

## ***Signum crucis:* a historia do cinema como encrucillada en Jean-Luc Godard e Harun Farocki**

Samuel Solleiro

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO O filme *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) supuxo, fóra do ámbito puramente filmico, unha toma de posición controvertida sobre a propia disciplina da historiografía, pois, mesmo se metodoloxicamente non é prudente adscribilo claramente a esta, ten puntos en común con ela que superan a barreira institucional da disciplina. Neste traballo analízase o momento no que esta reflexión sobre a historia se concreta na historia do propio medio cinematográfico e examínase como a idea principal a este respecto implica unha apertura de natureza interdisciplinar na súa xenealoxía, de modo que o arquivo da historia do cinema non é puramente filmico e o cinema é un capítulo na historia de moitas outras cousas. No entanto, admítase que o traballo de Godard ten unha dimensión monumental e melancólica (debida á súa propia centralidade na institución cinematográfica e á lexitimidade autorial que dela resulta) que dá lugar a unha escuridade formal e a un certo conservadorismo que contrastan coa súa visión anovadora da historia. Como antídoto, propónse un diálogo coa obra do realizador alemán Harun Farocki, cunha visión próxima á de Godard pero liberada da pesada carga autorial deste, e exemplifícase cun dos seus filmes (*Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995) a mencionada idea de que o cinema é un capítulo na historia doutra cousa –neste caso, do traballo.

PALABRAS CHAVE: cinema, Harun Farocki, historia do cinema, historiografía, interdisciplinariade, Jean-Luc Godard.

ABSTRACT The film *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998) constituted, outside of the purely filmic arena, a controversial position-taking with regards to historiography itself. Even if it is not methodologically prudent to ascribe it to this, the film nevertheless shares common points with historiography which go beyond the discipline's institutional markers. In this work the moment in which this reflection on history crystallizes into the history of the cinematographic medium itself is analyzed. This idea implies an interdisciplinary opening within its genealogy insofar as the archive of the history of cinema is not purely filmic: film is a chapter in the history of many other things. However, it must be admitted that

the work of Godard has a monumental and melancholic dimension to it (owing to his centrality in the cinematographic institution and its resultant authorial legitimacy) which accounts for a formal complexity and a certain conservatism that contrasts with his renovating vision of history. As an antidote, a dialogue is proposed with the work of German director Harun Farocki, who possesses a vision close to that of Godard but whose work is liberated from such heavy authorial burden. In *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) we find the aforementioned idea that film is a chapter in the history of something else—in this case, work.

KEYWORDS: cinema, film history, Harun Farocki, historiography, interdisciplinarity, Jean-Luc Godard.

284

Son os últimos días de 2010 e un Jean-Luc Godard que estrea cun bigote a súa novena década de vida reaparece fugazmente nos medios non francófonos co gallo da estrea de *Film socialisme*, o seu último traballo. Desde 1998, data oficial da estrea de *Histoire(s) du cinéma*, filme que pretendía ser, dígase brevemente e mal, a historia do cinema contada en imaxes<sup>1</sup>, Godard estreou tres filmes “importantes”, o mencionado *Film socialisme* (2010), *Notre musique* (2004) e *Éloge de l’amour* (2001), filmes todos tres que se afastan máis ou menos temática e formalmente da órbita das *Histoire(s)*, a diferenza doutros traballos, normalmente sen estrea comercial, que afondaron nas mesmas preocupacións e estéticas<sup>2</sup>. Tamén subiu ao carro dos cineastas gañados para a causa das salas de museo<sup>3</sup>, o Georges Pompidou de París neste caso, e deu en rebentar o carro con todos dentro e documentar o fracaso da exposición *Les Collage(s) de France* mediante outra exposición, *Voyage(s) en Utopie* (2006)<sup>4</sup>. E, madia leva, continuou a traballar no complexo proceso de autonomización autorial, conducente a ocupar unha posición en boa medida inédita no campo cultural francés, no que leva inmerso desde os seus mesmos comezos como axente (crítico, cineasta) deste campo, aló polos anos 50<sup>5</sup>. A posición que ocupou na década que remata e parte da anterior outorgoulle a autoridade

<sup>1</sup> O estilo de *Histoire(s) du cinéma* é complexo de describir, e o seu discurso non o é menos. É inviábel arriscar aquí unha explicación. Para un resumo aproximado do segundo, ver, por exemplo, Ruiz (2009). Para ter unha idea do primeiro, honestamente, non podo remitir a nada que non sexa o propio filme. A edición en castelán está publicada por Intermedio, 2006.

<sup>2</sup> Por exemplo *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995), *The Old Place* (1998), *De l’origine du XX<sup>e</sup> siècle* (2000), *Dans le noir du temps* (2002) ou *Liberté et patrie* (2002).

<sup>3</sup> Como Chantal Akerman, Jonas Mekas, Chris Marker, Agnès Varda ou Harun Farocki, entre outros.

<sup>4</sup> O *affaire* está ben documentado na recente biografía de Godard a cargo de Antoine de Baecque (2010: 778-809).

<sup>5</sup> Esquenazi (2004) fai o máis completo estudo deste proceso, se ben só traballa a fondo as posicións ocupadas por Godard até 1968.

suficiente para participar lexitimamente en debates intelectuais de certa altura<sup>6</sup> e, ao meu xuízo, non xogou un papel menor nesa posibilidade a monumental toma de posición que supuxo *Histoire(s) du cinéma*.

## In nomine Patris

Con efecto, *Histoire(s) du cinéma*, á espera de que a perspectiva temporal permita unha (necesaria) crítica que valorice os traballos posteriores do autor, é aínda, a día de hoxe, o filme central do Godard post-68. Este filme mobilizou, entre as primeiras proxeccións públicas de capítulos soltos en 1989 e a actualidade, grandes e diversos intereses: logo da estrea oficial en 1998 coñeceu un gran volume de textos críticos<sup>7</sup> que contribuíron a fixar, acaso involuntariamente, un relato oficial acerca da interpretación canónica do filme, e após a saída do DVD en Francia en 2007, unha (certa) popularización que fixo que o filme supere as portas dos departamentos universitarios e as fronteiras da francofonía<sup>8</sup>. Dado que *Histoire(s) du cinéma* pretendía non ofrecer apenas un discurso sobre a historia do cinema senón tamén sobre a propia historia “a secas” do século XX, boa parte dos esforzos críticos consistiron en calcular e avaliar a relevancia do filme como posíbel ferramenta teórica historiográfica. Aínda en 1998, á hora de planificar a publicación do libro homónimo que reproduce o texto do filme e diversos fotogramas (Godard, 1998), o director da casa Gallimard propuxo a súa inclusión na colección “Bibliothèque des histoires” a carón de historiadores ou teóricos da historiografía recoñecidos, de Jacques Le Goff a Michel de Certeau ou Carlo Ginzburg. O director da colección, o tamén historiador Pierre Nora, negouse por non tratarse dun traballo historiográfico *strictu sensu* (Baecque, 2010: 755-756). Un episodio como este dá pé a facerse moitas preguntas non apenas acerca de *Histoire(s)*

---

<sup>6</sup> Nomeadamente o debate, moi logo trivializado, acerca da (im)posibilidade de representar o exterminio nazi (cfr., para un breve resumo, Ruiz, 2009: 117-119). Entre os interlocutores de Godard, nun ou noutro “bando”, contáronse Claude Lanzmann, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Hubert Damisch ou Gérard Wajcman.

<sup>7</sup> Entre os máis dignos de destaque, os seguintes monográficos: Aumont (1999), Godard (2000) ou Scemama (2006), xunto a capítulos de Sarlo (2003), Bergala (2004), Didi-Huberman (2004) ou Rancière (2005).

<sup>8</sup> Coas seguintes relecturas, como a perspectiva xeneralizada nos comentarios procedentes do ámbito anglosaxón, que sitúan este filme, en función da súa estética fragmentaria máis que do seu discurso, no centro mesmo da posmodernidade filmica. Isto é doadamente observábel nunha primeira panorámica deste corpus crítico, pero a observación facíaa xa Domènec Font en 2000 (2006: 213-214).

*du cinéma*, senón mesmo da validez xeral das imaxes, fílmicas ou non, como documentos históricos<sup>9</sup>. E cómpre apuntar que calquera discusión neste sentido debe ser confrontada cuns límites disciplinares que, por moito que teñan un fondo metodolóxico, baten, en última instancia, con fronteiras puramente institucionais. Ao meu xuízo unha lectura interdisciplinar debe asumir este contexto pero ao mesmo tempo pode detectar neste filme a presenza de trazos comúns (non sempre deliberados) con algunhas das distintas tendencias e modalidades historiográficas nadas no século XX da rutura do paradigma positivista: desde Fernand Braudel, explicitamente citado no filme, e a *longue durée* da escola de *Annales* até a microhistoria de Carlo Ginzburg ou Natalie Zemon Davis, pasando pola filosofía analítica de Arthur C. Danto, o New Historicism, a metahistoria de Hayden White, a nova historia cultural de Peter Burke ou a historia efectual de raíz ricoeuriana, trazos concretos destas escolas son detectábeis en certos recursos, imposíbeis de enumerar aquí, empregados por Godard para *Histoire(s) du cinéma*, de xeito que o filme pode estar á altura dun certo “clima intelectual” sen ter que afirmar que por medios cinematográficos se chegue necesariamente a un nivel de abstracción similar ao dun texto teórico. Paradoxalmente, trazos da propia *Nouvelle Histoire* (a terceira xeración de *Annales* á que se adscribe Pierre Nora) son detectábeis, tamén, no filme, entre eles a “impossibility of transmitting the whole story or a story of wholeness, while recognizing that the fragmented nature of the present can be endowed with meaning only by opening up passages to the past” (Nettelbeck, 2005: 111) ou os numerosos recursos que tornan “visíbel o envolvimento persoal do historiador em seu ofício profissional, practicado na esfera institucional da academia” (Olinto, 2005: 140) e que derivan en conceptos como o de “ego-historia” do mesmo Nora (*idem*, 141-146)<sup>10</sup>.

Porén, a barreira dunha disciplina altamente institucionalizada e codificada impide, creo, valorar seriamente o nivel de capacidade historiográfica de *Histoire(s) du cinéma* por esta vía, unha vez identificados os trazos en común con algunhas modalidades e a pertenza a un mesmo “clima intelectual”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Ver, por exemplo, Gaskell (1993). Claro que a discusión concreta sobre *Histoire(s) du cinéma* non debería limitarse a este carácter de “documento histórico” que, á fin, cabería recoñecerlle a todo filme, senón a unha presunta toma de posición teórica neste filme en concreto.

<sup>10</sup> “En el cine, nadie ha enunciado en primera persona como enuncia Godard en este filme” (Sarlo, 2003: 35).

<sup>11</sup> Que comparten, e ás veces de modo explícito, filmes de feitaura moito máis convencional como *Le retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982), que nunha primeira fase contou co asesoramento da historiadora Natalie Zemon Davis.

Considero que para atopar o factor máis novidoso e aproveitábel deste filme, é preciso antes de máis escorar o enfoque cara ao outro gran bloque no que *Histoire(s) du cinéma* pretende incidir declaradamente: a historia do cinema. Non para deixar o argumento aí, atrapado nunha das chamadas “historias sectoriais”, senón como un grao máis de concreción do que se lle supón á historia “a secas” pero que, en última instancia, cómpre rebater tamén. Nun comentario ás ideas de Hubert Damisch sobre a pertinencia da disciplina da historia da arte, Ernst van Alphen explica que

[e]n la cultura occidental, especialmente en la historia del arte, es habitual hablar de la historia sin un objeto. [...] Así, la “historia” es tratada como una realidad. Y, como realidad, se convierte en un principio incuestionable, un dogma. Pero para Damisch la historia existe sólo en la medida en que es la historia de algo (Alphen, 2006: 87. Cursiva do autor).

Nese afán de concreción está unha clave moi importante do traballo de Godard na medida en que resitúa a idea de historia en relación a unha *materia* (digamos, a imaxe –Damisch falaría do obxecto artístico) que, evidentemente, coñece diferentes realizacións diacrónicas (e velaí a historia) pero tamén suscita preguntas abstractas ás que hai que recoñecerlles un carácter abstracto transhistórico, isto é, *teórico*. Por iso Damisch chega á premisa fundamental de que *a arte pensa* anos antes, e sen que me conste influencia directa, de que Godard colocale en *Histoire(s) du cinéma* esoutro slogan análogo de que *o cinema pensa*. Os frutos dese pensamento son, obviamente, abertos<sup>12</sup>, e como tales non poden ser xa patrimonio dunha disciplina concreta: o paradigma interdisciplinar<sup>13</sup> é a alternativa máis coherente na medida en que as disciplinas fixadas limitan as súas xenealoxías posíbeis a un repertorio cousificado (Alphen, 2006: 80-89).

---

<sup>12</sup> Con efecto, o traballo coa dimensión morfolóxica á marxe da historia, que fica provisionalmente suspendida, é o que permite realizar conexións ou comparacións entre obxectos sen ser escravos da causalidade ou da necesidade constante de evidencias documentais. A suspensión provisional e non total da historia conecta mellor esta idea coa iconografía de Aby Warburg, ao meu xuízo, que co proxecto estruturalista.

<sup>13</sup> Para evitar unha concepción mistificadora da interdiscipliniedade como un comodín para todo, propoño a definición de Mieke Bal, que reelabora á súa vez a de Roland Barthes: “Para desenvolver un traballo interdisciplinar [...] no es suficiente elegir un tema y agrupar varias disciplinas a su alrededor, [de modo que] cada una de las cuales pueda abordarlo de forma diferente. El estudio interdisciplinar consiste en *crear un nuevo objeto que no pertenezca a nadie*” (Bal, 2004: 14, cursivas da autora). Para afondar máis, ver Bal (2009).

A historia do cinema tal e como se adoita entender, esa que supostamente dá inicio en rematando o século XIX, é unha disciplina cuxo grao de institucionalización, se ben non coa antigüidade ou o prestixio da historia da arte, é a día de hoxe indiscutíbel. As xenealoxías que adoitan tomarse en consideración van desde un paradigma erudito de obras e autores (o cinema “comezou” en 1895)<sup>14</sup> a outro un pouco máis amplo que toma en conta o desenvolvemento ao longo do século XIX das técnicas para a captura e a reprodución das imaxes en movemento (Carmona, 1998). O punto no que se sitúan as *Histoire(s)*, así, e o ámbito no que o filme pode ser unha ferramenta produtiva de pensamento, é precisamente o da ampliación, relativización e redefinición da xenealoxía das imaxes cinematográficas. Unha ollada rápida ao material do que está feito o filme afástase do esperábel, que serían as imaxes propiamente cinematográficas e, como moito, a mención das obvias tradicións da fotografía e do teatro. Mais aquí hai unha gran presenza da pintura. Poderíase pensar nunha disciplina como a historia da arte, pero tamén hai literatura, normalmente allea á historia da arte nos departamentos. Os fragmentos de novelas poden dar pé a pensar na idea de narración cinematográfica, pero que facer entón coa poesía, coa filosofía, coa crítica cinematográfica? E co texto escrito no *ecrán*, sempre a medio camiño entre o panfleto político, o slogan publicitario e o verso vangardista? Que lugar ocupan a economía, a política ou a relixión, tan presentes? E a pornografía? E a música?

Chámeselle intermedialidade ou calquera outra cousa: calquera que coñeza minimamente a traxectoria de Godard saberá que a pluralidade de materiais no seu cinema vén de vello. E tamén que, madia leva, Godard non ostenta o monopolio da intermedialidade nin moitísimo menos. A novidade deste filme pódese explicar, creio, a partir do título. *Histoire(s) du cinéma. Du cinéma*. Repárese nesta segunda parte: a pluralidade do material non impide que a disciplina da que se trata sexa, declaradamente, o cinema en sentido estreito (a imaxe en movemento captada por medios magnéticos, montada e proxectada que, ademais, desde a época da *Nouvelle vague* admite ser pensada, tamén retrospectivamente, como traballo artístico debido a un autor). Este filme

---

<sup>14</sup> O propio Godard, no filme *Deux fois cinquante ans de cinéma français* (1995, codirixido con Anne-Marie Miéville), parodia esta xenealoxía, con motivo dos fastos do centenario do cinema celebrado en 1995, e artella a parodia arredor da idea de que o que aconteceu por primeira vez en 1895 foi unha proxección cinematográfica na que se cobraba entrada. Nótese como esta idea, para alén da crítica evidente ao cinema como puro negocio, é dobremente interesante na medida en que relativiza as xenealoxías oficiais e abre a man a outras posibles, algunhas impensadas.

non é un simple traballo de *found footage*, pretende ser un arquivo de *algo* e o propio título indica exactamente de que: hai polo tanto unha pechazón aparente, unha vontade de institucionalizar. Pero ao estar o arquivo contaminado, o que parecía pechado ábrese: a materia da que se ocupa unha historia do cinema non é de ningunha maneira estritamente fílmica. Hai moito material que suxire moitas conexións posíbeis, tamén dun punto de vista xenealóxico. Ten sentido falar, malia todo, dunha historia do cinema?

Teno e non o ten. Jenaro Talens e Santos Zunzunegui xustificaron a pertinencia dunha historia do cinema malia todo a partir dunha ostentación de aparente sentidiño como a que supón o chamado *Teorema de Thomas*:

si la gente define ciertas situaciones como “reales”, dichas situaciones se convierten en “reales” en sus consecuencias [...]. No cabe duda de que hablar de algo tiene, entre otros, el nada desdeñable efecto de hacerlo existir de manera automática [...]. Si adoptamos dicho punto de vista, tan simple como pragmático, deberemos aceptar la existencia de lo que la práctica institucional viene definiendo con el nombre de Historia del Cine (Talens e Zunzunegui, 1998: 9).

Por outra banda, o material a traballar reborda por todas partes a “pura” imaxe. Como é posíbel que unha simple historia sectorial dea conta da complexidade dos procesos que se poden trazar na xenealoxía do cinema unha vez que a esencialidade da imaxe foi gravemente atacada? Parafraseando, en suma, a Hubert Damisch: de que é o cinema unha historia? (Alphen, 2006: 88). Sen dúbida, de varias cousas: da visión e da representación en sentido amplo, en primeiro lugar (Talens e Zunzunegui, 1998: 18-20). Dos réximes escópicos. Dos espectáculos. Da industria, do diñeiro e da guerra. Da narración. Do traballo, do corpo. Da ciencia, do cálculo, das relacións de xénero. Das sociedades de control. De moitísimos procesos en realidade pode o cinema ser unha historia, isto é, un capítulo.

## Et Filii

No entanto, estas *Histoire(s)* non deixan de conformar até certo punto un relato substitutorio dunha cronoloxía convencional, construído desde a melancolía, que se consagra ao rescate da imaxe por medio de anacronías e constelacións; á monumentalización, en definitiva, do cinema, o que para

Carlos Losilla<sup>15</sup> deixa este filme como “obra cumbre de la tardomodernidad” (2010: 219) fronte a obras, estas si posmodernas, que traballarían a partir dunha melancolía en movemento e cuxa cimeira sería *INLAND EMPIRE* (David Lynch, 2006)<sup>16</sup>. Á vista de calquera está, mesmo nun visionado pouco atento, o ton eleíaco de *Histoire(s) du cinéma* mediante unha idea como a da “fin do cinema”<sup>17</sup> (idea, madia leva, aberta a múltiples interpretacións, mesmo a unha lectura case de tarot na que “morte” significaría apenas unha mudanza profunda, pero que non deixa de ser melancólica). Tamén é coñecida a persistencia do imaxinario relixioso cristián no cinema de Godard a partir dos 80 (*Je vous salue, Marie*, 1985, *Hélas pour moi*, 1993), do que se retoma máis a sintaxe do mito que a doutrina, pero que está moi presente tamén no discurso das *Histoire(s)* e en varias das súas esexeses máis canónicas na medida en que se introduce neste filme toda unha semántica da salvación (para dar un único exemplo: a temática paulina que xorde aquí e aló ao longo do filme, na frase “nous sommes tous encore ici”). É dicir, en suma, que, por unha banda, o grao de autoridade ostentado por Godard lexitimou que se puxese en discusión, cando menos, a pertinencia de *Histoire(s) du cinéma* como ferramenta historiográfica pero, por outra banda, esta mesma autoridade reflíctese no filme cando o seu discurso cobra unhas tinturas en certo modo conservadoras: con efecto, o exercicio nostálxico que conduce a Godard a falar da morte do cinema está condicionado polo seu papel autoproclamado de único supervivente<sup>18</sup> do movemento que, ao tempo que pretendía inventar o cinema moderno

<sup>15</sup> De cuxa recente tese de doutoramento, *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine* (2010), están tiradas as consideracións anteriores, que en boa medida, polo menos dun punto de vista fenomenolóxico da cuestión e lonxe de lugares comúns e discursos prefabricados, redebuxan de xeito produtivo o papel de *Histoire(s) du cinéma*.

<sup>16</sup> Filme no que estas posibilidades historiográficas non poden encontrar nós a partir dos que configurar os eventos senón que se resolven a partir de “fluidos que se trasladan a sí mesmos, que adoptan formas momentáneas para despois diluírse en su propio tránsito” (Losilla, 2010: 61). A figura do nó é, porén, recorrente no relato de *Histoire(s) du cinéma* e algúns destes nós son particularmente recorrentes no filme como aquel, cronolóxico, que supón o período 1939-1945. A noción de nó aplicada á historiografía aparece, por exemplo, na modalidade da historia efectual tal e como a propón Mario J. Valdés a partir de Paul Ricoeur. Para Valdés o trazado de nós supón “tomar las interferencias como puntos de ramificación de la historia” (2005: 137), unha caracterización que non está moi lonxe da consideración que neste artigo se quere dar ao cinema, que funcionaría na historia como un nó institucional para moitos relatos diferentes.

<sup>17</sup> Para afondar neste imaxinario, ver Habib (2003).

<sup>18</sup> Dos realizadores pertencentes á *Nouvelle vague* en sentido estrito, sobreviven Godard e Jacques Rivette. As mortes de Claude Chabrol e Eric Rohmer son moi recentes. O papel de “único supervivente” que está de manifesto no proxecto das *Histoire(s)* (nomeadamente no capítulo 3B, que se centra na *Nouvelle vague*) xustifícase ao pretender que Godard mantivo até a actualidade unha liña de reflexión teórica, no seu cinema e fóra del, que os outros abandonaron en maior ou menor medida unha vez asumidos os seus respectivos lugares no campo cinematográfico.



(invención fundada xa entón nunha nostalxia do cinema clásico que supuxo, para Losilla (2010) un certo paso atrás respecto das modernidades máis canónicas de Antonioni ou Bergman), incorporou a idea de autoría como paradigma organizador do cinema. Polo tanto o que Godard lamenta, neste filme e, en xeral, en momentos doutros filmes e en entrevistas nas que se mostra particularmente hostil a certas anovacións técnicas, digamos a televisión ou o vídeo dixital (recursos que, por outra parte, non dubida en empregar, véxase, entre outros moitos exemplos, o uso do dixital no recente *Film socialisme*), é a fin, ou a futilidade cando menos, do paradigma autorial que lle permitiu a el, or outra parte, realizar este filme deste xeito. Esta circunstancia abre a porta da melancolía, do mesianismo e da densidade semiótica: as *Histoire(s)* non son unha toma de posición, senón moitas, ás veces contraditorias, e dos espectadores depende a decisión de cal activar en cada momento.

Así as cousas, talvez a mellor maneira de levar á práctica as ideas historiográficas rastrexábeis neste filme pase, curiosamente, pola necesidade de *separarse* del e, unha vez lexitimada a idea de que o cinema pode efectuar tomas de posición nesa clase de asuntos, tratar de ver á súa luz outros traballos que, por motivos en última instancia sociolóxicos, non xeraron o corpus crítico de *Histoire(s) du cinéma* pero desenvolven ideas próximas. Nas liñas que seguen vou regresar a esa consideración do cinema como unha encrucillada de xenealoxías de distinto signo que ficou enunciada no anterior epígrafe, a partir dos traballos do realizador alemán Harun Farocki. O exercicio que se propón é case *crístico* (en sentido, madia leva, laico) por canto no cinema de Farocki aparecen recorrentemente ideas asociadas a Godard<sup>19</sup> pero mediante un estilo moito máis diáfano e sen a aura esotérica que a mencionada densidade semiótica dá a aquel. Esta proximidade teórica entre ambos coas diferenzas da intelixibilidade, da autoridade e tamén da procedencia e da idade<sup>20</sup> serán as que me permitan pensar agora a Farocki como unha especie de representante de Godard na terra, por así dicilo. Evidentemente isto non exclúe en absoluto o valor de Farocki en si, ao contrario; o feito de que os filmes dun e do outro

---

<sup>19</sup> Unha evidente, a preponderancia da montaxe e certa reflexión teórica sobre ela. A influencia de Godard en Farocki é amplamente recoñecida por este, que chegou a publicar un libro, coescrito coa profesora Kaja Silverman, de reflexións sobre algúns filmes de Godard: *Speaking about Godard* (1998).

<sup>20</sup> Farocki nace en 1944, é 14 anos máis novo que Godard, e a súa carreira cinematográfica comeza nos últimos sesenta nun contexto militante, próximo, pois, ao Godard do grupo Dziga Vertov, pero sen a intensa década que aquel viña de deixar atrás e na que se xogou en boa medida a súa autoridade de hoxe.

sexan documentos accesíbeis no presente permite usar uns para pensar os outros sen preocupacións de signo teleolóxico por quen influenciou realmente a quen e en que orde.

Unha das liñas de traballo máis suxestivas no cinema de Farocki é a que nota, nunha primeira fase, a diferenza crecente entre o visual e a imaxe, segundo as definicións de Serge Daney de ambos os termos (o visual, a simple verificación de que as cousas funcionan no nivel técnico; a imaxe, que é o material que se mobiliza no cinema, a constatación de que sempre hai algo que falta)<sup>21</sup> para, a seguir, exercer unha especie de *close reading* sobre materiais procedentes claramente do ámbito do visual (rádares de guerra, publicidade, cámaras de videovixilancia, reportaxes industriais) que se comentan e se procesan (móntanse, pero non se alteran con zooms ou efectos) como se fosen imaxes cinematográficas (Blümlinger, 2004: 315). Eis o mecanismo que artella o que acaso sexa o seu traballo máis coñecido, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988)<sup>22</sup>, no que a narración en off que acompaña unha compilación de secuencias procedentes dese material chamado visual non é en absoluto un recurso pedagóxico senón que insta a posibilidade de dicir algo sobre imaxes que non están pensadas para que se diga nada sobre ou a partir delas:

*Images of the World* fixes on what is not there to be seen, on what could never be seen, not because of some invisibility but rather because of a sort of blindness built into sight; it attends to what is not of the order of sight, to another light or an oversight in the image. Which is to say, it takes these images as inscriptions, to be read and not just to be seen or looked at (Keenan, 2004: 204).

O filme, e outros na traxectoria posterior do cineasta, desenvolve así a idea de que as máquinas poden, cada vez máis, “ver” (isto é, procesar) aspectos visuais que non son accesíbeis ou non son relevantes para o ollo humano, unha tendencia que se incrementou coa aparición da imaxe dixital. Farocki reacciona contra esta deshumanización vertendo en parámetros humanos a ollada das máquinas: madia leva, cunha vontade principalmente política

---

<sup>21</sup> Unha lectura actual, condicionada polas técnicas dixitais, talvez debera insistir en inverter os termos de Daney na medida en que ao falar do “visual” entra en xogo a dimensión antropolóxica, subxectiva, que hai no acto de ver, mentres que unha “imaxe”, mesmo se está en movemento, admite máis doadamente unha lectura cuantitativa.

<sup>22</sup> O título oficial en inglés é *Images of the World and the Inscription of War*.

–marxista–, de estudar e amosar que institucións producen ese tipo de imaxes nas sociedades de control e para que (Brenez, 2009: 129-130), pero tamén cunha interesante lectura historiográfica: a súa perspectiva sitúa o cinema como un segmento á fin bastante inofensivo de traxectorias que o sobrepasan por todos os lados. Ou, como o enuncia Thomas Elsaesser: “the cinema has many histories, only some of which belong to the movies” (2004a: 12). Co gallo dunha retrospectiva coordinada polo mesmo Elsaesser, Harun Farocki, en entrevista con el, menciona:

[t]he choice you’ve made in showing a series of films that look at cinema not as part of the history of storytelling, but as belonging more to the history of other techniques and technologies of surveillance, measuring, calculating, automation (Elsaesser, 2004b: 184),

proxecto que a seguir conecta co dun teórico alemán, Bernhard Siegert, para quen a novela é un capítulo máis, unha subcategoría, na historia nada menos que da comunicación postal<sup>23</sup> (*idem*).

É un punto este, pois, no que os traballos de Farocki e de Godard coinciden, ou mellor, admiten unha lectura similar. Coa diferenza de que Farocki, que é, nas súas propias palabras, “the best known unknown filmmaker in Germany” (*idem*: 177), pode permitirse unha flexibilidade á hora de trazar as súas relacións coa institución cinematográfica, que o peso de Godard, a súa asumida responsabilidade na conversión do cinema nunha cuestión de obras e autores, lle impide; até o extremo de que Farocki, declaradamente por razóns de financiamento (Farocki, 2009: 235), atopou sen maior problema o seu oco no ámbito dos museos (ultimamente o groso do seu traballo está consagrado a este ámbito) mentres que Godard fracasou estrepitosamente na súa achega a esta institución, como se apuntou no comezo.

Mesmo cando Farocki dá en elaborar un proxecto cuxo material principal non procede deste material “visual” senón do cinema en sentido “recto”, o ton respecto do medio segue a ser desapegado. *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995)<sup>24</sup> é un filme realizado co gallo do centenario do cinema no que se

<sup>23</sup> A referencia completa da versión inglesa deste libro é Siegert, Bernhard (1999 [1993]), *Relays: Literature as an Epoch of the Postal System*, Stanford: Stanford University Press .

<sup>24</sup> *Workers Leaving the Factory*. Unha versión posterior deste filme cobrou forma de videoinstalación (*Arbeiter verlassen die Fabrik in elf Jahrzehnten / Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*, 2006).

realiza unha reflexión sobre o cinema e a industria a partir do filme *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* (Auguste e Louis Lumière, 1895) e as (escasas) veces que, posteriormente, no cinema se filmou o mundo das fábricas. O filme quere ser un arquivo, o arquivo *desas poucas veces*, malia estar incompleto por cuestións de dereitos e malia introducir, como Godard, elementos “bastardos” (neste caso, publicidade moderna de medidas de seguridade para fábricas). Aquí, por moito que case todo o material se circunscribe ao que as historias máis canónicas do cinema asumirían como propio, cómpre salientar que a propia selección en función do tema (aínda que haxa quen vexa isto como unha concesión nostálgica)<sup>25</sup> dá a clave dunha idea non moi diferente da de *Bilder der Welt*: non é a historia do cinema, a esta luz, un capítulo máis ou menos illado, máis ou menos afortunado, da historia do traballo?

## Et Spiritus Sancti

Até aquí a comparación. Un último apuntamento para rematar: non se pretendeu sostener nas liñas anteriores nada parecido a que esta consideración da historia do cinema como encrucillada (de calquera historia sectorial en realidade) sexa patrimonio exclusivo ou invención de Godard ou Farocki. Trátase, pola contra, dunha tendencia importante na historiografía e nomeadamente, para este caso, na arqueoloxía dos medios, con antecedentes filolóxicos coñecidos<sup>26</sup>. O papel de *Histoire(s) du cinéma* a este respecto, como se apuntou, ten a ver especialmente con propor un soporte fílmico para este proxecto e tamén, hai que recoñecelo, coa súa (sempre relativa) lexitimación.

Canto á concepción do cinema a este respecto, o punto de inflexión pódese situar na década dos noventa e formúloa por exemplo Francesco Casetti

---

<sup>25</sup> Nun texto coescrito co propio Farocki pero no que cada autor ten un punto de vista diferente, Wolfgang Ernst (2004) defende que para que se poida pór en práctica unha arqueoloxía dos medios cómpren arquivos de base dixital, con índices puramente icónicos, mentres que os arquivos de Farocki, baseados en motivos temáticos, se ben diferentes dos puros catálogos por autores, nacionalidades ou cronoloxías, non deixan de ter unha dimensión iconográfica (à la Warburg), isto é, cultural. No entanto, parece prudente pensar que precisamente este tratamento cultural mesmo dos materiais que non están pensados para iso é o que permite exercer unha actitude crítica face ao risco de indiferenciación das imaxes. Así, para Chantal Pontbriand: “[c]e temps est celui de la différenciation, d’une subjectivité reinventée grâce au temps de pose, grâce au langage, qui pointe, qui nomme et qui encadre” (2009: 26).

<sup>26</sup> Apenas un exemplo máis ou menos recente e bastante específico do tema tratado: Paul Virilio e as súas consideracións sobre as relacións entre o cinema e a guerra, nomeadamente no capítulo “No cinema não é eu vejo, mas eu vôo” do seu libro *Guerra e cinema* (1993: 23-56).

para dar conta dunha certa crise da teoría cinematográfica naquela década: a cuestión principal non é que esta deixase de practicarse porque o cinema xa non existise como tal, senón que esta situación suscitou a idea de pensar este como un obxecto que *nunca existiu* senón como esa encrucillada na que outros inventos, outras institucións, outros relatos, deron en cristalizar nun momento dado. O cinema, así, non tería unha historia de seu: compartillaría a historia de outros (Casetti, 2007: 37-39)<sup>27</sup>. De regreso ao título do filme de Godard, acaso esta sexa a explicación máis acaída do (s) de *Histoire(s)* de entre as moitas que se teñen apuntado aquí e aló. Non é que a historia do cinema non exista, apenas que existen demasiadas.

Samuel Solleiro

Universidade de Santiago de Compostela

## Bibliografía

Alphen, Ernst van. 2006. “¿Qué historia, la historia de quién, historia con qué propósito?”: nociones de historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual”, en *EV: Estudios visuales*, 3, Murcia: CENDEAC, pp. 79-98. <<http://www.estudiosvisuales.net>>.

Aumont, Jacques. 1999. *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. París: P.O.L.

Baecque, Antoine de. 2010. *Godard. Biographie*. París: Grasset.

Bal, Mieke. 2004. “El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales”, en *EV: Estudios visuales*, 2, Murcia: CENDEAC, <<http://www.estudiosvisuales.net>>, pp. 11-49.

— 2009 [2002]. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC. Tradución ao castelán de Yaiza Hernández Velázquez.

Bergala, Alain. 2004 [1999]. *Nadie como Godard*. Barcelona: Paidós. Tradución ao castelán de Jos Oliver.

---

<sup>27</sup> Entendo, ademais, que nun paradigma interdisciplinar este exercicio é válido para todos os ámbitos e produce achegamentos aos obxectos de estudo que serían imposíbeis na aceptación dos límites clásicos.

- Blümlinger, Christa. 2004. "Harun Farocki: Critical Strategies", en *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (ed. Thomas Elsaesser). Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 315-322. Tradución ao inglés de Sally Laruelle.
- Brenez, Nicole. 2009. "Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique", en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (eds. Antje Ehmman e Kodwo Eshun). Londres: Koenig Books, pp. 128-142.
- Carmona, Ramón. 1998. "De los orígenes de la fotografía a la factoría Edison. El nacimiento del cine en los Estados Unidos", en *Historia general del cine. Orígenes del cine* (coords. Jenaro Talens e Santos Zunzunegui). Madrid: Cátedra, vol. 1, pp. 39-78.
- Casetti, Francesco. 2007. "Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects", en *Cinémas*, vol. 17, nºs 2-3, pp. 33-45.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. Tradución ao castelán de Mariana Miracle.
- Elsaesser, Thomas. 2004a. "Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist", en *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (ed. Thomas Elsaesser). Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 11-40.
- 2004b. "Making the World Superflous: An Interview with Harun Farocki", en *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (ed. Thomas Elsaesser). Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 177-189.
- Ernst, Wolfgang e Harun Farocki. 2004. "Towards an Archive for Visual Concepts", en *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (ed. Thomas Elsaesser). Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 261-286.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2004. *Godard et la société française des années 1960*. París: Armand Colin.
- Farocki, Harun. 2009. "Written Trailers", en *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* (eds. Antje Ehmman e Kodwo Eshun). Londres: Koenig Books, pp. 220-241.
- Font, Domènec. 2006 [2000]. *La última mirada (testamentos fílmicos)*. Valencia: Ediciones de la Mirada.
- Gaskell, Ivan. 1993. "Historia de las imágenes", en *Formas de hacer historia* (Peter Buke et al.). Madrid: Alianza, pp. 209-239. Tradución ao castelán de José Luis Gil Aristu.

- Godard, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinéma*. París: Gallimard-Gaumont.
- e Youssef Ishaghpour. 2000. *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*. Tours: Farrago.
- Habib, André. 2003. “Mémoire d’un achèvement. Approches de la fin dans les *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard”, en *Cinémas*, vol. 13, n° 3, pp. 9-31.
- Keenan, Tom. 2004. “Light Weapons”, en *Harun Farocki. Working on the Sightlines* (ed. Thomas Elsaesser). Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 203-210.
- Losilla, Carlos. 2010. *La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine* (tese doutoral). Barcelona: UPF.
- Nettelbeck, Colin. 2005. “From La Nouvelle Vague to Histoire(s) du Cinéma: History in Godard, Godard in History”, en *French History and Civilization: Papers from the George Rudé Seminar vol. 1*. Sydney: University of Sydney, pp. 104-13.
- Olinto, Heidrun Krieger. 2005. “Historiografía (literária) à flor da pele”, en *História(s) da literatura. Actas do Iº Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas* (coord. Maria da Penha Campos Fernandes). Coímbra: Almedina e Universidade do Minho, pp. 140-154.
- Pontbriand, Chantal. 2009. “Harun Farocki / Rodney Graham”, en *HF/RG* (ed. Chantal Pontbriand). París: Blackjack Éditions / Jeu de Paume, pp. 15-40.
- Rancière, Jacques. 2005 [2000]. *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós. Tradución ao castelán de C. Roche.
- Ruiz, Natalia. 2009. *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Sarlo, Beatriz. 2003. “La originalidad de las *Histoire(s) du cinéma*”, en *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (comp. David Oubiña). Bos Aires: Paidós, pp. 25-43.
- Scemama, Céline. 2006. *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. La force faible d’un art*. París: L’Harmattan.
- Silverman, Kaja e Harun Farocki. 1998. *Speaking about Godard*. Nova York: New York University Press.
- Talens, Jenaro e Santos Zunzunegui. 1998. “Introducción a una verdadera historia del cine”, en *Historia general del cine. Orígenes del cine. Vol. 1* (Jenaro Talens e Santos Zunzunegui). Madrid: Cátedra, pp. 9-38.

Valdés, Mario J. 2005 [2002]. “Historia de las culturas literarias: alternativa a la historia literaria”, en *Teorías de la historia literaria* (eds. Luis Beltrán Almería e José Antonio Escrig). Madrid: Arco-Libros, pp. 123-218. Tradución ao castelán de Víctor Pueyo.

Virilo, Paul. 1993 [1984]. *Guerra e cinema*. São Paulo: Página Aberta. Tradución ao portugués de Paulo Roberto Pires.