

Imágenes, trabajo y capitalismo. Sobre Trabajadores saliendo de la fábrica (Harun Farocki, 1995)

David Montero (Universidad de Sevilla)

En un determinado momento del medimetraje Trabajadores saliendo de la fábrica / Arbeiter verlassen die Fabrik (Farocki 1995), del cineasta alemán Harun Farocki, se apunta que, desde que en 1896 los hermanos Lumière filmasen una de sus primeras películas a las puertas de su propia fábrica en Lyon, más y más trabajadores han ido literalmente abandonando las fábricas, vaciándolas, hasta convertir el hecho cotidiano de la salida colectiva de los trabajadores en un motivo cada vez menos visible. El dispositivo discursivo puesto en marcha por el filme apunta pues a la fábrica como un ángulo muerto de la visualidad dominante a lo largo del pasado siglo y, con ello, a la lectura de las diferentes imágenes de trabajadores que salen de ellas como un nodo ideológico clave que nos revela las formas en las que capitalismo e imagen se hibridan. De hecho, el análisis ideológico-visual que Farocki lleva a cabo en Trabajadores saliendo de la fábrica amplía el ejercicio crítico al terreno de la economía política de la imagen en tanto que incide en el valor de la misma dentro del circuito de explotación que va desde el terreno de la publicidad, al cine y otras industrias culturales. El presente artículo reflexiona sobre la propuesta de Harun Farocki con el objetivo de aproximarse la imagen de trabajadores en grupo como realidad socio-histórica, reintegrada al ámbito de la ideología y en permanente conflicto con una visualidad centrada en el individuo y en sus relaciones personales. Desde esta perspectiva, la clase trabajadora se invisibiliza como actor colectivo, disolviéndose en patrones diferenciadores y en historias de vida que invariablemente comienzan o finalizan a las puertas de la fábrica.

Images, labor and capitalism. On Workers Leaving the Factory (Harun Farocki, 1995). *In a specific moment of Harun Farocki's Workers Leaving the Factory (1995), the voiceover duly notices that, since the Lumière brothers filmed their workers in Lyon in 1896, more and more workers had actually been leaving the factory, to the point where the latter has become an empty space, turning the everyday act of leaving the Factory into a non-image. The film's discursive stance foregrounds the factory as a hidden aspect within dominant visuality over the last century, configuring the images of workers leaving the factory as an ideological node where capitalism and visual culture collide. In fact, the sort of visual-ideological analysis carried out by Farocki in Workers Leaving the Factory widens critical practice in the field of the political economy of the image, inasmuch as it highlights its value within an exploitation system ranging from advertising to film and other culture industries. This article reflects on Farocki's proposal with the aim of approaching the images of workers as a socio-historical reality, completely reinstated to the field of ideology and in constant conflict with a visuality focused on individuals and personal relations. From this perspective, the working class becomes invisible as a collective actor, dissolving into differences and life stories that invariably take leaving the factory as a starting point.*

Keywords: working class, capitalism, labor, images, visual culture

1. Introducción

En un sugerente artículo titulado “¿Es el museo una fábrica?” la artista visual y ensayista Hito Steyerl plantea la paradoja de que hoy día el cine político haya acabado recluido de forma casi exclusiva en el espacio museístico, alejado

tanto de las fábricas como del propio movimiento obrero, y divorciado por tanto del principio de acción política que constituyó su razón de ser a lo largo del siglo XX en las sociedades industriales. En gran medida se trata de una consecuencia directa de la desaparición de las propias fábricas fordistas en las sociedades occidentales postindustriales, embarcadas desde hace algunas décadas en la tarea de invisibilizar la explotación obrera, que ha pasado a convertirse en un fenómeno casi exclusivo de los países de la periferia. En cambio, nuestras sociedades de la inmaterialidad flexibilizan el precariado intelectual, convirtiendo la fábrica en una abstracción productiva que se desborda hacia terrenos que habían permanecido tradicionalmente más allá de sus muros, en el ámbito de una vida privada que comenzaban al acabar los turnos y cuya demarcación física se situaba de forma exacta en la puerta de entrada de los centros de trabajo industriales. De hecho, como también apunta Steyerl, el propio museo de arte contemporáneo, a menudo situado en espacios físicos de claras reminiscencias industriales, se ha acabado transformando en una metáfora de estas nuevas sociedades postindustriales en la que el espacio físico de la fábrica atestigua al mismo tiempo su existencia y su desaparición, subsumida en un nuevo régimen de valor en el que sólo pueden sobrevivir como imagen.

Esta reflexión determina la perspectiva crítica desde la que situamos nuestro análisis del filme de compilación *Trabajadores saliendo de la fábrica / Arbeiter verlassen die Fabrik* (Farocki 1995) y de la instalación museística homónima como aportaciones clave desde las que poner en relación el espacio de la fábrica con la dimensión socio-cultural de la visualidad y su valor en la sociedad. El proyecto de Farocki, realizado con motivo del centenario del cinematógrafo, regresa al filme *La salida de la fábrica Lumière* (1895) en el que puede verse a un grupo de trabajadores y trabajadoras que abandonan con premura una de las naves de la fábrica Lumière en Lyon-Montplaisir. Se trata de una película de aproximadamente un minuto de duración. A partir del metraje de los Lumière, la película y la instalación de Farocki examinan diferentes representaciones cinematográficas de obreros y obreras "saliendo de la fábrica" tomadas de filmes industriales, largometrajes de ficción y cintas documentales que se organizan mediante un montaje sucesivo en el caso de la película y a través de una

instalación multipantalla en el museo. En la versión cinematográfica, una voz *en off* femenina comenta las imágenes, ofreciendo principalmente información contextual acerca de cada secuencia o realizando apuntes de tono irónico y, en general, dirigiendo la atención de los espectadores hacia elementos que pueden pasar desapercibidos a la audiencia.

Las siguientes páginas plantean por lo tanto un análisis crítico de *Trabajadores saliendo de la fábrica* que prestará especial atención a la forma en la que la representación del espacio fabril se relaciona con los mecanismos de visualidad definidos por distintos lenguajes visuales a lo largo del siglo XX, desde la publicidad comercial al cine de ficción o la propaganda política. La propuesta de Farocki contiene una reflexión clave para entender de qué forma los ciclos de explotación y reivindicaciones obreras propios de las sociedades industriales se han venido articulando al nivel de las imágenes y de qué maneras entran en relación con la visualidad hegemónica de la que el propio cine ha formado parte. El presente artículo explora dos líneas críticas de trabajo a partir de las que el filme de Farocki nos permite examinar la visualidad del siglo XX y su relación con el espacio de la fábrica. La primera de ellas apunta hacia la fábrica como objeto de un ejercicio de invisibilización, palpable en el acercamiento estético y discursivo a la salida de los obreros como espacio liminal, frontera y límite. La segunda apunta hacia un plano de corte epistemológico-crítico, en el que *Trabajadores saliendo de la fábrica* se configura como episteme visual contrahegemónico, que invita a los trabajadores a evaluar críticamente la imagen como inscripción o síntoma rompiendo con el régimen escópico documental, aún hoy día hegemónico, que presenta la imagen como vía de acceso a lo real.

Aunque la exploración visual de Farocki tiene un claro sentido crepuscular y postcinematográfico, el ejercicio también transita líneas de fuga clave para entender varias dimensiones de la vertiginosa visualidad contemporánea que determina la reproducción exponencial de la imagen en circuitos de explotación digital y, de forma más concreta, algunas de las fórmulas mediante las que las imágenes devienen hoy día nodos en torno a los que se articulan diferentes circuitos productivos, por ejemplo en el museo, así como mecanismos de control

y la promesa de cierta emancipación ideológica gracias a la democratización de los mecanismos de producción propiciada por las herramientas digitales.

2. *Visualidad hegemónica e invisibilización de la fábrica*

La reflexión crítica que plantea Harun Farocki en *Trabajadores saliendo de la fábrica* se articula temáticamente en torno a lo que podríamos definir como un nodo visual sobresaturado de significación: la salida de los obreros de la fábrica, el momento en el que la fuerza de trabajo colectiva, identificable como eje del movimiento obrero, se dispersa hacia subjetividades individuales, recuperando su historia personal, sus vidas privadas. La propia voz en off de la película identifica las puertas de una fábrica como uno de los lugares en los que más claramente se materializan diferentes dimensiones del conflicto social, económico y político que recorre el siglo XX. Así ocurre, por ejemplo, en *Desertor / Dezertir* (1933) de Vsevolod Pudovkin en la que el protagonista toma conciencia política tras ver a un grupo de trabajadores viejos y famélicos que esperan fuera de la fábrica su oportunidad para tomar el lugar de aquéllos trabajadores que caen desfallecidos por el cansancio.

En este sentido, la filmación de la salida de los obreros marca el encuentro entre dos aspectos clave del siglo XX, dos dimensiones que han configurado los modos de funcionamiento del capitalismo industrial, a saber, la fábrica fordista como sublimación del capitalismo productivo y el cine como herramienta central en la configuración de la visualidad hegemónica que se genera en torno a este mismo capitalismo productivo. Esta contigüidad entre cine y producción industrial capitalista se materializa en el filme original de los Lumière, que Farocki toma aquí como punto de partida, en el que la cámara explora su entorno de nacimiento, la fábrica fordista, pero ya lo hace desde un punto externo a la misma. Es por ello por lo que Farocki no puede dejar de hacer notar que, desde la filmación de estas imágenes, “más y más trabajadores han ido saliendo de la fábrica” (Elsaesser 2004, p. 35), podríamos decir que casi al mismo ritmo al que los espectadores han ido saliendo de las salas de cine.

Como ya advirtiese Hal Foster (Foster 1998, p. ix), la distinción entre el ámbito de lo visible y la esfera que designa el término visualidad no puede

reducirse a la diferencia entre "lo que se ve" y los mecanismos sociales que permiten ver lo que vemos. En realidad, ambos términos se encuentran profundamente imbricados, como las dos caras de una misma moneda, hasta el punto en el que la visualidad se muestra a través de los rasgos de lo visible y materializa un sistema social que no siempre es evidente a primera vista. Lo que resulta menos discutible es la dimensión histórica que regula el ejercicio de la visión en diferentes culturas y contextos socio-culturales, un proceso sujeto a procesos hegemónicos y contrahegemónicos en torno a los cuales, de forma creciente, se han venido configurando subjetividades políticas. Es desde esta perspectiva desde la que podemos hablar de modos de la visualidad; modos hegemónicos, que durante varios siglos han conformado una imagen socio-histórica mudable del capital, y, por otro lado, las manifestaciones visuales que escapan, cuestionan o erosionan el ejercicio de la visualidad hegemónica, bien porque se generan más allá del circuito del capital o bien porque exponen las fallas presentes en el mismo. En este sentido, el término visualidad es contiguo a la presencia de una política de la representación a partir de la cual se determina qué y quién debe aparecer en la imagen, en un sentido amplio; qué debe mostrarse, quién tiene palabra, qué queda en segundo plano o es abiertamente reprimido, y también qué rasgos en la imagen quedan sobresaturados por esos mismos mecanismos de control, haciéndolos in-visibles, como en un negativo fotográfico.

En el caso de *Trabajadores saliendo de la fábrica*, mediante la repetición de ejemplos e instancias de este mismo hecho visual, la salida de la fábrica capturada por las cámaras, la película apunta, en ausencia, hacia el interior de la fábrica como espacio invisibilizado, vedado en tanto representa el marco de unas relaciones sociales transformadas, con el potencial de configurar dinámicas de cambio que amenazan a las estructuras de la hegemonía. La fábrica aparece así como un auténtico ángulo muerto, sólo representable en ausencia. Aun cuando resulta por supuesto posible obtener imágenes del interior de las fábricas, la elección estética y discursiva del propio Farocki de situar su película en la repetición del momento de la salida, hace presente el tipo de invisibilidad que, en un determinado momento de la película, lleva a la voz en off a afirmar, en al

menos un par de ocasiones, que "en 100 años de historia, el cinematógrafo ha mostrado probablemente más puertas de prisiones que puertas de fábricas", aludiendo a la prisión como un espacio mucho menos amenazante para los mecanismos de la hegemonía y, por lo tanto, mucho más presente en la visualidad hegemónica del siglo XX, en el que el cine ambientado en el interior de la prisión representa un género bastante popular.

Esta invisibilidad de la fábrica de la que venimos hablando también se hace presente en los mecanismos de control de la visualidad que pueblan el espacio de la entrada de los trabajadores: verjas, topes de seguridad, barreras de bloqueo, la presencia de personal de seguridad o el control de la identidad de los trabajadores tanto a la entrada como a la salida sitúan el interior de la fábrica como un espacio oculto, opaco, que busca permanecer invisible. En un momento de la película, por ejemplo, se informa de un conflicto laboral en una planta de Volkswagen en la ciudad alemana de Emden sobre las imágenes de numerosos obreros que abandonan la fábrica. En la puerta de salida, un grupo de obreros explican con un megáfono la necesidad de hacer huelga a sus compañeros que acaban de terminar la jornada, haciéndoles saber también que, como explica la voz en off, la dirección de la fábrica les ha amenazado con llamar a la policía argumentando que "la plaza frente a la entrada de la fábrica no es un espacio público, sino propiedad privada". Estas imágenes representan de forma bastante ilustrativa la amenaza que estos ejercicios de contravisualidad o de visualidad contrahegemónica pueden ejercer si logran dirigirse a los trabajadores como colectividad: como dice uno de los trabajadores, la dirección no tiene problemas si se organiza un mitin en un centro social de la ciudad, pero no está dispuesta a permitir el lanzamiento de mensajes políticos cuando los obreros aún están constituidos como colectividad.

La fábrica aparece en varios de los ejemplos que compila la película como un lugar del que se escapa, del que conviene huir más que habitar. Esto ocurre, por ejemplo, al comienzo de la película. Sobre las imágenes originales del filme de Lumière al que hace referencia el título, la voz *en off* informa de que la intención principal de la secuencia no era otra que "recoger la fotografía en movimiento" lo que explica la determinación con la que los trabajadores abandonan la fábrica. Sin embargo, apunta Farocki, uno no puede escapar a la

impresión de gente que huye del trabajo. Se trata de un punto al que volverá a hacer alusión de nuevo la *voz en off* en una secuencia diferente, en la que se describe a los trabajadores como si "algo les estuviese empujando hacia afuera" o como si "tuvieran cosas mucho mejores que hacer" o "hubiesen perdido ya mucho tiempo".

El tedio repetitivo de la fábrica fordista y la falta de interés en la misma como espacio político, implícitos en el ejemplo anterior, reaparecen de forma algo más evidente en la identificación de la salida como el momento en el que se recupera la vida privada, que alude al espacio individual o familiar frente a la colectividad obrera. Aquí, los conflictos de esta vida privada aparecen como el principal núcleo de interés, el espacio que atrae la atención narrativa, en breve, el sitio hacia el que hay que mirar. En el fragmento de *Encuentro en la noche / Clash by Night* (Fritz Lang 1952), que aparece en *Trabajadores saliendo de la fábrica* Marilyn Monroe y Keith Andes se encuentran en el descanso del almuerzo de ella, que trabaja en una fábrica de latas de conserva. Ambos se introducen más en sus problemas personales a medida que se alejan del lugar. Igualmente en *Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1961) el protagonista espera pacientemente a que su mujer salga de la fábrica y sólo entonces la acecha desde la distancia.

3. Episteme visual contrahegemónico

A menudo, conviene recordar que el término visualidad no engloba únicamente la intersección entre el ámbito de lo visible y los mecanismos sociales que determinan una dirección preferente sobre lo que vemos, quien tiene la palabra y como se estructura, breve, lo que Jacques Rancière denomina "el reparto de lo visible". Conviene tener en cuenta que el concepto abarca igualmente las formas en las que miramos, es decir, no sólo actúa sobre el objeto visual sino que determina al sujeto y la forma en la que este negocia su relación con las imágenes que le rodean, estableciendo un sentido concreto en el que nos colocamos frente a lo visible y entendemos nuestra relación con ello. José Luis Brea se refiere a esta dimensión de la visualidad de forma prácticamente indistinta utilizando los términos "régimen escópico" y episteme visual". En su texto "Las tres eras de la imagen" habla de un episteme visual como una forma específica de mirar,

característica de un espacio socio-cultural concreto. Cada época histórica constituye en sí misma, y evoluciona, a partir de un cierto episteme visual que modula de acuerdo a dimensiones sociológicas más amplias, incluyendo tanto el valor que concedemos a las imágenes en distintos momentos históricos, como las formas en las que nos posicionamos respecto a ellas o las fórmulas que acercan nuestra subjetividad al espacio de lo visible. A grandes rasgos, Brea identifica dos epistemes visuales tectónicas: por un lado, el ocularcentrismo, que alude a la asunción de que lo que estamos viendo es la representación no-problematizada de un trozo de la realidad extraído del paso del tiempo; y por otro, la superación de este ocularcentrismo a través de la autorreflexividad, lo que nos permite reconocernos como observantes y, al tiempo, reconocer las formas de reconstrucción de la realidad que median en el proceso de construcción de la imagen. Consecuencia de este cambio de episteme visual serían, por ejemplo, la aparición del arte abstracto en el ámbito de la pintura.

Si trasladamos este concepto de episteme visual al terreno que transita *Trabajadores saliendo de la fábrica* resulta posible percibir una intensa ruptura con los modos de representación que han venido imperando en el cine a lo largo del siglo XX, sobre todo desde la perspectiva que presenta al cine como vía de acceso y conocimiento de la realidad. Aquí, la relación que establece la película con el ámbito de la historia dista mucho de los modos hegemónicos de la visualidad basados en sentido ocularcentrista sobre el que asientan los modos periodísticos o la mayor parte del cine de no-ficción basados en la posibilidad de un acceso cierto a la realidad a través de la representación visual. Por el contrario, *Trabajadores saliendo de la fábrica* presenta la imagen como rasgo o inscripción, de modo casi arqueológico, movilizándolo un episteme visual que va más allá del elemento representado y de su relación con un referente “real”. En este sentido, la película ilustra un episteme visual que entiende la imagen como parte integral de la visualidad dominante y se acerca a ella de modo más autorreflexivo, con la intención de estudiar no sólo lo que representa sino lo que en sí misma oculta, invisibiliza o margina, atendiendo igualmente a los mecanismos socio-históricos que la determinan de una forma y no de otra.

Es desde esta perspectiva desde la que cabe hablar de un episteme visual contrahegemónico que, por ello, trata de conectar con el espectador para activarlo, para que rompa con el esquema espectral que le coloca frente a “trozos de realidad” para enfrentarse a la imagen como una construcción sujeta a los mecanismos de la visualidad y que sólo puede ser plenamente comprendida en relación con dinámicas sociales más amplias. Las líneas de análisis que sugiere la *voz en off* son siempre discontinuas. Los espectadores se ven compelidos a rellenar los huecos a la búsqueda de un punto ciego, una reflexión que el propio Farocki se niega a formular, prefiriendo que el espectador la complete por sí mismo y con sus propios matices. La tendencia de los filmes de Farocki a ser contruidos sobre estos puntos ciegos ha sido ya señalada por varios autores. Thomas Elsaesser habla de "puntos de Arquímedes", que movilizan la reflexión, pero que el propio espectador debe encontrar dentro de la estructura del filme, dado que su naturaleza les mueve a "permanecer ocultos dado que en su causa se oculta en sus efectos; su manera de funcionamiento refiere a la autoreferencia, son como la serpiente que se muerde la cola" (Elsaesser 2004, p. 33). Nora Alter ha optado por el término "puntos imperceptibles". En su análisis de otro filme de Farocki, *Imágenes del mundo y la inscripción de la guerra / Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) explica que "los logros formales y políticos de la película, así como sus limitaciones, residen en la tensión entre lo audible y lo inaudible, lo visible y lo invisible, de ahí la referencia a lo imperceptible" (Alter 1996, p. 168).

Frente a esta lógica de (im)perceptibilidad, el espectador se ve impelido a un ejercicio de exploración anclado en una imagen que se proyecta hacia los espacios sociales que le dan sentido, pero nunca de forma evidente, reservando al espectador el trabajo de plantear estas relaciones y, con ello, aprender a relacionarse con la imagen de forma más emancipada frente a los mecanismos de la visualidad hegemónica. Así, la forma de trabajo con las imágenes recuerda a la tarea de alguien que aprende los significados de distintas palabras en un idioma que no es el suyo recurriendo a un tesoro en lugar de a un diccionario: es en el contraste de significados, en las contigüidades y rupturas percibidas por quien aprende dónde se adivinan las dinámicas sociales que generan estos significados,

mucho más que a partir de la definición normativa que ofrece el diccionario. Como explica Bert Rebhandl en un artículo que dedica al filme, se trata de un acercamiento que demanda un auténtico trabajo de la conciencia que, en sí mismo, forma parte del proceso de liberarse de ataduras puramente ideológicas” (Reibhandl 2009, p. 127).

De hecho, en momentos concretos a lo largo de su trayectoria cinematográfica, Farocki ha favorecido la idea de su trabajo como la creación de una especie de tesoro conceptual en imágenes como fórmula para comprender mejor cómo la cultura visual del siglo XX da lugar a mecanismos de visualidad plenamente informados por una lógica del capital. El cineasta alemán ha identificado *Trabajadores saliendo de la fábrica* como una de sus contribuciones a la puesta en marcha de un "archivo de expresiones fílmicas". A esta película, de hecho, se añadiría más tarde *La expresión de las manos/Der Ausdruck der Hände* (1997) en la que Farocki acumula diferentes primeros planos de manos en el cine, observando las formas en la que éstas "agarran una copa con impaciencia, sostienen un revolver, tiemblan de miedo o se retuercen de ira" (Farocki 2004, p. 274). Otro de los filmes en los que esta dinámica de trabajo crítico-dialógica se materializa es en *Imágenes de la prisión/Gefängnisbilder* (2003) en las que Farocki explora varios de los tropos más habituales del cine de prisiones utilizando las imágenes grabadas por las cámaras de vigilancia de los centros penitenciarios. El objetivo del ejercicio es siempre el mismo: revelar aspectos de nuestra cultura visual y los mecanismos socio-históricos que le dan forma.

Las estrategias discursivas empleadas por Farocki en *Trabajadores saliendo de la fábrica* para dirigir a los espectadores hacia el punto de conexión entre las imágenes y la visualidad refieren al montaje y al uso de la *voz en off* como herramientas críticas con las que “volver a mirar la imagen”. En un momento de la película, por ejemplo, sobre las imágenes documentales de los trabajadores de la Siemens que se disponen a asistir a un mitín nazi en 1934, la *voz en off* destaca que alguno de ellos continúan vestidos con batas médicas blancas mientras marchan en perfecta formación hacia el lugar de celebración del mitin, "un símbolo de la militarización de la ciencia, un augurio del horror". En otro momento del filme, la *voz en off* subraya el hecho de que los famélicos esquiroleros

en *Desertor* sean retratados detrás de unos barrotes "como si ya estuviesen habitando en un campo de concentración". Igualmente el montaje de la película incluye la acumulación de varias secuencias en las que las cámaras se sitúan inmóviles a las puertas de las fábricas, esperando a sus protagonistas y tan sólo comienzan a moverse, en largos travelling, cuando los personajes recuperan su vida privada dejando atrás la fábrica.

En cualquier caso, *Trabajadores saliendo de la fábrica* apunta obstinadamente hacia el anverso de las imágenes y hacía las formas en las que estas reflejan y generan una visualidad asociada al capitalismo. Esta dimensión, que las propias imágenes esconden se revela aquí mediante un patrón de actuación dialógica, es decir, mediante la puesta en relación de las mismas imágenes, entre ellas o con lo que apunta la *voz en off*. ¿Debemos leer entonces las batas blancas como signos de un sistema militarizado de trabajo o sencillamente se trata de la vestimenta habitual de cualquier trabajador de laboratorio? ¿Trata el filme de relacionar los excesos del capitalismo con la emergencia del régimen nazi? ¿Por qué parecen temer las cámaras al interior de las fábricas? ¿Por qué se activan sólo en relación con la vida privada de sus protagonistas? Se trata del tipo de preguntas que los filmes de Farocki dejan en el aire para que el espectador las aborde como material de reflexión en un proceso que a menudo ha sido definido como "lectura entre líneas" (Alter 1996) o incluso "lectura entre imágenes" (Blümlinger 2004).

Este ejercicio, como venimos argumentando, más que a la generación de un espacio crítico se enfoca hacia la puesta en relación de la imagen con los factores que la configuran como elementos activos de una visualidad concreta. Se trata de conducir al espectador hacia las causas políticas y económicas que generan condiciones de producción concretas, y que acaban dando lugar a cada una de las secuencias que aparecen en el filme como elementos que simultáneamente construyen y son construidos por la visualidad hegemónica de cada momento histórico concreto. Farocki insiste en que la audiencia sea consciente de los rastros que estas condiciones de producción han dejado en la propia imagen para reflexionar en el mensaje histórico que las mismas contienen y que van mucho más allá de una lectura evidente.

4. Conclusiones

De un modo que recuerda al ángel de la historia que describiese Walter Benjamin en su *Tesis de la filosofía de la historia*, la mirada de Harun Farocki en *Trabajadores saliendo de la fábrica* revisita la visualidad del siglo XX como quien observa un paisaje de ruinas y fantasmas, en tanto que lo que se hace visible tiene la calidad espectral de aquello que ya ha desaparecido. Sin embargo, en un violento movimiento hacia adelante, la mirada de Farocki también se ve lanzada hacia el progreso que, hoy día, determinan diferentes circuitos de explotación digital en los que las imágenes del siglo XX reaparecen como “imágenes pobres”, sujetas a la intervención que sobre ellas establece la tecnología digital. En este sentido, la reflexión que articula Farocki en la película se proyecta hacia nuestro sistema de visualidad presente, en el que plataformas como *YouTube* e *Instagram* plantean una economía de la abundancia en relación con el material que ponen a disposición del público. Estas plataformas se configuran como grandes archivos audiovisuales que, sin embargo, invisibiliza los mecanismos de visualidad contemporánea que regulan las dinámicas de utilización de dicho material mediante la fragmentación del mismo y la imposibilidad de gestionar el exceso audiovisual sobre el que se organiza el funcionamiento de estas plataformas.

Frente a esta situación, la falta de un lenguaje visual crítico con el que apropiarse y reconstruir de forma creativa el material disponible en estas plataformas se presenta como un problema acuciante de cara a imaginar un trabajo cultural que ponga en juego un sentido auténticamente transformador. Hasta el momento, tan sólo el llamado “video de remezcla política” (*political remix video*) ha venido ofreciendo alternativas de cara a articular este trabajo ideológico-crítico con la imagen digital (Tyron y Edwards 2009), aunque sin referentes claros a la hora de asentar metodologías y fórmulas viables. Dentro de la historia del cine, el trabajo de Harun Farocki representa este tipo de ejercicio contrahegemónico en tanto que filmes como *Trabajadores saliendo de la fábrica* plantean caminos para la reconstrucción ideológica de la imagen a partir de la lógica de fragmentación que sostiene buena parte de los mecanismos de la visualidad contemporánea. Su apuesta por un método de crítica visual dialógica representa una alternativa de trabajo crítico para la creciente apuesta entre movimientos emancipadores que

sitúan buena parte del problema del capitalismo al nivel de las imágenes que lo hacen visible.

Bibliografía

- Alter, Nora M., 1996, "The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's Images of the World and the Inscription of War". *New German Critique*, 68.
- Benjamin, W., 2008, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Itaca: Madrid
- Blümlinger, C., 2004, "Lire entre les images". En M. Gagnebin y S. Liandrat-Guigues (eds) *L'Essai et le cinéma*. Paris: Editions Champ Vallon.
- Brea, J.L., 2010, *Las tres eras de la imagen*. Akal - Estudios visuales: Madrid
- Elsaesser, T., 2004a, "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist". En T. Elsaesser (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, H., 2004, "Towards an Archive for Visual Concepts". En T. Elsaesser (ed.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Foster, H., (ed.) 1988, *Vision and Visuality*. Seattle, WA: Bay Press.
- Rebhandl, B., 2009, "Enemy at the Gate. Harun Farocki's Work on the Industrial Disputes of Film History". En Ehmann A. y Eshun, K. (ads) *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* Koenig Books - Raven Row: Londres
- Rancière, J., 2004, *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*. Continuum: New York.
- Steyerl, H., 2014, *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora: Buenos aires
- Tyron, C. y Edwards, R., 2009, "Political video mashups as allegories of citizen empowerment" en *First Monday*, Vol. 14. N. 10.

Filmografía citada

- Trabajadores saliendo de la fábrica / Arbeiter verlassen die Fabrik* (Harun Farocki, 1995),
- Desertor / Dezertir* (1933)
- Encuentro en la noche / Clash by Night* (Fritz Lang, 1952)
- Accatone* (Pier Paolo Pasolini, 1961)