether they had enough to eat or suffered from shortages. After many centuries.

Similar new procedures are needed for the examination of images.



Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión

AMANDA DE LA GARZA



Harun Farocki, cuenta con una amplia trayectoria en el ámbito cinematográfico, del videoarte y de la crítica de cine. A lo largo de cinco décadas de creación ininterrumpida, ha buscado trazar un punto de vista crítico desde el cine, lanzar una pregunta de carácter político, no solamente en términos temáticos, sino desde una práctica que realiza observaciones autorreflexivas sobre el propio medio, sus condiciones de producción, los recursos visuales y narrativos empleados, así como acerca de los subtextos inscritos en la imagen audiovisual.

La obra de Farocki propone un potente cruce entre cine y arte contemporáneo. Sus instalaciones para video han sido exhibidas en bienales y en numerosos museos alrededor del mundo. Ello ha contribuido a generar nuevas lecturas acerca de su obra, gracias a la puesta en marcha de un diálogo entre imagen y espacio museal. Sus videoinstalaciones plantean una fragmentación temporal y espacial que acentúa la propuesta, en la que se destacan las consecuencias ideológicas de la imagen, y su reverso, las posibilidades de enunciación política a partir del uso de diferentes recursos cinematográficos, tales como la voz en *off* y el montaje, entre otros aspectos. El cine es expuesto mediante un ejercicio de selección, comparación o analogía. El artista propone una relación con la imagen desde un extrañamiento de corte brechtiano; así, las imágenes son desnaturalizadas y decantadas para hablar de las capas de sentido subyacentes.

Visión. Producción. Opresión no busca ser una retrospectiva comprensiva de la obra de Harun Farocki, sino que intenta mostrar algunos tópicos relevantes por medio de la inclusión de piezas clave. En un esfuerzo conjunto con el Festival de Cine de la UNAM (FICUNAM), que llevará a cabo una amplia retrospectiva de su filmografía, y la Cátedra Ingmar Bergman, se pretende generar un espacio de discusión y exhibición que permita profundizar en la trayectoria del artista. No obstante, se podría decir que, más que hablar de temas, la muestra agrupa obras atravesadas por diversas operaciones artísticas, donde se hace evidente la existencia de un determinado régimen visual asociado a dispositivos ópticos, medios de producción visual, así como imágenes, sean éstas producto del cine, de la televisión o de la realidad virtual. La imagen aparece entonces como un

artefacto cultural sujeto a diferentes usos inscritos en tramas de poder, es decir, la imagen tiene efectos duraderos en lo real.

Un primer eje de la muestra está relacionado con una reflexión acerca del medio cinematográfico y sus condiciones de representación. Dos de las piezas incluidas plantean cómo el trabajo y los trabajadores han sido representados en la fábrica desde el punto de vista del cine, y por otro lado, en la pintura, a partir del análisis visual de un cuadro del siglo XVIII, en el que es representada la explotación minera del Cerro del Potosí, en Bolivia. De esta manera, en *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas* (2007), Farocki selecciona imágenes provenientes de filmes emblemáticos en la historia del cine (entre ellos *Metrópolis* de Fritz Lang (1927), *Bailando en la obscuridad* (2002) de Lars von Trier, e incluye también otros cortes en donde aparecen iconos del cine, como Charles Chaplin y Marilyn Monroe, en el papel de obreros). La pieza hace referencia directa al metraje documental de 1894 de los hermanos Lumière, *La salida de la fábrica*. Sin embargo, estas imágenes no aparecen como ilustraciones genéricas sobre la fábrica y el trabajo, sino que a partir de una voz en *off* se propone una relectura, dando cuenta de cómo aparecen retratados en diferentes épocas y regímenes la relación colectividad-individualidad, los alzamientos obreros, el enfrentamiento entre capataces y obreros, entre otros temas.

Por su parte, *La plata y la cruz* (2010) establece mediante un montaje paralelo de imágenes un análisis del óleo pintado por Gaspar Miguel de Berrío que retrata la explotación minera, mientras que en la otra mitad de la pantalla se muestra una documentación visual contemporánea de los mismos escenarios propuestos en la pintura. Nuevamente, mediante el empleo de la voz en *off*, una narración avanza sobre la imagen, una representación se coteja y compara con la otra. Farocki pone de relieve la relación entre producción capitalista y explotación, en donde la minería es un elemento fundamental en la acumulación capitalista temprana, en la cual la categoría de trabajo es también pertinente.

Un segundo bloque de piezas está relacionado temáticamente con la guerra; sin embargo, es posible señalar dos direcciones. Por un lado, Farocki aborda la guerra en su

dimensión de relato, es decir, los discursos visuales que se han construido que en torno a la misma. Por el otro lado, señala cómo la tecnología, en particular, los dispositivos ópticos, forman parte integral de la guerra. Las piezas de la serie *Ojo/Máquina: Ojo/Máquina I* (2000) y *Ojo/Máquina II* (2002), dan cuenta, mediante un montaje de imágenes simultáneas, de cómo en las guerras recientes, en particular a partir del conflicto en Irak en los años noventa, se produjo un viraje en términos de la representación de los objetivos militares, en donde el ojo-máquina suplanta al ojo humano. De esta forma, se hace patente cómo la producción visual no se atiene al ámbito de la representación cinematográfica, sino que forma parte central de los dispositivos de producción de la guerra, por medio de una supuesta tecnología “neutra”. Aquello que produce la “realidad” en la guerra se construye a partir de las imágenes creadas por las máquinas. En esta misma línea de trabajo se encuentra la pieza *Creía ver prisioneros* (2000), en la cual Farocki plantea de manera muy clara la relación entre control y visión, donde el ojo racional y vigilante no está depositado en un individuo que ejerce esta función en el panóptico, sino que quien realiza ahora la tarea es un sistema óptico capaz de detectar el movimiento y, por tanto, de conducir biopolíticamente el control de los presos: aquellos que han sido expulsados de la sociedad y que, bajo esta lógica, deben ser tratados considerando esta distancia.

En la exposición hay tres piezas más en las que el artista vuelve nuevamente al problema de la representación y su cruce con la tecnología. La diferencia reside en que lo hace a partir de un cuestionamiento respecto de cómo la realidad virtual —cuyos usos van desde los videojuegos o la animación en el cine hasta la guerra— genera una nueva noción de lo real, lo cual produce una transformación profunda de nuestro vínculo con las imágenes. La virtualidad busca superar el realismo de la imagen documental, generada a partir de medios de producción visual “tradicionales”. Dentro de esta misma discusión, se encuentra la pieza *Juegos serios III. Inmersión* (2009), en la cual la realidad virtual, mediante la creación de escenarios de guerra, es empleada como herramienta terapéutica para los excombatientes que sufren de padecimientos psicológicos. Asimismo, *Paralelo* (2012), una de las piezas más recientes,

analiza la construcción de la imagen virtual paso a paso, en un seguimiento de su arquitectura.

Por último, la pieza *Juego profundo* (2007), una instalación para 12 pantallas —comisionada originalmente para la Documenta 12— plantea un análisis detallado de una competencia futbolística: el partido final Italia-Francia en el Mundial de 2006. Aquí, el ejercicio documental propuesto por el artista no tiene que ver con el juego y la acción en la cancha específicamente, sino con toda una suerte de registros y controles empleados por la FIFA a partir de la imagen virtual. Esta pieza engloba, en gran medida, un conjunto de elementos que están presentes en los diferentes trabajos de la muestra, donde a cada momento se replantea la función y el ejercicio del cine documental. De ahí que resulte relevante que la pieza mencionada tenga el mismo título que el famoso ensayo del antropólogo Clifford Geertz en el que analiza las peleas de gallos en Bali. En esta referencia clásica, el juego deja de aparecer como un momento de mera recreación social o una práctica cultural como cualquier otra, y se constituye como una puerta para analizar la estructura simbólica de una sociedad. De tal suerte que *Juego profundo* de Harun Farocki, propone un acontecimiento analítico similar, sólo que desde una operación de tipo estético. A partir del análisis de la imagen, en sus diferentes vertientes, es posible plantear elementos más generales sobre el modo en que un sistema económico y una sociedad han sido conformados. Ello por medio de la noción de desmontaje y deconstrucción conceptual y visual, en donde los propios recursos que han formado parte fundacional y canónica del medio cinematográfico son empleados como herramientas para la elaboración de un trabajo ensayístico y la construcción de un posicionamiento político frente a la imagen en la contemporaneidad.

Actualmente Farocki y la cineasta Antje Ehmman realizan el proyecto *Trabajo en una sola toma* (2011-2014) que tiene como objetivo desarrollar talleres en diferentes ciudades del mundo con el fin de generar, con la colaboración de cineastas y artistas locales, una serie de videos, que en un solo plano secuencia, documenten la condición del trabajo en sus diferentes formas contemporáneas en contextos muy diversos, esta muestra se presentará también en el MUAC de febrero a junio de 2014. De acuerdo a

los artistas, este taller se pregunta sobre los fundamentos de la filmación y sobre la noción de trabajo: ¿Cómo podemos encontrar un principio y un final, incluso cuando un proceso repetitivo es mostrado? ¿Cuál es la mejor manera de capturar la coreografía del proceso de trabajo en una sola secuencia? El taller se ha efectuado en lugares como Bangalore (India), Berlín (Alemania), Boston (EU), Buenos Aires (Argentina), El Cairo (Egipto), Ginebra (Suiza), Hanoi (Vietnam), Lisboa (Portugal), Moscú (Rusia), Río de Janeiro (Brasil) y Tel Aviv (Israel), en la ambición de producir un archivo poliangular y diverso de prácticas fílmicas y laborales.¹ La exploración del poder social que inició Farocki a fines de los años 60, ha de extenderse por necesidad en una tarea global y colectiva. Con suerte, este será la fuente de la multiplicación de una mirada crítica.

1—Todos los materiales producidos hasta el momento forman parte del sitio web del proyecto. <http://www.labour-in-a-single-shot.net/>

Harun Farocki: Vision. Production. Oppression

AMANDA DE LA GARZA



Harun Farocki, *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas—
Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*, 2006. Still [Cat. 4]

Harun Farocki, has cut a wide swath in the field of cinema, video art and film criticism. Over the course of five decades of uninterrupted creativity, he has sought to construct a critical point of view from the standpoint of film, and to raise political questions, not just in terms of his themes, but through a practice that self-reflexively regards the medium itself, its conditions of production, the visual and narrative resources it employs, and the subtexts inscribed in the audiovisual image.

Farocki's work proposes a potent intersection of cinema and contemporary art. His video installations have been exhibited in biennials and in numerous museums around the world, which has contributed new readings of his oeuvre, thanks to the commencement of a dialogue between image and museum space. His video installations posit a temporal and spatial fragmentation that accentuates his proposals, emphasizing therein the ideological consequences of the image, and its converse, the possibilities of political enunciation through the use of different cinematic resources, including voice-over and montage, among others. Cinema is thus unveiled by means of an exercise of selection, comparison, or analogy. The artist proposes a relationship with the image through a Brechtian estrangement, denaturalizing and decanting images in order to address the underlying layers of meaning.

Vision, Production, Oppression does not aim to be a comprehensive retrospective of Harun Farocki's oeuvre, but rather to show a selection of its relevant topics by including several key pieces. The aim of this joint effort with the UNAM Film Festival (FICUNAM), which will program a broader retrospective of his filmography, and the Ingmar Bergman Program, is to generate a space of discussion and exhibition that will delve into the artist's trajectory. Nevertheless, one could say that, instead of addressing particular themes in Farocki's work, the exhibition groups together pieces that are traversed by various artistic operations, wherein what becomes apparent is the existence of a specific visual regime associated with optical devices, means of visual production, and images, whether these be products of the cinema, television, or virtual reality. The image then appears as a cultural artifact, subject to different uses inscribed in webs of power; that is, the image has lasting effects on the Real.

A first axis of the exhibition is related to a reflection on the medium of film and its conditions of representation.

Two of the pieces included here posit how work and workers have been represented in the factory firstly from the point of view of film, and secondly in painting, through a visual analysis of a painting from the eighteenth century that portrays the exploitation of miners and mineral wealth on Cerro Rico in Potosí, Bolivia. Thus, in *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* (2006), Farocki takes images from emblematic films in the history of cinema (among them Fritz Lang's *Metropolis* [1927] and Lars von Trier's *Dancer in the Dark* [2002], as well as other short films featuring film icons like Charles Chaplin and Marilyn Monroe playing workers). The piece makes direct reference to the Lumière brothers' 1894 documentary footage, *Leaving the Factory*. Nevertheless, these images do not appear as generic illustrations of work and power but rather propose, through voice-over, a re-reading, taking into account how different eras and regimes have portrayed the relationship between collectivity and individuality, worker uprisings, the confrontation between foremen and workers, and other themes.

For its part, *The Silver and the Cross* (2010) uses a parallel montage of images to analyze, in one half of the screen, an oil painting by Gaspar Miguel del Berrío, who portrayed the exploitation of miners, while the other half of the screen shows a contemporary visual documentation of the same scenes shown in the painting. Again, by means of a voice-over, a narration moves over the image, comparing and contrasting one representation with the other. Farocki throws into relief the relationship between capitalist production and exploitation, where mining is a fundamental element in primitive capitalist accumulation and where the category of labor is also pertinent.

A second set of pieces is related thematically to war. Here it is nevertheless possible to point in two directions. On one hand, Farocki addresses war in its narrative dimension; that is, the visual discourses that have been constructed around it. On the other, he indicates how technology, especially optical devices, form an integral part of war. The pieces in the *Eye/Machine* series, *Eye/Machine I* (2000) and *Eye Machine II* (2002), give an account, through a montage of simultaneous images, of how in recent wars, especially during and after the conflict in Iraq of the 1990s, there was a turn in the terms in which military objectives were represented,

whereby the eye-machine supplanted the human eye. In this way, it becomes clear that visual production does not conform to the field of cinematic representation, but is rather a central part of the apparatuses of war production, by way of a supposedly 'neutral' technology. That which produces 'reality' in war is constructed on the basis of images created by machines. Along the same lines, in the piece *I Thought I Was Seeing Convicts* (2000) Farocki very clearly posits a relationship between control and vision, whereby the rational and vigilant eye is not deposited in an individual person exercising this function in the panopticon, but rather, in an optical system capable of detecting movement and, therefore, of biopolitically conducting the control of the prisoners: those who have been expelled from society and who, in this logic, should be treated in accordance with this distance.

The exhibition includes three additional pieces in which the artist returns to the problem of representation and its intersection with technology. The difference here resides in that they do so on the basis of an interrogation of how virtual reality—whose uses go from video games or motion picture animation to war—creates a new notion of the Real, which produces a profound transformation of our connection to images. Virtuality aims to overcome the realism of the documentary image, generated on the basis of 'traditional' means of visual production. Also participating in this discussion is the piece *Serious Games III: Immersion* (2009), in which virtual reality, through the recreation of war scenarios, is employed as a therapeutic tool for ex-combatants who suffer from psychological disorders. Likewise, *Parallel* (2012), one of his most recent pieces, analyzes the construction of the virtual image step by step, tracking its architecture.

Finally, the piece *Deep Play* (2007), an installation for 12 screens originally commissioned for Documenta 12, advances a detailed analysis of a soccer competition: the final match between Italy and France in the 2006 World Cup. Here, the documentary exercise proposed by the artist does not have to do with the game itself or the particular action on the field, but rather with all manner of recordings and controls used by FIFA through the virtual image. This piece encompasses, in large part, a set of elements that are present in the different works of the exhibition, where at each moment the function and the exercise of documentary film is re-positied. It is thus

relevant that the aforementioned piece bears the same title as a famous essay by the anthropologist Clifford Geertz, in which he analyzes cock fights in Bali. In this classic text, the game ceases to appear as a moment of mere social recreation or a cultural practice like any other, and is constituted as a portal through which to analyze the symbolic structure of a society. Farocki's *Deep Play* proposes a similar analysis of an event, but through an aesthetic sort of operation. Through the analysis of the image, in its different aspects, it is possible to propose more general elements on the way in which an economic system and a society have been shaped, by means of the notion of disassembly and conceptual and visual deconstruction, whereby the very resources that have formed a foundational, canonical part of the cinematic medium are used as tools for the elaboration of an essayistic work and the construction of a political position in regards to the image today.

Farocki and the filmmaker Antje Ehmann are currently completing the project *Labour in a Single Shot* (2011-2014), the objective of which being to develop workshops in different cities around the world with the aim of creating a series of videos that, through collaboration with local filmmakers and artists, would, with a single sequence, document working conditions in the different forms they take in very different contemporary contexts. This, too, will be presented at the MUAC from February to June of 2014. According to the artists, this workshop poses questions about the foundations of filming and about the notion of labor: how do we find a beginning and an end, even as we are showing a repetitive process? What is the best way to capture the choreography of the labor process in a single sequence? The workshop has been held in Bangalore (India), Berlin (Germany), Boston (USA), Buenos Aires (Argentina), Cairo (Egypt), Geneva (Switzerland), Hanoi (Vietnam), Lisboa (Portugal), Moscow (Russia), Rio de Janeiro (Brazil) and Tel Aviv (Israel), in the hopes of producing a diverse, multi-angled archive of filmic and labor practices.¹ The exploration of social power that Farocki began at the end of the 1960s must of necessity be expanded into a global, collective task. With any luck, this will be the source of a multiplication of a critical gaze.

—

1— All the materials produced thus far are part of the project's website:
<http://www.labour-in-a-single-shot.net/>



Harun Farocki, *Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas—
Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*, 2006. Stills [Cat. 4]

France



SEMBLANZAS

HARUN FAROCKI

(Nový Jičín [Neutitschein], Checoslovaquia, 1944) vive y trabaja en Berlín. Estudió en la Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (1966-1968). Fue autor y editor de la revista *Filmkritik* en Múnich (1966-1968). Trabajó como profesor visitante en la Universidad de California, Berkeley, y en la Universidad de Florida, Gainesville (1993-1999). Desde 2004, ha sido profesor en la Akademie der bildenden Künste (Academia de Bellas Artes) en Viena. Es uno de los realizadores de documentales y ensayos fílmicos más destacados de la actualidad. Desde 1966, ha creado más de cien producciones para televisión y cine: televisión infantil, documentales, ensayos fílmicos, largometrajes. Su obra ha sido exhibida en retrospectivas en Argentina, Canadá, India, Indonesia, Israel, México, Singapur, Estados Unidos, Uruguay y por toda Europa. Desde 1996 ha expuesto de manera individual y colectiva en numerosos museos y galerías de todo el mundo y en 2007 participó en Documenta Kassel 12 con *Deep Play*.

ANTJE EHMANN

(Gelsenkirchen, Alemania, 1968). Escritora, curadora y videasta. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Serious Games. War, Media, Art*, editado en colaboración con Ralf Beil, Ostfildern 2011; *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, editado en colaboración con Kodwo Eshun, Walther König, Colonia, 2009. Algunos de sus proyectos curatoriales con Harun Farocki incluyen: *Trabajo en una sola toma*, 2011-2014. Sus instalaciones para video más recientes con Harun Farocki son: *War tropes*, 2011; *Loud and Clear*, 2009 and *Feasting or Flying*, 2008.

BIOGRAPHICAL SKETCHES

HARUN FAROCKI

(Nový Jičín [Neutitschein], Czechoslovakia, 1944) lives and works in Berlin. He studied at the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (1966-1968). He was author and editor of the journal *Filmkritik* in Munich (1966-1968). He worked as visiting professor at the University of California, Berkeley, and at the University of Florida, Gainesville (1993-1999). Since 2004 he has been a professor at the Akademie der bildenden Künste (Academy of Fine Arts) in Vienna. He is one of the most prominent documentary and essay filmmakers working today. Since 1966, he created more than 100 productions for television or the cinema: children's television, documentary films, film essays, feature films. His work has been shown at retrospectives in Argentina, Canada, India, Indonesia, Israel, Mexico, Singapore, the United States, Uruguay, and all over Europe. Since 1996 numerous group and solo exhibitions took place in museums and galleries worldwide and in 2007 at Documenta Kassel 12 with *Deep Play*.

ANTJE EHMANN

(Gelsenkirchen, Germany, 1968). Author, curator and videoartist. Her recent publications include, *Serious Games. War, Media, Art*, in collaboration with Ralf Beil, Ostfildern 2011; *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, in collaboration with Kodwo Eshun, Walther König, Cologne, 2009. Her recent curatorial projects include *Labour in a Single Shot*, 2011-2014. Her recent video installations with Harun Farocki include *War Tropes*, 2011; *Loud and Clear*, 2009 and *Feasting or Flying*, 2008.

CATÁLOGO

CATALOGUE

1. HARUN FAROCKI

Creía ver prisioneros—I Thought I Was Seeing Convicts, 2000

Video de doble canal—Double-channel video

23 min

Cortesía de la Colección Generali Foundation, Viena—Courtesy of Generali Foundation Collection, Vienna

2. HARUN FAROCKI

Ojo/Máquina I—Eye/Machine I, 2000

Video de doble canal—Double-channel video

23 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of àngels Barcelona

3. HARUN FAROCKI

Ojo/Máquina II—Eye/Machine II, 2002

Video de doble canal—Double-channel video

15 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of àngels Barcelona

4. HARUN FAROCKI

Trabajadores saliendo de la fábrica durante once décadas—

Workers Leaving the Factory in Eleven Decades, 2006

Video instalación para 12 monitores—Video installation for 12 monitors

36 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of àngels Barcelona

5. HARUN FAROCKI

Juego profundo—Deep Play, 2007

Video instalación multicanal—Multi-channel video installation

2 h 15 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of àngels Barcelona

6. HARUN FAROCKI

Juegos serios III: Inmersión—Serious Games III: Immersion, 2009

Video de doble canal—Double-channel video

20 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of àngels Barcelona

7. HARUN FAROCKI

La plata y la cruz—The Silver and the Cross, 2010

Video de doble canal—Double-channel video

17 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of àngels Barcelona

8. HARUN FAROCKI

Paralelo—Parallel, 2012

Video de doble canal—Double-channel video

17 min

Cortesía de àngels Barcelona—Courtesy of de àngels Barcelona

9. ANTJE EHMANN & HARUN FAROCKI

Trabajo en una sola toma—Labour in a Single Shot

48 videos por diferentes autores de ocho ciudades—48 videos by different authors from 8 cities: Bangalore, India; Berlín—Berlin, Alemania—Germany; Buenos Aires, Argentina—Argentina, El Cairo—Cairo, Egipto—Egypt; Hanoi—Hanoi, Vietnam; Moscú—Moscow, Rusia; Río de Janeiro—Rio de Janeiro, Brasil—Brazil; Tel Aviv, Israel

RETROSPECTIVA HARUN FAROCKI

HARUN FAROCKI'S RETROSPECTIVE

Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM), 2014

27 de febrero al 9 de marzo, 2014—February 27 to March 9, 2014

1969

**Nicht löschesbares Feuer—Fuego inextinguible—
Inextinguishable Fire**

director, guionista—Scriptwriter, Editor: Harun Farocki

asistente del director—assistant director: Helke Sander

fotografía—cinematographer: Gerd Conradt

sonido—sound: Ulrich Knaudt

producción—production: Harun Farocki, Berlín Occidental para
WDR—Berlin-West for WDR, Colonia—Cologne

16 mm, b/n—b/w, 1:1,37, 25 min

1978

**Zwischen zwei Kriegen—Entre dos guerras—
Between Two Wars**

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki

asistente del director—assistant director: Jörg Papke

basada en la obra para radio de—based on the radio play by
Harun Farocki *Das große Verbindungsrohr (El gran tubo de
conexión, 1975)*

Fotografía—Cinematographer: Axel Block, Ingo Kratisch

Producción—Production: Harun Farocki Filmproduktion

(financiado por los participantes—Financed by the participants)

16mm, b/n—b/w, 1:1,66, 83 min

1982

**Etwas wird sichtbar—Algo se vuelve visible—
Before Your Eyes - Vietnam**

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

editor: Johannes Beringer

sonido—sound: Rolf Müller, Manfred Blank

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín
Occidental—Berlin-West
35mm, b/n—b/w, 1:1,37, 114 min

1983

Ein Bild—Una imagen—An Image

director, guionista—scriptwriter, editor: Harun Farocki

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

sonido—sound: Klaus Klingler

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín
Occidental—Berlin-West en colaboración con—in collaboration
with: SFB, Berlín

16mm, color, 1:1,37, 25 min

1983

**Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem
Film nach Franz Kafkas Romanfragment *Amerika*—Jean-
Marie Straub y Danièle Huillet trabajan en una película a
partir de un fragmento de la novela *América* de Franz Kafka—
Jean-Marie Straub and Danièle Huillet at Work on Franz
Kafka's *Amerika***

director, guionista—scriptwriter, editor: Harun Farocki

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

editor: Rosa Mercedes

sonido—sound: Klaus Klingler

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín
Occidental—Berlin-West, WDR, Colonia—Cologne, Large Door,
Londres—London

16mm, color, 1:1,37, 26 min

1986

Wie man sieht—Como pueden ver—As You See/Jak widać

director, guionista—scriptwriter, comentarios—commentary,

entrevista—interview: Harun Farocki

asistente del director—assistant director: Michael Pehlke

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch, Ronny Tanner

editor: Rosa Mercedes

sonido—sound: Manfred Blank, Klaus Klingler

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín
Occidental—Berlin-West, con apoyo financiero de—with financial
support of Hamburger Filmbüro

16mm, b/n—b/w y—and Eastmancolor, 1:1,37, 72 min

1987

Die Schulung—La formación—Indoctrination

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Simon Kleebauer
editor: Roswitha Gnädig
sonido—sound: Rolf Müller
producción—production: SWF, Baden-Baden
video VTR de una pulgada—video-1-inch-VTR, color, 1:1,37,
44 min

1988

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges—Imágenes del mundo e inscripción de la guerra—Images of the World and the Inscription of War

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch
animación—animation: Irina Hoppe
editor: Rosa Mercedes
sonido—sound: Klaus Klingler
production : Harun Farocki Filmproduktion, Berlín Occidental—
Berlin-West, con apoyo financiero de—with financial support of
Kulturelle Filmförderung NRW
16mm, color, b/n—b/w, 1:1,37, 75 min

1990

Leben – BRD—Vivir en la RFA—How to Live in the FRG

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch
editor: Rosa Mercedes, Irina Hoppe
sonido—sound: Klaus Klingler
producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín
Occidental—Berlin-West, ZDF, Mainz, La Sept, París
16mm, color, 1:1,37, 83 min

1992

Videogramme einer Revolution—Videogramas de una revolución—Videograms of a Revolution

director, guionista—scriptwriter, comentarios—commentary:
Harun Farocki, Andrei Ujica
editor: Egon Bunne
production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín, Bremer
Institut Film—Fernsehen Produktionsgesellschaft mbH, Bremen
video transferido a—transferred to 16mm, color, 1:1,37, 106 min

1993

Ein Tag im Leben der Endverbraucher—Un día en la vida del consumidor final—A Day in the Life of a Consumer

director, guionista—scriptwriter, compilación—compiled by:
Harun Farocki

editor: Max Reimann

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín
para—for SWF, Baden-Baden y—and WDR, Colonia—Cologne
video-BetaSp, color, b/n—b/w, 1:1,37, 44 min

1994

Die führende Rolle—El papel principal—The Leading Role

director, guionista—scriptwriter, comentarios—commentary:
Harun Farocki

editor: Max Reimann

producción—production: Tele Potsdam, Berlín, 3sat., Mainz
video-BetaSp, color, 1:1,37, 35 min

1995

Arbeiter verlassen die Fabrik—Trabajadores saliendo de la fábrica—Workers Leaving the Factory

director, guionista—scriptwriter, comentarios—commentary:
Harun Farocki

editor: Max Reimann

video-BetaSp, color, b/n—b/w, 1:1,37, 36 min

1997

Der Auftritt—La apariencia—The Appearance

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

editor: Max Reimann

sonido—sound: Ronny Tanner

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín,
para—for 3-sat, Mainz
video-BetaSp, color, 1:1,37, 40 min

1997

Die Bewerbung—La solicitud—The Interview—Rekrutacja

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

editor: Max Reimann

sonido—sound: Ludger Blanke

música—music: Neil Young
producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín,
para—for Süddeutsche Rundfunk, Stuttgart
video-BetaSp, color, 1:1,37, 58 min

1997

Stilleben—Naturaleza muerta—Still Life
director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch
editor: Irina Hoppe, Rosa Mercedes, Jan Ralske
sonido—sound: Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret
producción—production: Harun Farocki Filmproduktion,
Berlín, Movimento Production, París, en coproducción con—
in coproduction with ZDF, 3sat, RTBF-Carré Noir, Latitudes
Production, ORF, NOS TV, The Netherlands Programme Service,
Planète Cable, con el apoyo de—with support of Centre National
de la Cinématographie, Francia—France, documenta X, Cassel—
Kassel
16mm; color, 56 min

1997

**Der Ausdruck der Hände—La expresión de las manos—The
Expression of Hands**
director: Harun Farocki
guionista—scriptwriter: Harun Farocki, Jörg Becker
fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch
sonido—sound: Klaus Klingler
editor: Max Reimann
producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín,
WDR, Colonia—Cologne
video-BetaSp, 1:1,37, 30 min

2000

Gefängnisbilder—Imágenes de la prisión—Prison Images
director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki
fotografía—cinematographer: Cathy Lee Crane, Ingo Kratisch
editor: Max Reimann
sonido—sound: Louis van Rooky
producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín,
Movimento, París, por encargo de—commissioned by ZDF/3sat
video, color, b/n—b/w, 60 min

2001

Die Schöpfer der Einkaufswelten—Los creadores de los mundos comerciales—The Creators of Shopping Worlds

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes

editor: Max Reimann

sonido—sound: Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín

coproducción—co-production: SWR, NDR y—and WDR en

colaboración con—in collaboration with arte

video, color, 72 min

2003

Erkennen und Verfolgen—Detección y seguimiento—War at a Distance

director, guionista—scriptwriter: Harun Farocki

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes

sonido—sound: Louis van Rooki

editor: Max Reimann

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín,

en colaboración con—in collaboration with ZDF/3sat, Mainz

video, color, 58 min

2004

Nicht ohne Risiko—No sin riesgo—Nothing Ventured

director: Harun Farocki

guionista—scriptwriter: Harun Farocki, Matthias Rajmann

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

sonido—sound: Matthias Rajmann

editor: Max Reimann

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, Berlín

video, color, 50 min

2007

Aufschub—Prórroga—Respite

autor—author, producer—producer: Harun Farocki

colaboración—collaboration: Antje Ehmann, Christiane

Hitzemann, Lars Pienkoß, Matthias Rajmann, Jan Ralske, Meggie

Schneider

video, b/n—b/w, 40 min

2009

Zum Vergleich—En comparación—In Comparison

director: Harun Farocki

guionista—scriptwriter: Harun Farocki, Matthias Rajmann

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch

sonido—sound: Matthias Rajmann

editor: Meggie Schneider

dibujos—drawings: Andreas Siekmann

colaboración—collaboration: Antje Ehmman, Anand Narayan

Damle, Michael Knauss, Regina Krottil, Iyamperumal

Mannankatti, Mamta Murthy, Markus Nechleba, Jan Ralske,

Yukara Shimizu, Isabelle Verreet

16mm, color, 61 min

2012

Ein neues Produkt—Un nuevo producto—A New Product

director, editor: Harun Farocki

fotografía—cinematographer: Ingo Kratisch,

investigación—research, sonido—sound: Matthias Rajmann

editor—online-editor: Jan Ralske

producción—production: Harun Farocki Filmproduktion, por

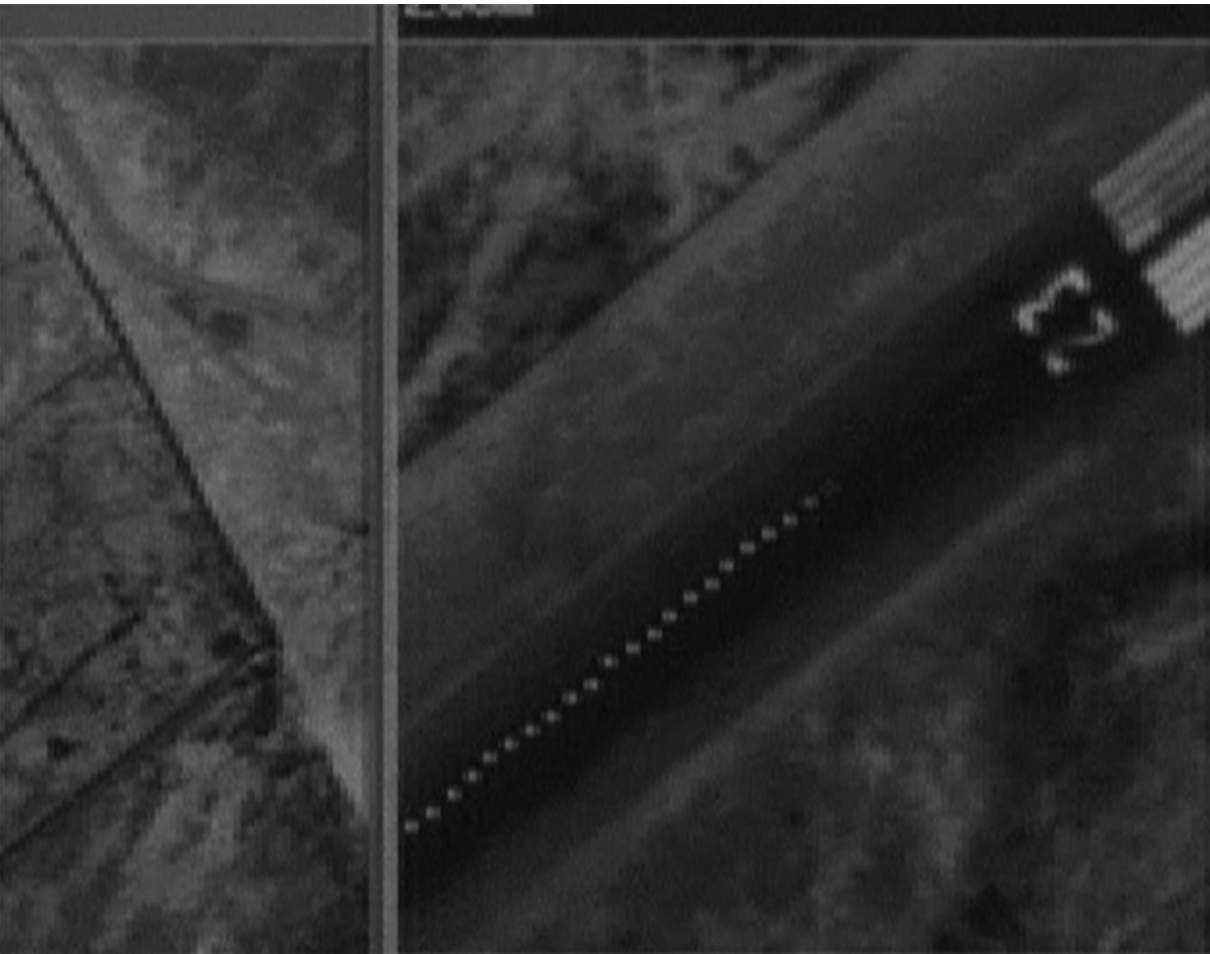
encargo de—comissioned by Die Auftraggeber

curada por—curated by Nina Möntmann para—for

Deichtorhallen. Internationale Kunst und Fotografie,

Hamburgo—Hamburg

video, color, sonido—sound, 37 min



CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curadores—Curators

Cauhtémoc Medina

Amanda de la Garza

Coordinador de producción—Production Coordination

Joel Aguilar

Diseño museográfico—Installation Design

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Director técnico—Technical Director

Harun Farocki Filmproduktion

Jan Ralske

Coordinador de exposiciones—Exhibitions Coordination

Harun Farocki Filmproduktion

Matthias Rajmann

Medios audiovisuales—Media Installation

Salvador Ávila Velazquillo

Antonio Barruelas Pérez

Alberto Mercado Pérez

Mario Hernández Acosta

Edgar Carbo Tapia

Diseño gráfico—Graphic Design

Andrea Bernal

Curador en jefe—Chief Curator

Cauhtémoc Medina

Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM)

Directora—Director

Eva Sangiorgi

Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro, UNAM

Coordinadora Ejecutiva—Executive Coordinator

Abril Alzaga

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de las exposiciones *Harun Farocki: Visión. Producción. Opresión y Harun Farocki y Antje Ehmman: Trabajo en una sola toma.*

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibitions *Harun Farocki: Vision. Production. Oppression* and *Harun Farocki & Antje Ehmman: Labour in a Single Shot.*

Gerd Dressler, Doris Leutgab, Reinhard Maiworm, Gabriela Moragas, Ilya Noé, Nelly Pineda, María Inés Rodríguez, Adriana Rosenberg.

Fundación Proa, Galería àngels Barcelona, Greene Neftali Gallery, Goethe-Institut Mexiko, Generali Foundation, Patronato de la Industria Alemana para la Cultura A.C.

HARUN FAROCKI: VISIÓN. PRODUCCIÓN. OPRESIÓN se terminó de imprimir y encuadernar el 13 de febrero de 2014 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,200 ejemplares.

HARUN FAROCKI: VISION. PRODUCTION. OPPRESSION was printed and bound in February 13, 2014 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,200 copies.



FICUNAM
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE UNAM

Cátedra Ingmar Bergman INGMARI
EN CINE Y TEATRO