

**La problemática del archivo y las representaciones históricas en "Trabajadores saliendo de la fábrica", de Harun Farocki.**

**Introducción**

*"En los avisos publicitarios hay dos temas que producen pavor: la muerte y el trabajo fabril".*

(Harun Farocki, Desconfiar de las imágenes).

En la actualidad, el campo de aplicación de lo que involucra la noción de archivo se ha expandido de modo tal que el uso intensivo y creativo de los archivos se ha convertido en uno de los rasgos más sobresalientes y característicos del arte contemporáneo.

Diversos autores coinciden al plantear que los archivos constituyen un repositorio a partir del cual es posible escribir otras historias, permitiendo poner en cuestión el canon hegemónico y las historias construidas, abriendo posibilidades de relectura y adquiriendo incluso un carácter de contradiscurso.

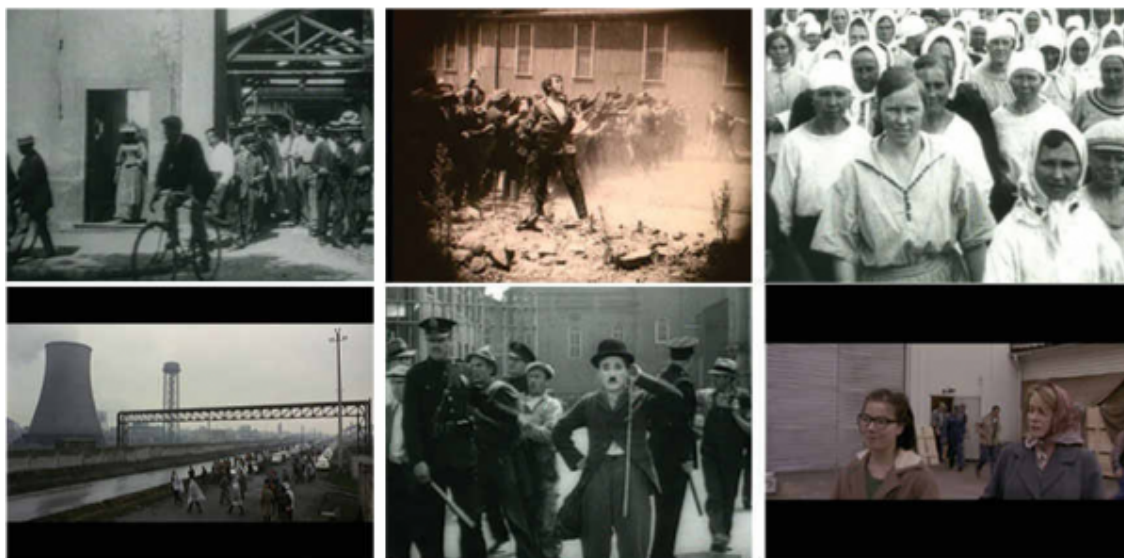
Hal Foster (2004) analiza y describe el "impulso de archivo" como un rasgo cada vez más recurrente del arte contemporáneo. Plantea que existe un "arte de archivo" que se propone hacer presente físicamente información histórica -a menudo perdida o desplazada- a partir de archivos existentes (imágenes, objetos y textos encontrados). A su vez, el autor destaca que la obra de archivo no sólo se define por trabajar a partir de estos materiales, sino también por *construir archivos* a través de prácticas poético-políticas. En este sentido, la historiadora del arte Andrea Giunta (2010) destaca cómo la noción de archivo se ha expandido en el uso que los artistas hacen de los mismos, dejando de ser un mero repositorio de documentos para constituir un medio para la producción artística.

Entendiendo al archivo como un paradigma alternativo a las concepciones sobre la temporalidad y la historicidad tradicionales, la presente ponencia propone abordar una obra del cineasta alemán Harun Farocki: *"Trabajadores saliendo de la fábrica"* (1995). A partir del visionado de dicho film-ensayo, se indagará sobre la relación entre cine, temporalidad e historia con el fin de reflexionar sobre las posibilidades de la representación cinematográfica para cuestionar la lógica de la historia entendida en términos de proceso progresivo.

### El primer film de la historia del cine

En 1995, cien años después de la primera proyección cinematográfica, Harun Farocki realiza "*Trabajadores saliendo de la fábrica*". Tanto el título como la temática abordada en este ensayo documental, aluden al film realizado en 1895 por los Hnos. Lumière (*La sortie des usines Lumière à Lyon*). La importancia de éste último radica en que el mismo formó parte del conglomerado de cortometrajes que conformó la primera proyección de la historia del cine. Así, un siglo después de la invención del cinematógrafo, Farocki retoma una imagen inaugural, la de los obreros abandonando su lugar de trabajo, para problematizar diversas cuestiones sobre el cine del siglo XX.

Precisamente, el punto de partida (y también el desenlace) de su ensayo documental lo constituye el film de los Hnos. Lumière. Farocki se centra en esta escena y crea a partir de la misma un collage cinematográfico de imágenes extraídas de diversas fuentes que muestran cómo el espacio de la fábrica y sus trabajadores fueron representados a lo largo de la historia del cine. En otras palabras, para el montaje de su película Farocki busca, selecciona y exhibe diversas variantes de un mismo tema, con el fin de proponer una nueva lectura, una reinterpretación de las imágenes estudiadas. A modo ilustrativo, la imagen I presenta fotogramas de seis films citados en el documental analizado.



*Fotogramas de Trabajadores saliendo de la fábrica, Harun Farocki, 1995.*

En su texto homónimo *Trabajadores saliendo de la fábrica*, publicado también en 1995, Farocki plantea que el cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha convertido en un género central sino que han escapado a la representación cinematográfica

(fundamentalmente en el cine industrial) y que el espacio de la fábrica acabó por ocupar en la historia del cine un lugar marginal. Farocki fundamenta este hecho de la siguiente manera: "Todo lo que constituye una ventaja del modo de producción industrial frente a otros: la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, un grado de organización que no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo un mínimo campo de acción, todo ello dificulta la aparición de factores inesperados para la construcción de un relato" (Farocki, 2015:195). De esto podría desprenderse que la mayor parte de las películas de ficción se interesa por aquella parte de la vida que comienza después del trabajo.

La hipótesis que orienta el devenir del film de Farocki parece ser la siguiente: que si bien la primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica y capturó la salida de los trabajadores al final de su jornada laboral, cien años después, lo que parecía ser una imagen fundacional del cine ha quedado relegada a los márgenes. En otras palabras, el trabajo de arqueología que supone la realización del film de Farocki, da cuenta de lo poco que el espacio de la fábrica y el problema del trabajo han atraído al cine, más bien lo han rechazado.

### **El film como montaje de archivos encontrados**

Es frecuente en la obra de Farocki el trabajo con imágenes preexistentes de circulación pública: *found footage*; imágenes de la historia del cine, del stock de la publicidad, fotografías pertenecientes a archivos históricos, entre otros. Así, es posible analizar la obra de Farocki a partir de la noción de archivo, abordando "*Trabajadores saliendo de la fábrica*" como un film de reapropiación.

La "reapropiación" puede ser descrita como la creación de un film a partir de la utilización (asociada a procesos de re-semantización subjetiva) de material de archivo preexistente, sea éste de tipo fotográfico, cinematográfico o videográfico, de carácter familiar, público, privado, personal o híbrido. Cabe destacar que la recontextualización de los materiales de archivo en los films de "reapropiación" crea la oportunidad de brindarles a los mismos múltiples lecturas, permitiéndoles reforzar o, como sucede en la obra en cuestión, cuestionar lo ya dicho y proponer y/o producir nuevos significados a partir de los mismos.

En otras palabras, el archivo puede adquirir el carácter de un contradiscurso y es posible pensar que esto sucede en la obra de Farocki en tanto la misma revisa e interpela lo ya dicho en torno al tema de la fábrica y el trabajo y su representación en el cine.

En *Trabajadores saliendo de la fábrica*, el autor trabaja a partir de una serie de elementos o materiales "encontrados": el film se halla compuesto por una serie de imágenes de archivo, se trata de un montaje de fragmentos sacados de sus contextos originales y puestos en diálogo unos con otros: "(...) me dediqué a registrar la mayor cantidad de variaciones posibles del tema de esta película: los empleados dejando su lugar de trabajo. Encontré ejemplos en documentales, en películas sobre la industria, en noticieros y largometrajes de ficción. Dejé de lado los archivos televisivos, que disponen de una cantidad inabarcable de material para cada tema. Tampoco recurrí a los archivos de publicidad para cine y televisión, donde el trabajo industrial aparece muy de vez en cuando..." (Farocki; 2015: 193).

Farocki se apropia de este material y se propone realizar un recorrido por las formas de representación de distintos conceptos de trabajo que el cine ha producido a lo largo de su historia. De esta manera, el film nos propone en un principio, contemplar el juego de similitudes y diferencias en la representación de un mismo tema - los trabajadores frente a la puerta de la fábrica - en diversos fragmentos fílmicos, separados espacial y temporalmente a lo largo de la historia del cine.

Lo que resulta interesante es que el film no se limita a mostrar una colección de imágenes presentadas en una cronología lineal y sin rupturas sino que propone una estructura descentralizada y discontinua que busca de diversas maneras, desnaturalizar las imágenes presentadas.

Como plantea Anna Maria Guasch (2011), el archivo posibilita que las "cosas dichas" no se depositen azarosamente ni se inscriban en una linealidad sin ruptura, sino que se ordenen según diferentes principios de acumulación y conexión. El archivo se convierte, entonces, en una estructura descentrada, una multiplicidad de datos capaces de generar significados diversos. En este caso, Farocki propone un nuevo nivel de significación al montar, al reunir, al asociar, imágenes de archivo creando una totalidad nueva construida a partir de fragmentos.

En este sentido, Hal Foster vincula el arte de archivo a la noción de “rizoma” de Gilles Deleuze sosteniendo la posibilidad de que todo archivo se desarrolle a través de mutaciones de conexiones y desconexiones. Así, Foster observa en el archivo una voluntad de relacionar, un deseo de "conectar lo que no se puede conectar". A su vez, Georges Didi-Huberman coincide al describir el archivo como un laberinto rizomático, compuesto tanto de intervalos y huecos como de material observable. Para este autor, lo propio del archivo es precisamente su carácter incompleto, "agujereado" y hace hincapié en su carácter “construido”, destacando la función del montaje: "Forzosamente... la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje" (Didi Huberman; 2007: 3).

Para el propio Farocki, "un montaje debe unir con fuerzas invisibles los componentes, que de otra forma, se dispersarían" (Farocki, 2015:177). De esto se desprende que en "Trabajadores saliendo de la fábrica", es a través de la selección y ordenamiento de los distintos fragmentos fílmicos, de la yuxtaposición de imágenes y de espacialidades y temporalidades diversas que surgen del encuentro de las mismas y de la utilización de la voz en off, que se produce una re-significación del material de archivo del que el autor se ha apropiado. Es decir, es a través del montaje que el autor dota de una narrativa al archivo, interpelándolo y proponiendo una nueva lectura de la historia del cine, que difiere de la tradicional y hegemónica.

De esta forma, Farocki ejerce una acción crítica sobre las imágenes que lo rodean y que conforman el film. No se limita a mostrar esas imágenes extraídas del archivo sino que opera interrogando dichas imágenes, insertándolas en un nuevo contexto, poniéndolas en diálogo unas con otras, interpretándolas también a partir de su relato en off. Siguiendo a Andrea Giunta, es posible plantear que en la obra en cuestión, los archivos constituyen un repositorio a partir del cual resulta posible escribir otras historias (en este caso, otra historia del cine), proponiendo posibilidades de relectura a través del uso de los archivos. A partir de la búsqueda, selección, reapropiación y reutilización del material de archivo y del trabajo de resignificación y resemantización de dicho material, la obra de Farocki conduce a un cuestionamiento del canon, de las instituciones y las historias construidas, adquiriendo el carácter de un contradiscurso.

Asimismo, este trabajo de deconstrucción del relato hegemónico, desafía la historiografía tradicional. El film no construye una cronología lineal y progresiva sino que propone el encuentro entre diversas temporalidades, es decir, una co-presencia de temporalidades heterogéneas. Es posible identificar múltiples líneas temporales yuxtapuestas en el desarrollo del film. Las evocadas por los múltiples fragmentos del "pasado" de los diversos films citados, la temporalidad del "presente" de la realización del film (marcada a partir de la voz en off del narrador), y el "ahora" del visionado del mismo.

Siguiendo a Derrida, Guasch observa que las distintas propuestas de archivo actúan como un sistema discursivo activo, que establece nuevas relaciones entre pasado, presente y futuro. Para esta autora la dimensión temporal del archivo no define una progresión lineal que desde el pasado alcanza el presente, sino que, por el contrario, enfatiza el papel activo del presente al momento de definir y dar forma al pasado. Así, es posible plantear que Farocki trae al presente elementos del pasado para iluminar, nuevos conceptos, para hacer visible algo oculto.

Es posible emparentar a Farocki con la figura del trapero, que Walter Benjamin propone como modelo de historiador. Por un lado, porque encarna un modelo de hacedor de la historia que trabaja sobre materiales de orígenes muy diversos (películas sobre la industria, noticieros y largometrajes de ficción) y porque trabaja asimismo sobre los "desechos" (es decir, trabaja sobre fragmentos aislados de los films, con pequeños *retazos*).

Por otra parte, porque Farocki no está pensando la historia del cine en términos de proceso progresivo. Su trabajo de deconstrucción del relato hegemónico, desafía la historiografía tradicional: la causa y la consecuencia caen como formas de explicación del relato histórico. Como mencionaba anteriormente, el film no construye una cronología lineal y progresiva sino que propone el encuentro entre diversas temporalidades, es decir, una co-presencia de temporalidades heterogéneas.

Siguiendo a Benjamin, el historiador materialista tiene la obligación, no de contar una historia perfectamente entendible y tranquilizadora sino de dar la vuelta, mirar hacia atrás, elegir un suceso de la historia, un eje espacio tiempo "que condense en esa pequeña cáscara de nuez toda su época como una especie de espejito del mundo" (Benjamin, 2010:69). Y de esa manera está operando Farocki, aislando un suceso, un hecho, del continuum de la historia. Buscando la verdad en el detalle: Farocki trae al

presente elementos del pasado para iluminar nuevos conceptos, para hacer visible algo oculto. Lo hace al mostrar imágenes que permanecieron ocultas y que dan cuenta del lugar marginal que terminó ocupando la fábrica y el trabajo en el cine institucional/hegemónico.

### **Un archivo de la ausencia.**

Desde otra perspectiva, es posible plantear que los fragmentos reunidos en el film constituyen un archivo nuevo: un archivo que da cuenta de la historia de los diversos conceptos que el cine ha propuesto en torno al trabajo y los trabajadores.

De esta manera, la obra en cuestión no sólo trabaja haciendo presente físicamente información histórica perdida o desplazada a partir de archivos existentes (Foster, 2004: 7), sino que además configura un nuevo archivo en la práctica artística.

En este caso, el trabajo con el archivo de imágenes cinematográficas le permite trazar un recorrido que posibilita hacer visible algo que generalmente se oculta, desnaturalizando nuestra percepción (revelando lo que el cine hegemónico y los intereses a los que éste responde, tienden a invisibilizar).

Al mismo tiempo, en el desarrollo del film, Farocki produce un subtexto que deja al descubierto los contextos de significación técnicos, sociopolíticos y culturales en la producción, distribución y recepción de imágenes. Lo interesante de "*Trabajadores saliendo de la fábrica*" es que a través de la mostración de estas imágenes desplazadas, el film pone en evidencia una ausencia: la de la representación del trabajo como tal, como cuerpo sometido a un orden disciplinario y de control. En otras palabras, a través de su ejercicio de reapropiación, Farocki configura un nuevo archivo de imágenes que dan cuenta de una ausencia: la ausencia de la fábrica y de la representación del trabajo como tal en la historia del cine.

### **Bibliografía**

- Benjamin, W. (1989) Edward Fuchs. Historia y coleccionismo. En "Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia", Buenos Aires: Taurus.
  
- Benjamin, W. (2010) Tesis de filosofía de la historia. En "Ensayos escogidos". Buenos Aires, El cuenco de plata.
  
- Derrida, J. (1997) "Mal de archivo. Una impresión freudiana". Madrid. Ed. Trotta.
  
- Didi-Huberman, G. (2007) "Das Archiv brennt", Berlín: Kadmos.
  
- Didi-Huberman, G. (2007) "Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes". Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
  
- Elsaesser, T. (2002) "Introduction: Harun Farocki" In Senses of cinema N° 21.
  
- Enwesor, O. (2008) "Archive fever. Uses of the document in contemporary art", New York: International Centre of photography and Seidl.
  
- Farocki, H. (2002) "Workers leaving the factory" In Senses of cinema. N° 21.
  
- Farocki, H (2015) "Desconfiar de las imágenes". Buenos Aires: Caja negra.
  
- Foster, H. (2002) "Archives of modern art" In October N° 99: 81-95
  
- Foster, H. (2004) "An archival impulse" In October N° 110: 3-22
  
- Foucault, M. (1997) La arqueología del saber". Buenos Aires: Siglo XXI.
  
- Giunta, A. (2010) "Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo". Buenos Aires: Ed. Palinodia.
  
- Guasch, A.M. (2011) "Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades". Madrid: Akal.