

ZINE04

ZINE04

Título: ZINE04

Fecha de publicación: Otoño 2022 - Primavera 2023

Coordinación: Elías Querejeta Zine Eskola

Responsable científico: Pablo La Parra Pérez

Comité Editorial: Maialen Beloki, Joxean Fernández, Carlos Muguiro, Pablo La Parra Pérez

Corrección editorial: Pablo La Parra Pérez, Felipe M. Retamal

Diseño gráfico y maquetación: Sara Zamorro

ISSN: 2792-6753

Licencia: CC BY-NC-ND 4.0

Publicación:



Colaborador:



* Las opiniones expresadas en ZINE corresponden a los/as autores/as y no reflejan necesariamente las del Comité Editorial, las instituciones editoras o la institución a la cual los/as autores/as están afiliados/as.

INTRODUCCIÓN: GENEALOGÍAS DEL APRENDIZAJE	05
Ricardo Matos Cabo	
01 CÓMO ENSEÑABA FAROCKI	08
Volker Pantenburg	
02 DOS CASOS DE ESTUDIO	
RECONSTRUYENDO <i>RECORD OF WAR</i>	39
Brighid Lowe, Henry K. Miller	
DESMITIFICAR LA PRODUCCIÓN PARA DEVOLVER EL CINE AL PUEBLO: EL TALLER DE CINE MINERO (BOLIVIA, 1983)	56
Isabel Seguí	

INTRODUCCIÓN: GENEALOGÍAS DEL APRENDIZAJE

Ricardo Matos Cabo

Elías Querejeta Zine Eskola

Este número de *ZINE* forma parte de una investigación más amplia sobre la educación y la pedagogía cinematográficas, impulsada y apoyada por la escuela de cine de postgrado Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE). Actualmente, EQZE trabaja, en colaboración con Medialab Tabakalera, en la conceptualización del proyecto Z-A (Archivo de Cineastas), que aspira a crear un centro de documentación enfocado en la poética del cine, es decir, en la teorización de la práctica cinematográfica con un interés especial por las experiencias de pedagogía y transmisión del cine. La parte más visible del proyecto hasta el momento corresponde al trabajo realizado a partir de las cintas con conferencias y clases grabadas por el escritor, cineasta y teórico del cine de la URSS Andrei Tarkovsky entre 1975 y 1981, que han sido parcialmente transcritas y traducidas por la escuela y han dado lugar a dos programas públicos celebrados en diciembre de 2017 y mayo de 2018.¹ En el curso académico 2020-2021, como parte de la iniciativa más amplia de Z-A, iniciamos una nueva línea de investigación bajo la forma del proyecto *Genealogías del aprendizaje: educación, pedagogías y metodologías cinematográficas*.² Durante el primer año del proyecto, hemos trabajado con un pequeño grupo de siete estudiantes organizando una serie de seminarios y lecturas que indagan en cómo se ha enseñado el cine en escuelas convencionales, así como en contextos educativos alternativos, a lo largo

de la historia.

Partiendo de nuestras propias experiencias en EQZE, quisimos dar un paso atrás para plantearnos algunas preguntas fundamentales acerca de la necesidad, las ideas, la estética y la práctica de la educación cinematográfica. Nos inspiraron ejemplos provenientes de la práctica de la pedagogía radical y la producción de conocimiento que ofrecían alternativas a las estructuras más estables y convencionales. Cada estudiante contribuyó a expandir el área de investigación según sus intereses y trayectoria. Leímos textos que provienen de la tradición de la pedagogía radical en el ámbito artístico, pero sobre todo en la esfera social. Hemos observado cómo se ha dado la pedagogía cinematográfica en escenarios como las escuelas de cine y de arte, y cómo experimentos educativos más radicales se han desarrollado en el contexto de movimientos sociales emancipatorios y han tratado de desestabilizar los planteamientos más convencionales. Sobre todo, nos hemos centrado en pedagogías radicales, colectivas, interseccionales y transnacionales que combinan la práctica cinematográfica y la política a lo largo de la historia, a veces efímeras, pero con una influencia duradera. No nos hemos centrado en una única perspectiva o método de investigación. El estudio de la pedagogía y el cine, especialmente desde la perspectiva que nos interesaba, no resulta fácil de investigar o de reconstruir. A menudo, se trata de prácticas olvidadas en el cruce de varios discursos políticos, culturales y tecnológicos, y su estudio depende de fuentes que deben ser reconstruidas de forma original, juntando testimonios orales, notas personales, planes de estudio conservados y otros materiales. Los métodos de investigación fueron el centro de nuestra indagación y se encuentran reflejados en los tres textos que incluye este número.

De la misma manera que el estudio reciente de la historia de la curaduría fílmica nos está ayudando a descubrir puntos ciegos en la historia del cine, pensamos que una apro-

¹ Ver <https://www.zine-eskola.eus/en/acciones-de-investigacion/0013-lecciones-perdidas-de-andrei-tarkovski>

² Ver <https://www.zine-eskola.eus/en/proyectos-de-investigacion/0021-genealogies-of-learning>

ximación atenta a la historia de la educación cinematográfica revelaría “futuros pasados”, perdidos pero importantes, que podríamos investigar. Queríamos reflexionar sobre cómo el ámbito educativo podría abrir espacios productivos para imaginar otras formas de compromiso y contribuir a replantear las infraestructuras actuales. Exploramos estrategias pedagógicas pasadas y presentes como alternativas para crear nuevas formas de agencia a través de la educación. Surgieron varias preguntas acerca del papel de la imaginación en la pedagogía del cine y el video, su relación con la tecnología y la cultura, y la necesidad de comprometerse, mejorar y reformar las prácticas cinematográficas decoloniales e interseccionales.

Los tres textos en este número de la revista muestran solamente algunos de los caminos seguidos a lo largo del año académico. Tratan de desvelar historias de educación y pedagogía experimental y de reforzar la necesidad de desarrollar métodos de investigación originales para comprenderlas y devolverles su potencial. Siguiendo la estructura de números anteriores de *ZINE*, esta edición abre con un ensayo más extenso: el texto de Volker Pantenburg “Cómo enseñaba Farocki”, en una versión actualizada y publicado por primera vez en inglés, euskera y castellano. Pantenburg observa las ideas y prácticas docentes del cineasta Harun Farocki a lo largo de varias décadas en la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (dfbb). El texto examina cómo “cuestiones de pedagogía y comunicación constituyen un trasfondo importante, si bien a menudo invisible, en sus películas, trabajos para la televisión, videoinstalaciones y textos”. En el proceso, el gesto educativo se revela como un proceso central en el corazón del pensamiento y la práctica del cineasta. Una idea en común atraviesa los textos: la pedagogía es una manera de crear y de visibilizar formas de pensar el cine (y, por consiguiente, el mundo). Aquí deviene explícito en el concepto didáctico (o antididáctico,

como lo llama Pantenburg) sobre el que Farocki escribió en su texto *Lo que quiero hacer* (ca. 1980), que publicamos en este número: “No quiero exponer teorías, sino que quiero visibilizar mi producción teórica”.

Siguiendo con el interés de *ZINE* por expandir los límites formales de la escritura académica, el número prosigue con dos contribuciones más breves y de formato libre que se centran en experiencias y procesos de investigación recientes o en curso. El texto escrito por Brigid Lowe y Henry K. Miller, junto con los documentos que han seleccionado, algunos de los cuales reproducimos aquí por primera vez, nos acercan a la reconstrucción de *Record of War*, un experimento educativo organizado por el cineasta y profesor británico Thorold Dickinson en 1937 y repetido en 1969. *Record of War* fue una performance de proyección en directo en la que dos películas propagandísticas de orígenes distintos sobre la segunda guerra italo-etíope de 1935 se mostraban una junto a la otra en una proyección doble y se comparaban. La conversación entre Lowe y Miller gira en torno a la recreación del experimento antifascista de Dickinson que organizaron en Londres en 2017, cincuenta años después. El proceso de reconstrucción, de encontrar el material y presentarlo de nuevo, ofrece una oportunidad para reflexionar sobre la innovación subyacente en una obra como ésta. Los lapsos fascinantes entre las distintas recreaciones de esta obra (1937-1969-2017) plantean preguntas interesantes acerca de cómo acceder a estas historias. Requieren un conocimiento tecnológico y diligencia en la reconstrucción, que son puestos a prueba de manera práctica en la proyección. Esta obra también despierta un interés por examinar la historia del uso de la mesa de montaje y las clases de montaje como proceso crítico de enseñanza, comparación y formulación de maneras de pensar las imágenes y los sonidos. Esta reconstrucción es solo una pequeña parte de una valiosa investigación en curso por parte de los auto-

res acerca del primer departamento universitario de cine en la Gran Bretaña, fundado en los años 60 en la Slade School of Fine Art, parte del University College of London.

El texto de Isabel Seguí nos introduce a la historia menos conocida del Taller de Cine Minero, que tuvo lugar en 1983 en la mina de Telemayu en Atocha, Bolivia, en el departamento de Potosí. Su ensayo resalta la importancia colectiva del taller para lograr autonomía en la producción de imágenes y/o recuperar los medios de producción (en formatos diferentes y accesibles), partiendo del intercambio de conocimiento y la pregunta de quién tiene acceso a la tecnología y a su uso. Nos permite repensar el papel de la educación cinematográfica, considerando las maneras en que la historia del cine debería escribirse desde los márgenes contra –y más allá de– posiciones fijas y estables; y de forma más general, sobre las maneras en que las imágenes han existido y circulado por el mundo. El planteamiento de Seguí reafirma la reivindicación de una nueva historiografía del cine, así como de una evaluación crítica del archivo y las metodologías de investigación, para permitir el surgimiento de nuevas narrativas históricas que otorguen un papel vital al trabajo hecho por mujeres y por otros grupos marginalizados, en términos no-eurocéntricos y decoloniales. El acceso a los medios de producción y su uso en experiencias pedagógicas contribuye a repensar las relaciones entre formas de producción de imágenes y de acción política directa, en líneas diferentes, “desmitificando la producción cinematográfica en sus aspectos tecnológicos, económicos y artísticos”, que es el objetivo del texto.

Traducción: Xavier Montoriol

Biografía

Ricardo Matos Cabo es un programador e investigador independiente. Desde 1999 programa y organiza proyecciones para diferentes festivales e instituciones. En Portugal ha colaborado con Culturgest, DocLisboa, la Cinemateca Portuguesa... Entre 2001 y 2007 ha comisariado el programa cinematográfico de la Bienal de Lisboa y ha coprogramado el Seminario Internacional sobre Cine Documental Doc's Kingdom. Ha comisariado proyecciones para Goethe-Institut London, Birkbeck Institute for the Moving Image / Essay Film Festival, Institute for Contemporary Arts [ICA], y Tate Modern. Recientemente ha colaborado con el Courtisane Film Festival en Ghent y Cinéma du réel en París. Entre otros, ha organizado retrospectivas sobre el trabajo de Peter Nestler, Raymonde Carasco y Régis Hébraud, Ogawa Shinsuke, Pedro Costa... Desde 2018 imparte clases en Elías Querejeta Zine Eskola y es investigador principal del proyecto "Genealogías del aprendizaje".

CÓMO ENSEÑABA FAROCKI

Volker Pantenburg

UZH - Universität Zürich

En diferentes momentos, Harun Farocki volvió a la dffb (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) –la institución que fue obligado a abandonar en 1968 sin diploma– para impartir cursos sobre la teoría y la historia del cine. Partiendo de investigaciones archivísticas y conversaciones con antiguos alumnos, Christian Petzold, entre otros, este artículo investiga las especificidades de la pedagogía de Farocki. Centrándose en tres periodos (en torno a 1970, 1980 y 1990), Pantenburg habla de la íntima relación entre la práctica cinematográfica de Farocki y su compromiso pedagógico. Destacan tres aspectos principales: (1) el temprano interés de Farocki por el cine educativo; (2) el concepto de la enseñanza como producción colectiva (en vez de como distribución); (3) las esenciales idas y venidas entre las proyecciones de cine y el análisis detallado en la mesa de edición. El impulso didáctico en el trabajo de Farocki –un aspecto a menudo destacado y a veces discutido– es reconocido como parte inherente de la agenda política y estética de Farocki.

Una primera versión de este ensayo fue publicada en alemán en 2016 en la página web del proyecto “dff- Archiv online” bajo el título “Wie Filme sehen. Harun Farocki als Lehrer an der dffb” [Cómo ver películas. Harun Farocki como docente en la dffb] (<https://dff-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb>). Esta nueva versión, revisada por el autor, se publica por primera vez en castellano e incluye un nuevo apéndice de fuentes primarias traducidas (nota de Pablo La Parra Pérez, responsable científico de ZINE).

Traducción: Ana Isabel Morales

Fecha de recepción: 9 de septiembre, 2022

Fecha de aceptación: 7 de noviembre, 2022

Licencia: CC BY-NC-ND 4.0

ISSN: 2792-6753

Cómo citar este artículo: Pantenburg, Volker. “Cómo enseñaba Farocki”. *ZINE: Cuadernos de investigación cinematográfica* 4 (2023): 8-37.

Palabras clave: Harun Farocki, pedagogía, DFFB, enseñanza, investigación archivística.

Se ha contado muchas veces: Harun Farocki empezó a estudiar en la Deutsche Film- und Fernsehakademie (dffb) en septiembre de 1966 en la primera promoción del centro. Tras la visita del sah de Irán a Berlín y la brutal respuesta policial ante las protestas estudiantiles, con el asesinato por disparos de Benno Ohnesorg el 2 de junio de 1967, parte del estudiantado se politizó rápidamente y la academia se convirtió en uno de los centros del movimiento de protesta de Berlín Occidental. La ocupación del edificio de la Theodor-Heuss-Platz en mayo de 1968 y el subsiguiente conflicto entre el alumnado y la administración culminó con la expulsión de Farocki y diecisiete estudiantes más (Baumgärtel 1998, 76; Tietke, 2016).

Se ha prestado menos atención a la labor de Farocki como profesor de la escuela. Al igual que otros estudiantes de los primeros años de la dffb —como Hartmut Bitomsky, Carlos Bustamante, Gerd Conradt, Thomas Giefer, Skip Norman y Gisela Tuchtenhagen— en varios momentos el cineasta volvió como docente a la institución que en 1969 le había forzado a marcharse sin título. Farocki nunca tuvo un puesto fijo en la dffb; siempre le llamaron para impartir cursos cortos, aunque de manera regular¹. La docencia fue una de las muchas actividades que desempeñó como «pequeño productor», un medio de vida sobre cuyas precarias condiciones económicas, que apenas le permitían subsistir, escribió en *Filmkritik* en 1973 (Farocki 1973). Al contrario de lo que podría esperarse, Farocki no fue contratado para enseñar dirección, sino la asignatura de «teoría», aunque los seminarios que impartió hacia 1980 también incluían cortos ejercicios prácticos de cinematografía.

En un repaso del profesorado de la dffb más influyente, Farocki sería un nombre entre muchos; se podrían escribir artículos como este sobre Hartmut Bitomsky, Helmut Färber, Frieda Grafe o Peter Nau, pero también de otras personas ajenas al cosmos de la *Filmkritik*². Sin embargo, en el caso de Farocki,

la docencia estaba muy ligada al resto de sus actividades. Las cuestiones de pedagogía y comunicación constituyen un importante pero a menudo invisible trasfondo de sus películas, trabajos para la televisión, videoinstalaciones y textos³. Este trabajo trata sobre algunas características de la práctica docente de Farocki y de sus premisas didácticas, tanto explícitas como implícitas, sustentándose en la documentación del archivo de la dffb, y complementándola con los materiales y recuerdos aportados por sus antiguos alumnos.

1970: películas didácticas, agitación, cibernética

El 1 de agosto de 1970, menos de dos años después de su expulsión en noviembre de 1968, Harun Farocki escribió a Heinz Rathsack, director de la dffb. «Estimado Sr. Rathsack: Tengo entendido que las asignaturas del primer semestre ya están programadas, pero me gustaría hacerle una sugerencia. Actualmente al alumnado de cine se le prepara sobre todo para la actividad profesional en el cine o la televisión periodísticos o de entretenimiento», informa a la administración de la dffb. «No se presta atención a la función que el cine desempeña y desempeñará en el

¹ Se pueden distinguir dos formatos de curso: los seminarios de entre dos y cuatro semanas, de lunes a jueves, y los semanales *Viernes de historia del cine*, en los que se proyectaba una película a las dos de la tarde y después se comentaba.

² A partir de 1970 hubo un intercambio constante de personal entre la revista *Filmkritik* y la dffb. Los autores mencionados arriba enseñaban habitualmente en la escuela.

³ Esto no es aplicable solo a la labor docente de Farocki en la dffb, sino también a la que desempeñó en otras importantes instituciones, especialmente en la Universidad de California en Berkeley (1993-1999) y en la Academia de Bellas Artes de Viena (profesor invitado desde 2004: director de los estudios de cine de 2006 a 2011).

sector educativo. Le propongo impartir una asignatura en el primer semestre como introducción al trabajo con el cine en esa área» (Farocki 1970). También menciona algunas de las instituciones cuyas actividades le gustaría presentar, como el Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) de Göttingen, el Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) de Múnich y el Institut für Unterrichtsmitschau und didaktische Forschung de Múnich.⁴

Rathsack le respondió inmediatamente. En una carta fechada el 4 de agosto de 1970, manifiesta su interés, pero señala las dificultades organizativas de incorporar una asignatura así el currículum con tan poco tiempo: «Tras considerar su propuesta, me inclino por incluirla en el programa del segundo semestre. Para entonces, usted ya habrá estudiado el tema y podremos valorar mejor qué institutos son más importantes para nosotros y cuánto tiempo habrá que dedicarle a la presentación de cada organización» (Rathsack 1970). Él se ocuparía de presentar la propuesta al comité académico en septiembre. O bien no lo hizo o bien la idea de Farocki no prosperó ante el comité. En cualquier caso, la asignatura no se impartió.

No obstante, el cine didáctico era un tema candente en ese momento, y ya se enseñaba de manera no reglada en la dffb, como indica el borrador de artículo que adjunta Farocki: «el interés por el cine didáctico se inició en el semestre anterior y continuará en el 2ºS 70. me gustaría aportar algo práctico a este aspecto de la formación» (Farocki 1970).⁵ Aquí Farocki se refiere probablemente a un informe de posicionamiento de siete páginas presentado en el primer semestre del curso 1969-70 por el

Grupo de Estudio sobre la Didáctica del Cine Educativo y de Agitación, que trataba de combinar el cine político del momento con el marxismo tradicional y los conceptos pedagógicos cibernéticos. El grupo de estudio mencionaba «cuatro maneras de integrar el mecanismo de retroalimentación», que irían desde (1) el simple aprendizaje obtenido de la experiencia de una película para la siguiente a (2) la participación del grupo meta de una película en el propio filme o (3) su inclusión en campañas educativas o de agitación concretas hasta (4) la idea de construir «programas ramificados complejos cuyo avance venga determinado por las respuestas que proporcionen sus destinatarios a preguntas formuladas en los puntos de ramificación». El grupo de estudio concluía que «Nuestra tarea en la práctica debería basarse en una combinación de estas cuatro posibilidades, que se pueden deducir de los preceptos de la pedagogía cibernética» (Studiengruppe 1969/70, 2).

Farocki desarrolla el concepto en un documento de una página titulado *Propuesta: ciclo de conferencias sobre los institutos e instituciones alemanas occidentales relacionadas con el cine didáctico*, y lo hace con una formulación más amplia que los objetivos político-agitadores del grupo de estudio. «¿qué se puede aprender de ellas?», se pregunta Farocki, refiriéndose a las instituciones que tiene en mente, y esboza cuatro líneas: 1. conocer los diversos ámbitos de aplicación de la película didáctica; 2. estudio de diversos procedimientos didácticos; 3. revisión del perfil y las cualificaciones profesionales; 4. nexos entre el cine didáctico y la teoría general del cine. Además, basta mirar los textos y proyectos fílmicos de Farocki cercanos a 1970 para advertir que la asignatura que planificaba para la dffb estaba estrechamente relacionada con sus propias producciones.

Esto se puede decir sobre todo de las dos «películas didácticas sobre economía política» que hizo con Hartmut Bitomsky, *Die Teilung aller Tage/La división de todos los días*

⁴ Instituciones dedicadas todas ellas al uso de los medios audiovisuales en la educación y la investigación [nota de Michael Turnbull, traductor de la versión inglesa de este artículo].

⁵ Como solía ser habitual en los círculos de izquierdas de la época, Farocki usa solo minúsculas en este documento.

(1970) y *Eine Sache, die sich versteht (15x)/Un asunto que se entiende (15x)* (1971), que adoptan el género del cine didáctico educativo y lo transforman en un instrumento de instrucción marxista (Holert 2009; Farocki 2010).

Junto con Bitomsky, Farocki tenía intención de usar el cine no solo como materia de docencia, sino también para reconducir el impulso pedagógico hacia la cuestión de las propias imágenes. En varios documentos de este periodo se dibuja un amplio proyecto de formación audiovisual que busca aplicar la herramienta del cine didáctico a la cuestión de la enunciación cinematográfica. En una declaración de intenciones de cuatro páginas titulada *El cine como herramienta didáctica para la educación artística*, Bitomsky y Farocki delinean un modelo para empezar a enseñar al alumnado mayor de doce años el funcionamiento del lenguaje fílmico, mediante la edición de películas de 8 mm organizadas en módulos (Bitomsky y Farocki, ca. 1970); bajo el título de *AUVICO* (abreviatura de «códigos audiovisuales»), ambos cineastas conciben una serie de televisión multipartita sobre las formas narrativas, convenciones y códigos del lenguaje fílmico (Ver Kließ 1970).

El ciclo de conferencias propuesto por Farocki apunta a varios proyectos posteriores del cineasta. Cuando, por ejemplo, propone la presentación del Institut für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen y lo relaciona con la palabra clave «enciclopedia», es evidente que está pensando en la *Encyclopaedia Cinematographica*, un proyecto de gran envergadura iniciado por Gotthard Wolf en 1952 que se proponía, nada más y nada menos, que registrar y archivar de manera exhaustiva todos los fenómenos de movimiento posibles (seres vivos, plantas, procesos técnicos) en cortos documentales. En 1972 la *Encyclopaedia* contenía ya 2000 películas, y probablemente es el modelo de su lúdico pero igualmente enciclopédico proyecto de archivo de las expresiones fílmicas (Farocki 2001; Ernst, Heidenreich y Holl 2003), así como de *Labour in a Single Shot/El trabajo en una sola toma* (2011-2014)⁶, su serie sobre ta-

lleres de todo el mundo, concebida y llevada a cabo con Antje Ehmann.

1980: el sistema complejo de trabajo

En una encuesta realizada a los exestudiantes de la dffb en 1978, a Harun Farocki le preguntaron por sus expectativas y experiencias a los diez años de la expulsión. Su respuesta es una mezcla de esperanza y desencanto: «Había supuesto que en una escuela cuyos modelos eran Bretch y Godard, se podría llegar a ser experimentalmente productivo colaborando con personas de cualificaciones diversas. Sin embargo, estoy solo» (Farocki 1978).

Por aquel entonces la teoría no era muy apreciada en la academia. Aunque en el currículum había una «fase teórica» («Curriculum 77/78» 1977), la primacía del activismo político había provocado una actitud cada vez más hostil hacia el análisis teórico del cine. En el marco de un ciclo de conferencias sobre teoría impartido a principios de 1978, Oimel Mai, cineasta y profesor de uso de la cámara de la dffb, escribió un alegato en defensa del carácter indispensable de la reflexión teórica y en contra de lo que consideraba la falsa dicotomía entre teoría y práctica.⁷ Escribe: «la

⁶ Se puede hallar información sobre *El trabajo en una sola toma* en su exhaustivo sitio web: <http://www.labour-in-a-single-shot.net/en/films/> (consultado el 9 de septiembre de 2022).

⁷ Otra diferencia de criterio, en este caso relativa a los medios, que parece haber causado divisiones en la dffb alrededor de 1980 tiene que ver con el cine y el video. Recordando la subcultura de Berlín Occidental, Wolfgang Müller cita lo siguiente de una conversación mantenida con Gusztáv Hámos (promoción de 1980 de la dffb): «Mi trabajo en video en la DFFB recibió un desprecio total de los entusiastas del cine como Harun Farocki. Se me tildó de idiota rematado, y después, cuando colaboraba con Christoph Dreher, nos llamaban los vidiotas» (Müller 2014, 469). Stefan Pethke señala: «no me puedo imaginar una contraposición mayor que la que había entre gábor bódy y harun. aunque no llegué a conocer a body en persona. el video, sobre todo entonces, había acarreado dos cosas, ninguna de las cuales le interesaba a Harun: el gesto de la mera documentación simple, "objetiva" (véase el movimiento antinuclear y otros activismos) frente al gesto del engaño que celebra la artificialidad (la fase necesaria de descubrir qué es posible, el garabateo de los inicios)» (e-mail de Stefan Pethke al autor, 9 de abril de 2015).

creciente hostilidad hacia la teoría desarrollada en la dffb en los últimos años ha hecho que ya no seamos capaces de comentar la realidad representada en nuestras películas de modo espontáneo y abierto, nos ha separado de la propia realidad, y, salvo algunas excepciones, ha limitado nuestro conocimiento al terreno del documental político» (Mai 1978).⁸

Puede ser una coincidencia que Farocki empezara a impartir seminarios teóricos en dffb precisamente en ese momento, pero parece oportuno. Acababa de terminar *Zwischen Zwei Kriegen/Entre dos guerras* (1978) después de una larga y dificultosa producción, y la película se mostró en la dffb.⁹ Como otras obras de Farocki, la película presenta una clara postura política, pero también es fruto de un minucioso examen de la historia del cine, la teoría económica y las ideas sobre la imagen. Probablemente, por eso era Farocki un candidato aceptable tanto para el sector «político» como para quienes defendían la teoría y la historia del cine. Como colaborador y luego director de la revista *Filmkritik*, Farocki se había labrado un nombre desde principios de los 70 a través de sus polémicos, perspicaces y ásperos textos.

Parece ser que Farocki empezó a enseñar en la dffb en 1978.¹⁰ Hay un documento asombroso que data de este periodo inicial, probablemente de 1980, una especie de «concepto docente». El texto, de dos páginas, se titula programáticamente «Lo que quiero hacer», y no tiene ni fecha ni destinatario, pero se puede suponer que iba dirigido a la jefatura de estudios como ayuda para la planificación del semestre siguiente (Farocki 1980a).¹¹ El cineasta expone en él las controvertidas bases de su programa didáctico (o, si se quiere, antididáctico): «No quiero exponer teorías, sino que quiero visibilizar mi producción teórica», comienza el documento-manifiesto, definiendo inequívocamente la situación docente como un proceso de producción. El objetivo no es poner en circulación determinados contenidos docentes, sino producir

algo propio, posibilitando así la observación de la producción del conocimiento. Farocki llega a una conclusión práctica interesante: «De ahí que excluya la forma del seminario, del debate». Lo que parece un gesto autoritario, incluso antidemocrático, se explica en la frase siguiente: «Esos debates en los que los oyentes solo sirven para crear la apariencia de igualdad». El modelo al que se opone aquí Farocki es la utopía liberal de un debate entre pares en el que un ambiente abierto e informal crea la ilusión de premisas iguales. Unas líneas más abajo, Farocki nombra de forma expresa al bando enemigo cuando habla del «profesional de la cultura» (*Kulturberufler*), «cuya labor y existencia hay que criticar en este seminario: el intermediario, el perio-

⁸ Otro documento interesante sobre la reputación de la teoría y la historia en la dffb es el acta del coloquio moderado por Heinz Rathsack con el título «Filmtheorie und Filmgeschichte an der Film- und Fernsehakademie Berlin am 1. November 1984», con la participación de Helmut Färber, Ulrich Gregor, Norbert Grob, Gertrud Koch, Hans Helmut Prinzer, Dominique Villain y estudiantes de la escuela, donde Helmut Färber comentó oportunamente: «Si no puedo pensar porque tengo que producir, no puedo producir porque tengo que producir» (transcripción de doce páginas, p. 9).

⁹ Andreas Mücke (más tarde Mücke-Niesytka, promoción de 1978 de la dffb): «Mi primer recuerdo de Harun está unido a *Entre dos guerras*, que nos mostró en mi primer año de estudio» (e-mail al autor, 11 de diciembre de 2014). La dffb encargó a Peter Nau la reseña y descripción de la película, que la Verlag Filmkritik publicó en forma de cuadernillo en 1978, y posteriormente se reimprimió en el número 51 de la *dffb-info* en agosto de 1978. Manfred Wilhelms (promoción de 1975 de la dffb), que siendo estudiante era miembro del comité académico, pudo haber tenido algo que ver en el nombramiento de Farocki.

¹⁰ En el archivo hay un contrato datado el 19 de mayo de 1978 que dice (usando la ortografía que Farocki había abandonado en 1968): «El Sr. Faroqui prestará servicios de experto en el área de la teoría cinematográfica del 16 de mayo de 1978 al 9 de junio de 1978. Durante este periodo el Sr. Faroqui supervisará la emisión de una selección de películas de cine y televisión y las someterá a un examen analítico».

¹¹ El documento completo está incluido en el tercer anexo (N. del RC).

dista, el editor, el docente, el realizador, el moderador, el especialista. Traficantes: Gente que sabe dónde encontrar algo más barato para luego diluirlo y venderlo más caro».

Farocki no deja ninguna duda sobre su desprecio por las prácticas docentes y comunicativas que son democráticas en superficie, pero en realidad se adhieren a la economía del conocimiento. Contraponen la idea de la docencia como distribución (es decir, comercio del conocimiento como mercancía informativa) con la de tutorización entendida como producción (esto es, propiciar la comprensión procesual). No hay en toda la obra de Farocki una declaración sobre sus premisas didácticas tan fundamental como esta: «En su lugar: Hacer entender que no hay entrega posible. Quien quiera aprender algo debe tener su propia llave para abrir algo que tiene una verdadera puerta».

Partiendo de esta base, es coherente que los títulos de las conferencias propuestos por Farocki para sus seminarios hagan referencia casi sin excepción a los procesos de trabajo y producción. «Algo sobre las condiciones de producción y sobre el lenguaje que les corresponde, las critica o las hace productivas»; «El método de trabajo de los Straub»; «Algo sobre la competencia y sobre lo que habilita a uno a hacer un trabajo». Termina su declaración con un diagnóstico pesimista sobre la situación intelectual: «Actualmente hay en el mercado demasiados productos que nos hacen creer que podemos obtenerlos a bajo precio».

En último término, esta declaración de principios sirvió más para aclarar la postura de Farocki que para su aplicación directa en su propia docencia. En cualquier caso, Farocki no prohibió ni el debate ni la participación informal.¹² Pero sin duda se atuvo con firmeza a la definición del visionado y análisis colectivo como proceso de producción. Haciendo referencia a la organización económica de la industria pesada alemana de principios de los años 30, Farocki ya había caracterizado su forma de trabajo como «sistema complejo» en

1975 (Farocki 1975, 360–68). Las diversas operaciones se van incorporando unas en otras de manera que se pierda el mínimo de energía posible. La necesidad económica de asegurarse el sustento conlleva un «comportamiento corporativo» (Farocki 1975, 368–69). La investigación para una película puede llevar a la reseña de un libro, que puede desembocar en una emisión de radio, que a su vez puede incorporarse al borrador del guion. Está claro que en el periodo cercano a 1980 la enseñanza en la dffb era un eslabón importante de esta cadena de producción. La docencia funcionaba como un laboratorio en el que Farocki podía desarrollar ideas a través del análisis detallado de películas. En este sentido, la enseñanza funcionaba como intermediaria entre los encargos televisivos para la WDR, los artículos para *Filmkritik* y la dirección de la revista y sus propias producciones fílmicas.

Rolf Müller (después Rolf Coulanges), cineasta, estudiante de dffb de la promoción de 1978 y posteriormente profesor de uso de la cámara en la escuela, ha conservado material de los seminarios de los años 1979 y 1980 que nos permite acceder a esta parte del sistema complejo de Farocki.¹³ Los documentos son del seminario sobre *Schuß-Gegenschuß* (Plano-contraplano) (primer semestre 1979–80), que desembocó en el famoso texto de *Filmkritik* titulado «Schuß-Gegenschuß. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film» («Plano-contraplano. La expresión más importante en la ley del valor cinematográfico»)¹⁴,

¹² Pero había otra cosa vedada, como cuenta Ronny Tanner (promoción de 1978 de la dffb): «Sí, me acuerdo de otra cosa. en los seminarios de Harun estaba terminantemente prohibido hacer punto» (e-mail al autor, 14 de diciembre de 2014).

¹³ Desgraciadamente, parece que Farocki no conservó casi nada de su material docente para la dffb: al menos, en mi búsqueda con Antje Ehamn no he obtenido resultados de importancia.

así como del *Kompaktseminar mit Übungen* [Seminario intensivo con ejercicios], que tuvo lugar durante cuatro semanas del lunes 13 de octubre al viernes 7 de noviembre de 1980.¹⁵ El anuncio del seminario refleja cómo veía Farocki la relación entre el trabajo analítico y el práctico:

Nuestro seminario constará de dos cosas:
visionado de películas, en proyección, pero,
sobre todo, en la mesa de montaje
y filmación de pequeños ejercicios, en el estudio,
electrónicamente
y con película reversible de 16 mm en b/n,
si bien la idea es combinar ambas cosas.¹⁶

¹⁴ Al final de ese texto, Farocki escribe: «Esto se retrotrae a un seminario de la Deutsche Film- und Fernsehakademie, y también recoge observaciones y desarrollos de los participantes del seminario del primer semestre del curso 1979/80» (Farocki 1981, 516). Probablemente el seminario se celebró dos días por semana a partir del 19 de noviembre de 1979. El texto «Schuß-Gegenschuß» se ha reimpresso muchas veces: su traducción inglesa se encuentra en Farocki 2001b, 86-110. [En castellano: «Plano-contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico» en Harun Farocki. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Ed. Inge Stache. Trad. Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 83-98. (Nota de la traductora)].

¹⁵ Este seminario figura en el archivo de la dffb como 46/80 *Produktionsseminar Farocki 80*. En la *dffb-info* (nº 65, agosto de 1980) se anunció como *Filmseminar mit Harun Farocki. Schwerpunkt: Filmanalyse mit praktischen Realisationsübungen* [Seminario de cine con Harun Farocki. Tema principal: análisis de películas con ejercicios prácticos].

¹⁶ Harun Farocki, sin título (= anuncio del *Kompaktseminar mit Übungen* 1980), colección de Rolf Coulanges.

¹⁷ La versión inglesa se puede leer en Farocki 2001b, 172-84. [En castellano: «Bresson, un estilista» en Harun Farocki. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Ed. Inge Stache. Trad. Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 99-106. (N. de la T.)].

¹⁸ Ralph Eue, que (como otros participantes) no era estudiante oficial de la dffb pero asistía asiduamente a los seminarios como oyente, recuerda: «También se me ocurre que esto se enmarcaría en el "sistema complejo". Recuerdo esto de las actas de una reunión de la redacción de *Filmkritik*: preparativos para la edición 6/1980. Puede ser que se anunciara como un seminario de la dffb, pero no recuerdo más» (e-mail al autor, 1 de marzo de 2015).

Farocki mantuvo esta combinación de visionado y producción en seminarios posteriores, incluso cuando ya no incluían ejercicios prácticos. La producción consistía en un proceso colectivo de observación, reflexión y cuestionamiento que siempre iba unido al trabajo escrito. Estudiantes de diversas promociones recuerdan que Farocki siempre llevaba consigo una máquina de escribir. En los descansos mecanografiaba sus pensamientos y hectografiaba estos apuntes, a partir de los cuales —cibernética aplicada— se generaba un debate a modo de retroalimentación directa: un ciclo de producción que posibilitaba un diálogo ágil que, a su vez, cobraba permanencia e interés al haberse plasmado por escrito. La documentación de Coulange contiene varias de estas notas de Farocki. Un ejemplo es el documento «primeros apuntes sobre bresson, tras ver baltasar», fechado el 22 de febrero de 1980, texto de una página cuyas observaciones sobre el contenido y la estructura prefiguran el artículo que Farocki publicó después en *Filmkritik* (Farocki 1984),¹⁷ o el texto de varias páginas «sobre la película vértigo», que muestra claramente la estrecha relación entre el trabajo docente de Farocki y su labor en la dirección de la revista.¹⁸

Los apuntes, normalmente breves, pero a veces de varias páginas, se asemejan a recordatorios. Registran nuevas impresiones e ideas o algún pensamiento provisional, recuerdan a su autor y a quienes participan en el seminario cuáles son las tareas pendientes: «en lo que todavía no hemos pensado es en el ritmo del montaje. los montajes funcionan cuando ansías la siguiente toma como el siguiente cigarro. en las tomas largas hay que conseguir algo equivalente mediante el movimiento de la cámara y los actores».¹⁹ Farocki repartía estas notas a los participantes tam-

¹⁹ Harun Farocki, «ein paar notizen zu schuss-gegenschuss, zwischendurch», texto mecanografiado de tres páginas, p. 2, colección de Rolf Coulanges. En la traducción se ha reflejado la ortografía y puntuación de Farocki.

bién fuera del seminario o entre un bloque y otro de éste, por ejemplo cuando estaba de viaje. Mensaje desde Austria: «estoy escribiendo esto en viena, donde me alojo muy cómodamente enfrente de la catedral de san esteban. el enérgico lancero stroheim podría estar aquí abajo poniéndole ojitos a mitzi». Y tres páginas después: «página cuatro y las campanas de san esteban están anunciando el evento deportivo».²⁰

En otros casos, los apuntes remitidos al colectivo del seminario —normalmente poco más que un puñado de estudiantes, casi todos varones²¹— completan una idea («algo que añadir sobre ophüls en amoríos») o vuelve sobre aspectos concretos o sirven para reforzar un comentario anterior o matizarlo: «hemos comentado a menudo que lo dialógico y el plano-contraplano están relacionados. lo dialógico es una invención, ideología, convención, recursos estilísticos etc. en la primera nota incluso llegué a afirmar que es una expresión de la ideología de la sociedad burguesa, que presupone la ficción de la competición en pie de igualdad. claro que lo dialógico también se deriva del acto de hablar que sucede en la realidad. por otro lado el cine también atañe a la vida (a la fuente de la experiencia vivida)²²». En los apuntes de Farocki se relacionan constantemente y de manera explícita las películas visionadas y los ejercicios prácticos del alumnado: «con su guion del bote hinchable, michael pregunta si se puede construir el vis-a-vis en un espacio cerrado, y eso es exactamente lo que bresson hace aquí. dos personas están sentadas en un banco y la cámara las separa radicalmente combinando sus intervenciones. (atento, michael, ahora mismo los estadounidenses están construyendo una réplica del checkpoint charley al aire libre para una película)».²³ Uno de los documentos se titula «Sobre el plano y contraplano» y contiene una hermosa reflexión que no figura en el artículo que escribió después sobre el tema: «El beso del cine es una suspensión del plano-contraplano».²⁴

1990: pájaros voladores, pájaros muertos

La segunda etapa de Harun Farocki como profesor de la dffb, comprendida entre 1986 y 1993, ha recibido mayor atención que la cercana al año 1980. El grupo de cineastas al que después se conoció como la «Escuela de Berlín» —Thomas Arslan (promoción de 1986 de la dffb), Christian Petzold (1988) y Angela Schanelec (1990)— estudiaba en la academia en esa época. La estrecha amistad y colaboración de Farocki con Petzold se desarrolló en esta fase. Otros estudiantes, como Ludger Blanke (1985), Stefan Pethke (1989) o Jan Ralske (1988), estuvieron vinculados con Farocki de diversas maneras. Wolfgang Schmi-

²⁰ Harun Farocki, sin título (apuntes del seminario), texto mecanografiado de cuatro páginas, p. 1 y 4, colección de Rolf Coulanges.

²¹ Stephan Settele (promoción de 1987 de la dffb) escribe lo siguiente sobre los seminarios impartidos por Farocki desde cerca del año 1998 en adelante: «Wolfgang Schmidt tiene razón: había bastante predominio masculino, sin duda debido a la selección de películas de Harun, y quizá también porque alguna gente se conocía de fuera de la DFFB y había formado un círculo informal de amistades, y hasta medio equipo de fútbol... la Bundesliga era un tema frecuente de conversación. Pero desde luego me acuerdo de que Angela Schanelec solía venir. Algunas mujeres se quejaron de la selección de películas: no les hacía mucha ilusión ver películas estadounidenses de clase B de los años cincuenta ("rollos machunos" y tal)» (e-mail al autor, 5 de marzo de 2015). Dagmar Jacobsen (promoción de 1983 de la dffb) recuerda también un seminario impartido conjuntamente por Farocki y Axel Block.

²² Harun Farocki, sin título (apuntes del seminario), texto mecanografiado de cuatro páginas, p. 2, colección de Rolf Coulanges.

²³ Harun Farocki, «ein paar notizen zu schuss-gegenschuss, zwischendurch», texto mecanografiado de tres páginas, p. 2, colección de Rolf Coulanges.

²⁴ Harun Farocki, «Etwas über Schuß und Gegenschuß», texto mecanografiado de dos páginas, p. 2, colección de Rolf Coulanges.

dt (1984), director de *Cannae* (1989) y *Navy cut* (1992) —ambas muy apreciadas por Farocki— y participante en los seminarios de Farocki, ha dado cuenta detallada de cómo era «Aprender con Harun». Describe así su método aparentemente simple de enseñanza y aprendizaje:

El método docente era simple. Harun proponía un catálogo de películas que teníamos que conocer una por una. Visionado inicial en la sala de proyección. Se hacía un descanso y luego el grupo se reunía entorno a una Steenbeck y estudiaba la película escena por escena. Harun no solía manejar los controles, sino que lo hacía un estudiante. Cuando alguien deseaba comentar algo —cualquier cosa— se paraba la película y todo el mundo consideraba el comentario, y se rebobinaba si era necesario (Schmidt 2009, 169).

Christian Petzold describe varias conversaciones y debates. En 1986 todavía estaba estudiando en la Freie Universität de Berlín, pero participó como oyente en las actividades de la dffb. Recuerda así un seminario titulado *Der Mann mit der Kamera ist ein Kosmetiker am Totenbett des Films* [El hombre de la cámara es un esteticista en el lecho de muerte del cine], que Farocki impartió con el cámara Axel Block —probablemente el primer seminario que dio en la dffb tras un hiato de siete años—²⁵:

En *Live and Die in L.A./Vivir y morir en Los Ángeles* [William Friedkin, 1985] justo al principio hay una escena en la que el actor, uno que después tuvo mucho éxito en una serie [William Petersen], está en un puente y a punto de saltar con una goma elástica. Pero todavía no lo sabemos. Acaba de pasarle una caña de pescar a su colega, al que solo le queda una semana para jubilarse. Y ahí está; la cámara lo rodea y se mueve sobre él, y tú ves que va a saltar al vacío. Todo en una toma. Y Harun le preguntó a Axel cómo se hizo eso. Axel Block salió, como hacían muchas veces; salían, lo buscaban en la biblioteca, por lo general, y volvían con la información. En este caso Block

nos dijo que había una nueva jirafa de metal ligero a la que se le podía acoplar una cámara ligera Arri 35 —creo que Robby Müller era el cámara—, que luego trazaba ese extraño arco por control remoto. A Harun le encantó, porque no se trataba solo de una novedad técnica, sino que contenía la simple idea de mostrar el efecto antes que la causa. Muestras a un hombre a punto de hacer algo; se le nota en la cara. No descubres qué hasta después, pero ya sospechas algo.²⁶

Otro recuerdo de Petzold sobre los seminarios, esta vez relacionado con la película *Rumble fish/La ley de la calle* (1983), de Francis Ford Coppola, que Blanke y Petzold habían «colado en el programa a pesar de las protestas de Harun»: ²⁷

Es de noche y Mickey Rourke y Steve van borrachos por un callejón de un barrio industrial de la periferia. Steve dice: “Dios, ¿por qué no nos habremos quedado en la carretera? Esto es muy estrecho, tengo miedo”. Entonces la cámara enfoca desde arriba y muestra una panorámica de una red de senderos, como desde un helicóptero, y se ve a la pareja diminuta allá abajo, como en el fondo de un barranco. Entonces alguien del grupo de estudiantes criticó esto diciendo que era una repetición innecesaria. Primero la frase: “Tengo miedo, es como un barranco” y luego la imagen: ajá, efectivamente, parece un barranco. Esto le hizo pensar a Harun. Descanso para comer. Nos dice que no viene con nosotros a la cutre cantina de la SFB²⁸ y se va a la

²⁵ Axel Block trabajó a menudo con Hartmut Bitomsky en los 80. Fue también director de fotografía en el largometraje de Farocki *Engañado* (1985). El seminario, de tres semanas, tuvo lugar del 24 de noviembre al 12 de diciembre de 1986.

²⁶ Conversación del autor con Christian Petzold, 13 de marzo de 2015.

²⁷ E-mail de Ludger Blanke al autor, 3 de abril de 2015.

²⁸ En aquella época la dffb y la cadena de radio y televisión SFB (Sendes Freies Berlin) estaban en el mismo edificio de la Theodor-Heuss-Platz.

biblioteca. Siempre tenía una máquina de escribir, con la que mecanografiaba textos cortos, notitas tipo Selznick. Cuando volvió nos dio esos apuntes, copiados con un clisé como en primaria. Venían a decir más o menos esto: la objeción según la cual mostrar la imagen de un barranco y que alguien diga “esto es como un barranco” es una repetición innecesaria se basa en la idea de que la frase y la imagen son idénticas, pero la diferencia es el cine.²⁹

Este tipo de observaciones sobre movimientos concretos de la cámara o decisiones de montaje solo se podía hacer en un grupo pequeño y en la mesa de montaje, donde cada película a veces se estudiaba durante cuatro días de principio a fin, rollo a rollo, alternando constantemente la mesa de montaje y la sala de proyección.³⁰ El carácter indispensable de la mesa de montaje no solo lo subrayan Wolfgang Schmidt, Christian Petzold y otras personas que participaron en los seminarios. En los anuncios de Farocki también se ve claramente que la relación entre la proyección del filme y la lectura analítica en la mesa de montaje era algo esencial en su método. En el curso 1988-89 la secretaría de estudiantes de la dffb empezó a imprimir anuncios pequeños junto con los horarios semanales.³¹ Farocki aprovechó la oportunidad para escribir concisas minidescripciones. Los títulos de los seminarios suelen oscilar entre el sobrio *Filme sehen lernen* [Aprender a ver películas] y *Wie Filme Sehen*.³²

«Los músicos leen las partituras durante las representaciones de ópera; el cineasta debe aprender a percibir el guion técnico, los ejes de acción, la frecuencia de corte, los movimientos de las cámaras, las sombras dobles y las proyectadas por los micros mientras transcurre la película, sin perderse nada más. Además de no perderse el hilo argumental, también debe vigilar la economía de la producción, la escenificación del fondo y su propia percepción. [...] Todo esto exige conocimiento y experiencia. Ver películas tiene que convertirse en una habilidad», dice el

anuncio de Farocki para el curso 1988-89.³³ Y dos años más tarde: «Cuando vuelan, los pájaros mueven las alas demasiado rápido para que el ojo humano pueda percibir el movimiento. En un pájaro muerto, uno solo puede estudiar el aparato volador, no el movimiento. El cine (“la imagen en movimiento”) se inventó para que uno pudiera atrapar un pájaro sin matarlo, para que uno pudiera analizarlo sin despedazarlo. Queremos estudiar las películas en la mesa de montaje: analizarlas, no despedazarlas. Así que tenemos que inventar algo. ¿Cómo se puede atrapar una película en movimiento sin arrancarla del cielo?»³⁴ Y en el curso 1991-92: «Se trata de ver películas en la pantalla y en la mesa de montaje. Lo que uno descubre de la partitura de la película en la mesa de montaje debe ser comprobado en la proyección. [...] Actualmente, la mesa de montaje es a la vez una herramienta de trabajo y de proyección. Yo también quiero com-

²⁹ Conversación del autor con Christian Petzold, 13 de marzo de 2015.

³⁰ Este procedimiento no era exclusivo de los seminarios de Farocki. La mesa de montaje era una herramienta analítica esencial de la docencia también para Helmut Färber.

³¹ La *dffb-info* se publicaba sin regularidad (78 números entre 1970 y 1987), a veces de manera muy seguida. En esta época la sustituyó la *dffb-intern*, con una publicación por curso.

³² El segundo significa aproximadamente: cómo ver películas/ cómo ven las películas/ como ver películas/ ¿cómo ver películas? El título del presente artículo también debe leerse con esta ambigüedad (nota del traductor de la versión inglesa). Wolfgang Schmidt recuerda un seminario titulado *Sich zu Filmen in ein produktives Verhältnis setzen* [Adoptar una relación productiva con las películas], que no aparece con ese nombre en los horarios. Ver Schmidt 2009, 168.

³³ Harun Farocki, anuncio de seminario, «Wie Filme sehen», en *dffb-intern*, 1988/89, p. 23. El documento completo está incluido en el tercer anexo (N. del RC).

³⁴ Harun Farocki, anuncio de seminario, «Wie Filme sehen», en *dffb-intern*, 1990/91, p. 38. Este seminario tuvo lugar durante cuatro semanas del 5 al 23 de noviembre de 1990. El documento completo está incluido en el tercer (N. del RC).

paginar el trabajo y el visionado; la capacidad analítica debe convertirse en una habilidad natural».³⁵ Se puede decir sin exagerar que la mesa de montaje era la verdadera protagonista de los seminarios de Farocki, el núcleo entorno al que una comunidad de afines se aglutinaba por unos días o semanas. Así como la cámara era al mismo tiempo una herramienta de grabación y un proyector para los hermanos Lumière, también la mesa de montaje puede operar tanto al nivel de producción como al de recepción: mirar imágenes cuando se está montando la película se convierte en sí en un acto productivo, y mientras se está analizando la película debe subrayarse el elemento productivo; para Farocki esta reciprocidad era decisiva. Como pensador materialista, seguramente le agradecería usar el mismo material para la proyección y el análisis. En el texto «Qué es un estudio de edición»,³⁶ de 1980, que debería interpretarse como una evaluación de los seminarios de la mesa de montaje de la dffb, Farocki trata sobre las características especiales del montaje; igualmente, la mesa de montaje encabeza su primera videoinstalación, *Interface* (1995).

Farocki siempre fue consciente del anacronismo de la mesa de montaje: Stephan Set-

tele (promoción de 1987 de la dffb), director de *Die Reise der Ida Irma nach Lunow* (1991) e *Im Schneeland* (1994) recuerda lo siguiente: «A menudo decía que la llegada de la cinta de VHS (sí, hace mucho de todo esto), trajo un cambio en la relación con las películas (revisión, avance rápido, rebobinado, pausa) y que en algunas películas nuevas se podía ver que los directores habían copiado directamente secuencias completas —con actores diferentes, con material diferente— de algún sitio, y para eso hace falta haber estudiado muy bien las películas, lo que hasta entonces raramente había sido posible. Ahora ni hace falta decirlo, porque es habitual. Pero entonces le llamaba tanto la atención que solía decir que lo de sentarnos alrededor de la mesa de montaje tenía algo de anticuado ya en los 80».³⁷

En este punto es importante señalar la variedad programática de las películas que estaban siendo tan meticulosamente analizadas en la mesa de montaje: Michelangelo Antonioni y Jean-Luc Godard, pero también Russ Meyer y Don Siegel. «Las películas no se elegían por ser arte elevado o por ser comerciales. Después de *Die Hard [Jungla de cristal]*, John McTiernan, 1998] vino Antonioni. El objetivo era precisamente demostrar que tales jerarquías ya no tienen sentido en el cine, pues hay tanta trivialidad en *The Passenger [El reportero]*, Michelangelo Antonioni, 1975] como momentos sublimes en *Jungla de cristal*. La novela barata se codea con Heiner Müller al principio de *Etwas wird sichtbar [Ante tus ojos: Vietnam]*, Harun Farocki, 1982], y pasa lo mismo en todas partes», escribe Wolfgang Schmidt (2009, 169).³⁸

Por último, hay que mencionar otro proyecto, porque encaja con la idea de Farocki de la enseñanza como producción. Cerca de 1990 Hartmut Bitomsky, Farocki y Michael Klier estaban preparando un magacín cultural documental para la televisión, y querían desarrollarlo en colaboración con estudiantes de la dffb. El proyecto nunca pasó de la fase de

³⁵ Harun Farocki, anuncio de seminario, «Filme sehen lernen», en *dffb-intern*, 1991/92, p. 36. Este seminario tuvo lugar durante dos semanas del 2 al 13 de diciembre de 1991. El documento completo está incluido en el tercer anexo (N. del RC).

³⁶ Ver Farocki 1980b, 2–4. Versión inglesa en Farocki 2001b, 78–84. [En español: «Qué es un estudio de edición» en Harun Farocki. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Ed. Inge Stache. Trad. Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 79–82. (N. de la T)]. Sobre el carácter central de la mesa de montaje para Farocki, ver también Pantenburg 2015, 153–74.

³⁷ E-mail de Stephan Settele al autor, 5 de marzo de 2015.

³⁸ Fue Wolfgang Schmidt quien propuso a Farocki como asesor de guion para las películas de graduación: en el archivo de la dffb hay registros de consultas de las películas de graduación de Thomas Findeiß, Sabine Hillmann, Georg Maas, Thomas Schunke, Stefan Schwietert y Wolfgang Schmidt.

planificación y de las primeras tomas, pero es otro ejemplo de transferencia de la situación de docencia y aprendizaje al contexto de la producción práctica.³⁹ Christian Petzold recuerda que los tres docentes estaban en contacto con un departamento de montaje de Bremen y que hubo varias reuniones en las que desarrollaron sus propuestas:

Habíamos empezado ya con alguna toma. Yo andaba de aquí para allá trabajando para Bitomsky. Existen agencias para la televisión, como la AP o Reuters para la prensa. En una oficina central europea de la Hessischer Rundfunk tenían cientos de monitores en los que se mostraba todo lo que habían filmado por el mundo, y los canales de televisión podían comprar el material. Fui allí y vi las imágenes de un árbitro al que unos espectadores enfurecidos estaban colgando del larguero. Eso no se compró, claro, aunque era un material sensacional. Pero no se pueden enseñar cosas así en televisión. Bitomsky quería hacer una película allí, sobre aquella sala y sobre las razones de los montadores para seleccionar una cosa y no otra.

La segunda propuesta era sobre la presentación de las fotos simbólicas. Cuando hay una noticia sobre “personas refugiadas” en el telediario, se muestra una imagen de fondo — en aquel tiempo en la caja azul, hoy en día en el croma—. ¿Cómo va cambiando esa imagen con los años? Yo quería hacer eso con Harun. Ya habíamos recopilado videos en los que al principio se veía una familia que parecía estar a punto de abrir un restaurante griego. Luego pasó a ser una masa indefinida delante de una frontera. Se podía narrar una historia social de Alemania Occidental a través de estas fotos simbólicas.⁴⁰

Mucho más tarde, y de otra manera —no con referencia a las fotografías, sino a los pictogramas y dibujos simbólicos de los libros de texto y otras publicaciones— Farocki produjo la instalación *In-Formation* (2005).

Después de la dffb

Farocki empezaba por aquel entonces a dar clase en la Universidad de California en Berkeley. Lo hizo con regularidad hasta 1999, a menudo con Kaja Silverman. Siguió aplicando el método de la lectura detallada en la mesa de montaje, y aplicando en la docencia la lógica de la producción, como lo muestra el libro *A propósito de Godard* (1998). En 2009 Farocki recordaba los diversos puestos que ocupó como profesor de cine: «Cada vez que he enseñado cine, he insistido en un visionado concienzudo del material; primero, en la mesa de montaje, después en video, actualmente en DVD. A veces nos pasábamos cuatro días viendo una película, secuencia por secuencia, echándola para adelante y para atrás, una y otra vez». Y añade sorprendido: «Este método no es para nada habitual en las escuelas de cine o en los seminarios de teoría cinematográfica» (Farocki 2009, 237).

La sorpresa de Harun Farocki es una llamada a toda persona que enseñe cine: el examen paciente y detallado de cada película en toda su extensión debería formar parte del repertorio estándar de la teoría y el análisis cinematográfico. Parece una lección muy simple, pero sigue estando pendiente.

³⁹ Hartmut Bitomsky colaboró con estudiantes o graduados de la dffb en algunos de sus trabajos de los 80: *Deutschlandbilder* (1983), codirigida con Heiner Mühlenbrock (promoción de 1978 de la dffb), *Das Kino und der Wind und die Photographie* (1991) y *Kino Flächen Bunker* (1991), con la colaboración de Christian Petzold y Ronny Tanner.

⁴⁰ Conversación del autor con Christian Petzold, 13 de marzo de 2015.

Agradecimientos

Mi agradecimiento por sus materiales, recuerdos y sugerencias a: Ute Aurand, Heike Behrend, Rolf Coulanges, Christoph Dreher, Antje Ehmann, Ralph Eue, Michel Freerix, Dagmar Jacobsen, Andreas Mücke-Niesytka, Frederik Lang, Stefan Pethke, Christian Petzold, Wolfgang Schmidt, Stephan Settele, Ronny Tanner y Karlheinz Wegmann.

Referencias

Baumgärtel, Tilman. 1998. *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers.* Berlín: b_books.

Bitomsky, Hartmut y Harun Farocki. s.f. «AUVICO». Colección de Volker Pantenburg.

———. ca. 1970. «Umgang mit Film. Ein Lehrmittel für den Kunstunterricht». Colección de Antje Ehmann.

«Curriculum 77/78». 1977. *dffb-info*, n.º50.

Ernst, Wolfgang, Stefan Heidenreich y Ute Holl, eds. 2003. *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven.* Berlín: Kulturverlag Kadmos.

Farocki, Harun. 1970. «Carta a la dffb», 1 de agosto de 1970. N7815_dffb_001_01-02. Stiftung Deutsche Kinemathek.

———. 1973. «Anmerkungen zum Status des Kleinproduzenten». *Filmkritik*, no. 204 (diciembre): 555–57.

———. 1975. «Notwendige Abwechslung und Vielfalt». *Filmkritik*, n.º224 (agosto): 360–69.

———. 1978. Sin título. En *Hoffnung als Prinzip. Berichte zur Lage des Filmmachwuchses von Absolventen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin*, editado por Hans Helmut Prinzler, 49. Berlín.

———. 1980a. Sin título (= Anuncio del *Kompaktseminar mit Übungen 1980*). Colección de Rolf Coulanges.

———. 1980b. «Was ich machen will». N7815_dffb_Lzk_001_01 and 02. Stiftung Deutsche Kinemathek.

———. 1980c. «Was ein Schneiderraum ist». *Filmkritik*, n.º277 (enero): 2–5. [En español: Farocki, Harun. 2013. «Qué es un estudio de edición». En *Desconfiar de las imágenes*. Editado por Inge Stache. Traducción de Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 79–82].

———. 1981. «Schuß-Gegenschuß». *Filmkritik*, n.º299/300 (12): 507–16. [En español: Farocki, Harun. 2013. «Plano-contraplano: la expresión más importante de la ley del valor cinematográfico». En *Desconfiar de las imágenes*. Editado por Inge Stache. Traducción de Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 83–98.]

———. 1984. «Bresson ein Stilist». *Filmkritik*, n.º327 (invierno): 62–67. [En español: Farocki, Harun. 2013. «Bresson, un estilista». En *Desconfiar de las imágenes*. Editado por Inge Stache. Traducción de Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 99–106.]

———. 1988. «Wie Filme sehen». *dffb-intern*, 23.

———. 1990. «Wie Filme sehen». *dffb-intern*, 38.

———. 1991. «Filme sehen lernen». *dffb-intern*, 36.

———. 2001a. *Bilderschatz*. Editado por el Archivo Vilém Flusser, Academia de Artes Audiovisuales de Colonia. Colonia: König.

———. 2001b. *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*. Editado por Susanne Gaensheimer y Nicolaus Schafhausen. Berlín/Nueva York: Vorwerk 8.

———. 2009. «Written Trailers». En *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmann y Kodwo Eshun, 220–39. Londres: Koenig Books.

———. 2010. «Lerne das Einfachste!» En *Das Erziehungsbild. Zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, editado por Tom Holert y Marion von Osten, 297–313. Viena: Schlebrügge Editor.

Holert, Tom. 2009. «Tabular Images. On THE DIVISION OF ALL DAYS (1970) and SOMETHING SELF EXPLANATORY (15X) (1971)». En *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmann y Kodwo Eshun, 75–92. Londres: Koenig Books.

Kließ, Werner. 1970. «Die Sprache der Bilder. Ein Projekt der Filmmacher Farocki und Bitomsky über die Schule des Sehens». *Die Zeit*, 27 de noviembre de 1970. <https://www.zeit.de/1970/48/die-sprache-der-bilder>.

Mai, Oimel. 1978. «Thesen zur Theorie an der Akademie». N4476_Seminarunterlagen-dffb, carpeta n.º52 (caja VIII). Theorie. Material zu den Hearings, Stiftung Deutsche Kinema-

thek.

Müller, Wolfgang. 2014. *Subkultur Westberlin 1979-1989*. Hamburgo: Philo Fine Arts.

Pantenburg, Volker. 2015. *Farocki/Godard: Film as Theory*. Traducción de Michael Turnbull. Ámsterdam: Amsterdam University Press.

Rathsack, Heinz. 1970. «Carta a Harun Farocki», 4 de agosto de 1970. N7815_dffb. Stiftung Deutsche Kinemathek.

Schmidt, Wolfgang. 2009. «Learning with Harun». En *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, editado por Antje Ehmman y Kodwo Eshun, 166–70. Londres: Koenig Books.

Studiengruppe. 1969. «Didaktik des Lehr- und Agitationsfilms, 'Papier 1.'» N4476_Seminarunterlagen DFFB, carpeta 88. Archivo de la dffb.

Tietke, Fabian. 2016. «Dies- und jenseits der Bilder. Film und Politik in den Produktionen der Deutschen Film- und Fernsehakademie 1966–1991». Consultado el 30 de septiembre de 2022. <https://dffb-archiv.de/editorial/dies-jenseits-bilder-film-politik-dffb-1966-1995>.

Biografía

Volker Pantenburg es profesor de Estudios de Cine en la Universidad de Zúrich. Ha publicado ensayos sobre la práctica de cine y de video, cine experimental e instalaciones contemporáneas de imágenes en movimiento. Su libro más reciente es *Aggregatzustände bewegter Bilder* (2022). Entre sus publicaciones en inglés están los siguientes: *Farocki/Godard. Film as Theory* (2015), *Cinematographic Objects. Things and Operations* (2015, editor) y *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema* (coeditor). En 2015, fue cofundador del Instituto Harun Farocki, una plataforma de investigación sobre la práctica visual y discursiva de Farocki y que apoya nuevos proyectos dedicados al pasado, presente y futuro de las culturas de la imagen.

ANEXO 1

Algunas de las películas mostradas por Harun Farocki en sus «Viernes de historia del cine», en orden cronológico aproximado (Farocki mostró algunos filmes varias veces).

- Entre dos guerras (Farocki) – 1978
- Déjame en paz (Gerhard Theuring) – 24 de enero de 1979
- Un verano con Mónica (Ingmar Bergman) – 31 de enero de 1979
- La jungla de asfalto (John Huston) – seminario de plano-contraplano – enero de 1979
- Amoríos (Max Ophüls) – seminario de plano-contraplano, invierno de 1979
- Sin aliento (Jean-Luc Godard) – seminario de plano-contraplano, invierno de 1979
- Vértigo (Alfred Hitchcock) – seminario de plano-contraplano, invierno de 1979
- La marcha nupcial (Erich von Stroheim) – seminario de plano-contraplano, invierno de 1979
- El soldadito (Jean-Luc Godard) – anunciado en el artículo «Lo que quiero hacer» (ca. 1980); reproducido en Anexo 2
- Al azar, Baltasar (Robert Bresson) – anunciado en el artículo «Lo que quiero hacer» (ca. 1980)
- Dark Spring [Primavera oscura] (Ingemo Engström) – anunciado en el artículo «Lo que quiero hacer» (ca. 1980)
- Alabama 2000 (Wim Wenders) – anunciado en el artículo «Lo que quiero hacer» (ca. 1980)
- El problema con las imágenes (Farocki) – anunciado en el artículo «Lo que quiero hacer» (ca. 1980))
- El trabajo con las imágenes – anunciado en el artículo «Lo que quiero hacer» (ca. 1980)
- Sangre caliente (Nicholas Ray) – anuncio del seminario intensivo, 1980
- Asesinato por contrato (Irving Lerner) – anuncio del seminario intensivo, 1980
- El diablo probablemente (Robert Bresson) – anuncio del seminario intensivo, 1980
- Cléo de 5 a 7 (Agnès Varda) – anuncio del seminario intensivo, 1980
- 48 Stunden bis Acapulco [48 horas para Acapulco] (Klaus Lemke) – seminario sobre los inicios del Nuevo Cine Alemán (ca. 1985) – recordada por Wolfgang Schmidt
- Sol rojo (Rudolf Thome) – seminario sobre los inicios del Nuevo Cine Alemán (ca. 1985) – recordada por Wolfgang Schmidt
- Detektive [Detectives] (Rudolf Thome) – seminario sobre los inicios del Nuevo Cine Alemán (ca. 1985) – recordada por Wolfgang Schmidt
- Vivir y morir en Los Ángeles (William Friedkin) – seminario con Axel Block, 1986
- El hombre de Mackintosh – seminario con Axel Block, 1986
- El resplandor (Stanley Kubrick) – seminario con Axel Block, 1986
- La ley de la calle (Francis Ford Coppola) – seminario con Axel Block, 1986
- American gigolo (Paul Schrader) – seminario con Axel Block, 1986
- Jungla de cristal (John McTiernan) – ver «Learning with Harun», ca. 1988 – recordada por Wolfgang Schmidt
- Une femme en Afrique [Una mujer en África] (Raymond Depardon) – ver «Learning with Harun», ca. 1988 – recordada por Wolfgang Schmidt
- El reportero (Michelangelo Antonioni) – ver «Learning with Harun» ca. 1988 – recordada por Wolfgang Schmidt
- Wanda (Barbara Loden) – recordada por Ronny Tanner
- Reisender Krieger [El guerrero viajero] (Christian Schocher) – recordada por Ronny Tanner
- Der Staatsbesuch [La visita de estado] (Roman Brodmann) – recordada por Ronny Tanner
- Zur Person: Hannah Arendt im Gespräch mit Günther Gaus [Conversación de Hannah Arendt con Günther Gaus] – recordada por Ronny Tanner
- Lola (Jacques Demy) – recordada por Michel Freerix
- El negro silencio del dolor (Allen Baron) – recordada por Stephan Settele
- El silencio de los corderos (Jonathan Demme) – recordada por Christian Petzold
- Lancelot du Lac (Robert Bresson) – recordada por Stefan Pethke
- La verifica incerta [La verificación incierta] (Gianfranco Baruchello, Alberto Grifi) – recordada por Stefan Pethke
- Vuelo a Berlín (Chris Petit) – recordada por Stefan Pethke

Ariel (Aki Kaurismäki) – recordada por Stefan Pethke
 El vídeo de Benny (Michael Haneke) – recordada por Stefan Pethke
 Die Küche [La cocina] (Jürgen Böttcher) – recordada por Stefan Pethke
 El dinero (Robert Bresson) – recordada por Stefan Pethke
 Los olvidados (Luis Buñuel) – recordada por Stefan Pethke
 Naš Vek [Nuestro siglo] (Artavazd Pelechian) – recordada por Stefan Pethke
 Nashville (Robert Altman) – recordada por Stefan Pethke
 Número dos (Jean-Luc Godard) – recordada por Stefan Pethke
 Pasión (Jean-Luc Godard) – recordada por Stefan Pethke
 Rangierer [Guardagujas] (Jürgen Böttcher) – recordada por Stefan Pethke
 El asesinato de un corredor de apuestas chino (John Cassavetes) – recordada por Stefan Pethke
 La organización criminal (John Flynn) – recordada por Stefan Pethke
 El vagabundo de Tokio (Seijun Suzuki) – recordada por Stefan Pethke
 Vremena Goda [Las estaciones] (Artavazd Pelechian) – recordada por Stefan Pethke
 Der Riese [El gigante] (Michael Klier) – 30 de marzo de 1989
 Imágenes del mundo y epitafios de guerra (Farocki) – 20 de noviembre de 1989
 Das offene Universum [El universo abierto] (Klaus Wyborny) – 19 de noviembre de 1990
 Muriel (Alain Resnais) – anuncio de *Aprender a ver películas*, nov./dic. 1991, reproducido en Anexo 2
 Confidencias (Luchino Visconti) – anuncio de *Aprender a ver películas*, nov./dic. 1991
 La gran estafa (Don Siegel) – anuncio de *Aprender a ver películas*, nov./dic. 1991
 El guardaespaldas (Jean-Pierre Melville) – anuncio de *Aprender a ver películas*, nov./dic. 1991
 Videogramas de una revolución (Farocki/Andrei Ujica) – ca. 1992
 Playgirl (Will Tremper) – 29 de enero de 1993
 Una muchacha sin historia (Anita G.) (Alexander Kluge) – 12 de febrero de 1993
 Geboren 1899. Alfred Sohn-Rethel, Sozialphilosoph [Nacido en 1899. Alfred Sohn-Rethel, filósofo social] (Günther Hörmann) – 10 de diciembre de 1993
 Imbiss Spezial [El bar] (Thomas Heise) – 17 de diciembre de 1993
 Eisenzeit [La edad de hierro] (Thomas Heise) – 17 de diciembre de 1993
 Un día en la vida del consumidor final (Farocki) – 21 de enero de 1994
 Motorpsycho [Los salvajes] (Russ Meyer) – 9 de enero de 1996
 Relaciones de clase (Jean-Marie Straub/Danièle Huillet) – 26 de enero de 1996
 Trabajadores saliendo de la fábrica (Farocki) – 2 de enero de 1996
 Brandstifter [Incendiaros] (Klaus Lemke) – 9 de febrero de 1996

ANEXO 2

Seminarios o módulos impartidos por Harun Farocki en la DFFB (según la *dff-info*, la *dffb-intern* y los contratos conservados en la Stiftung Deutsche Kinemathek; lista no exhaustiva).

CURSO	DURACIÓN/ FECHAS	TÍTULO
1977/78	4 semanas Del 16 de mayo al 9 de junio de 1978 16 horas semanales	Teoría del cine
1978/79	12 semanas desde octubre de 1978 2 días semanales	
1978/79	3 semanas Del 2 al 18 de mayo de 1979 20 horas semanales	
1979/80	2 días semanales Desde el 19 de octubre de 1979	Plano-contraplano
1980/81	4 semanas Del 13 de octubre al 7 de noviembre de 1980	Seminario de cine con Harun Farocki. Tema central: análisis de películas y ejercicios prácticos
1981/82	5 semanas con un hiato Noviembre de 1981	Seminario avanzado sobre el plano-contraplano
1982/83	6 semanas Desde el 11 de octubre de 1982	
1983/84	Ningún curso, según la <i>dffb-info</i>	
1984/85	Ningún curso, según la <i>dffb-info</i>	
1985/86	Ningún curso, según la <i>dffb-info</i>	
1986/87	3 semanas Del 24 de octubre al 12 de diciembre de 1986	El cámara es un esteticista en el lecho de muerte del cine

CURSO	DURACIÓN/ FECHAS	TÍTULO
1988/89	Del 30 de enero al 10 de febrero de 1989	Teoría e historia del cine
1989/90	32 horas en una semana Del 2 al 10 de octubre de 1989	Según la confirmación del contrato: Teoría del cine – Introducción. Elementos básicos de la composición fílmica
	Del 19 de febrero al 2 de marzo de 1990	Análisis fílmico
		Análisis de producciones externas (Rebautizado por Farocki como Aprender a ver películas)
	Del 12 de enero al 23 de febrero de 1990	Teoría del cine
1990/91	3 semanas, 4 días semanales Del 5 al 23 de noviembre de 1990	Según la confirmación del contrato: Seminario de montaje: cómo ver películas
	4 viernes Del 16 de noviembre al 7 de diciembre de 1990	Historia del cine
1991/92	6 viernes Del 27 de septiembre al 1 de noviembre de 1991	Historia del cine
	2 semanas, 4 días semanales Del 2 al 13 de diciembre de 1991	Aprender a ver películas
	2 viernes Del 6 al 13 de diciembre de 1991	Historia del cine
1992/93	2 semanas Del 3 al 14 de mayo de 1993	Aprender a ver películas
	5 viernes Del 25 de febrero al 25 de marzo de 1993	Historia del cine
1993/94	Todos los viernes De diciembre de 1993 a enero de 1994	Historia del cine
1995/96	Al menos 4 viernes Enero y febrero de 1996	Historia del cine

ANEXO 3

Documento interno sobre la enseñanza de la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (DFFB), supuestamente de 1980. La traducción francesa apareció bajo el título “Ce que je veux faire” en el nº 104 de la revista *Trafic* (invierno de 2017), págs. 52-54.

Lo que quiero hacer

No quiero exponer teorías, sino que quiero visibilizar mi producción teórica.

De la misma manera en que defiendo que las películas hoy en día no hablan de algo, sino que son algo.

De ahí que excluya la forma del seminario, del debate.

Esos debates en los que los oyentes solo sirven para crear la apariencia de igualdad.

Que incitan al conferenciante a deshilar el contorno de su pensamiento.

Éste, pretendiendo responder a los intereses de los oyentes, se apropia de las ideas que están en este momento en el mercado y las pasa por la picadora de su propia expresión.

Incluso en la televisión, los debates constituyen la manera más asequible de llenar el espacio infinito.

Y aquí estamos ante el profesional de la cultura, cuya labor y existencia hay que criticar en este seminario: el intermediario, el periodista, el editor, el docente, el realizador, el moderador, el especialista.

Traficantes: Gente que sabe dónde encontrar algo más barato para luego diluirlo y venderlo más caro.

Su lenguaje: Diluir y subir de precio.

En su lugar: Hacer entender que no hay entrega posible. Quien quiera aprender algo debe tener su propia llave para abrir algo que tiene una verdadera puerta.

Mi forma de presentación debería consistir en desarrollar textos y leerlos.

Pero, debido a mis capacidades que, como también quisiera precisar, no pueden ampliarse a voluntad sin imposturas, sólo alcanzo a producir 30 páginas al año.

Así que tendré que hablar improvisando en base a palabras clave. Esto no es una solución de último recurso: he conseguido convertir este método en una forma de producción. En tal día, por lo tanto, haré una presentación, y, en la sesión siguiente, puede haber preguntas sobre el tema. Una pregunta sólo se sostiene en el tiempo cuando surge de un trabajo y cuando no es suscitada por un ritual.

También quiero hacer preguntas.

Quiero tomarme la libertad de extraer de una película de tres horas sólo una reflexión de tres segundos.

Nuestras ideas sobre la justa proporción entre ejemplo y exégesis provienen del ejercicio de la disertación.

Esta forma de presentación también me da la oportunidad de presentar reflexiones inacabadas. Cosas que se desvanecen en una presentación estructurada y completa.

Materiales:

Películas: *Le petit soldat* [El soldadito], de Godard
Au Hazard Balthazar [sic] [Al azar de Baltasar], de Bresson
Der Ärger mit den Bildern [El problema con las imágenes], mía
Alabama (2000 Light Years) [Alabama (2000 años luz)], de Wenders
Dark Spring, [Primavera oscura] de Engström

- Libros: *Die Leiden der jungen Wörter* [Las desventuras de las palabras jóvenes], de Weigel
Mythologies [Mitologías], de Barthes
Diario de rodaje sobre la película *Moses und Aron* [Moisés y Aaron], de Huillet
Semiotologie [Semiología], de Metz
Ejemplos varios
- Mis conferencias: Algo sobre las condiciones de producción y sobre el lenguaje que les corresponde, las critica o las hace productivas.
La televisión y todo el sistema de expresión público y jurídico, y cómo se le asemeja en última instancia el sistema supuestamente opuesto. 1ª parte y 2ª parte.
El método de trabajo de los Straub.
Algo sobre la competencia y sobre lo que habilita a uno a hacer un trabajo.
La expresión del espacio y del tiempo en la sintaxis filmica, los llamados sintagmas.
Dos conferencias sin tema anunciado.

En esta forma de trabajar, una cosa lleva a la otra, por lo que la asistencia irregular no tiene sentido. Deberíamos convenir en que esto no se permita.
Actualmente hay en el mercado demasiados productos que nos hacen creer que podemos obtenerlos a bajo precio.

Cómo ver películas

Los músicos leen las partituras durante las representaciones de ópera; el cineasta debe aprender a percibir el guion técnico, los ejes de acción, la frecuencia de corte, los movimientos de las cámaras, las sombras dobles y las proyectadas por los micros mientras transcurre la película, sin perderse nada más. Además de no perderse el hilo argumental, también debe vigilar la economía de la producción, la escenificación del fondo y su propia percepción. Melville descubrió en una película 20 formas de existencia entre los polos del policía y del criminal. Todo esto exige conocimiento y experiencia. Ver películas tiene que convertirse en una habilidad. Una película exige una mirada diferente. Un cineasta no debería saquear una película que está viendo. Debería poder enriquecerla mientras la ve... Al fin y al cabo, el deseo de ver películas debería ser la razón fundamental de la propia producción.

Cada semana se van a trabajar, proyectar y visionar 2 películas en la mesa de montaje.

Farocki, Harun

WIE FILME SEHEN

Musiker lesen bei Opernaufführungen die Partitur mit - der Filmmacher muss lernen, am laufenden Film die Découpage, die Achsenverhältnisse, die Schnittfrequenz, die Kamerabewegungen, die Doppel- und Mikroschatten wahrzunehmen, ohne dabei etwas anderes zu versäumen. Nicht nur die Handlung nicht versäumen: auch noch ein Auge haben für die Produktionsökonomie, die Hintergrundinszenierung und eigene Wahrnehmung. Melville entdeckte in einem Film 20 Existenzformen zwischen den Polen Polizist und Verbrecher. All dies erfordert Kenntnis und Übung. Das Filmsehen muss eine Fertigkeit werden. Ein Film verlangt einen je verschiedenen Blick. Ein Cinéast sollte einen Film, den er anschaut, nicht plündern. Er sollte den Film, den er anschaut, auch in der Anschauung bereichern können ... Schliesslich sollte die Lust am Filmsehen der Grund der eigenen Produktion sein.

Pro Woche sollen 2 Filme bearbeitet werden, projiziert und am Tisch angeschaut.

Aprender a ver películas

El objetivo es comprender una película durante su construcción, durante su proceso, sin por ello quitarle la vida. Es importante detener una película para estudiar algo; es importante devolverle el movimiento a lo que se ha descubierto. Hoy en día existen videocasetes, y muchos cineastas consultan un casete ("ajeno") durante la escritura del guion y el rodaje. La productora Bavaria Film ha hurgado mucho en las películas de Altman en los últimos años. No se puede decir nada contra ello; si no se copiara y si no se cometieran errores al copiar, no habría diversidad biológica. Con todo, puede haber algo más que esa tendencia a la mera apropiación, al plagio y al hurto.

Durante seis viernes ofreceremos películas antiguas y nuevas, clásicas y poco convencionales, las proyectaremos y las repasaremos rol por rol en la mesa de montaje.

Harun Farocki

FILME SEHEN LERNEN

Es geht darum, einen Film in seiner Bauweise, in seinem Verfahren zu erfassen und ihm doch nicht das Leben zu nehmen. Man muss einen Film anhalten, um etwas zu studieren, es kommt darauf an, dem Entdeckten die Bewegung zurückzugeben. Heute gibt es die Videocassetten und viele Filmemacher schauen jetzt beim Drehbuchschreiben und Drehen in einer ('fremden') Cassette nach. Die Bavarialeute haben in den letzten Jahren viel in die Altmans reingeschaut. Dagegen ist nichts zu sagen, ohne das Kopieren und die Kopierfehler gäbe es keine biologische Vielfältigkeit. Dennoch kann es etwas anderes geben als den Geist der blossen Annexion, des Abkupferns und unter-den-Nagel-Reissens.

An sechs Freitagen werden wir alte und neue, klassische und abseitige Filme anbieten, diese vorführen und Rolle für Rolle am Tisch durchgehen.

¿Cómo ver películas?

Cuando vuelan, los pájaros mueven las alas demasiado rápido para que el ojo humano pueda percibir el movimiento. En un pájaro muerto, uno solo puede estudiar el aparato volador, no el movimiento. El cine ("la imagen en movimiento") se inventó para que uno pudiera atrapar un pájaro sin matarlo, para que uno pudiera analizarlo sin despedazarlo.

Queremos estudiar las películas en la mesa de montaje: analizarlas, no despedazarlas. Así que tenemos que inventar algo. ¿Cómo se puede atrapar una película en movimiento sin arrancarla del cielo?

HARUN FAROCKI

WIE FILME SEHEN?

Die Vögel bewegen im Fluge die Flügel zu schnell als dass das menschliche Auge die Flugbewegung auffassen könnte. An einem toten Vogel kann man nur den Flugapparat, nicht die Flugbewegung studieren. Der Film ("Das Bewegungsbild") wurde erfunden, damit man einen Vogel anhalten kann ohne ihn zu töten, damit man analysieren kann ohne zu zersäbeln.

Wir wollen Filme am Schneidetisch studieren: analysieren, nicht zersäbeln. Also müssen wir eine Erfindung machen. Wie kann man einen Film in der Bewegung anhalten, ohne ihn vom Himmel zu holen?

Aprender a ver películas

Se proyectarán:

Muriel, de Resnais

Gruppo di famiglia in un interno [Confidencias (Retrato de familia en interior)], de Visconti

Charley Varrick, de Siegel

L'âné des Ferchaux [El guardaespaldas], de Melville

Se trata de ver películas en la pantalla y en la mesa de montaje. Lo que uno descubre de la partitura de la película en la mesa de montaje debe ser comprobado en la proyección.

Todavía en los años cincuenta se utilizaban visores que no tenían ninguna pantalla. Como en un parque de atracciones o en el puente de un barco, el montador de cine miraba a través de un embudo ovalado la película de prueba montada. En la sala de montaje no era posible proyectar nada; para cualquier evaluación y crítica, era indispensable proyectar la película. Hoy en día, al rodar una película, no es habitual proyectar las muestras de las imágenes todos los días. Y aún menos habitual probar las secuencias en la proyección al montar una película.

Actualmente, la mesa de montaje es a la vez una herramienta de trabajo y de proyección. Yo también quiero compaginar el trabajo y el visionado; la capacidad analítica debe convertirse en una habilidad natural. Pero tiene que quedar claro que lo que quiere una película es estar en pantalla, y no es que le dé igual.

Es werden vorgeführt:
MURIEL von Resnais
GEWALT UND LEIDENSCHAFT von Visconti
CHARLEY VARRICK von Siegel
DIE MILLIONEN EINES GEHETZTEN
von Melville

Es geht darum, die Filme auf der Leinwand und am Schneidetisch zu sehen. Was man am Tisch entdeckt von der Partitur des Films, das soll in der Projektion überprüft werden.

Noch in den Fünfzigerjahren waren Betrachtungsapparate in Gebrauch, die keinen Bildschirm hatten. Wie auf dem Rummelplatz oder auf der Schiffsbrücke sah der Schnittmeister durch einen ovalen Trichter auf den probelaufenden montierten Streifen. Im Schneiderraum war keine Vorführung möglich, für jede Begutachtung und Kritik war die Projektion selbstverständlich. Heute ist nicht einmal selbstverständlich, dass man die Bildmuster täglich projiziert, wenn man einen Film dreht. Und erst recht nicht, wenn man einen Film schneidet, ist es üblich, die Schnitte in der Projektion auszuprobieren.

Der Schneidetisch wird heute für ein Arbeits- und Vorführgerät in einem genommen. Auch ich will Arbeit und Anschauung zusammenrücken, das analytische Vermögen soll eine selbstverständliche Fertigkeit werden. Es soll aber bewusst bleiben, dass ein Film auf der Leinwand sein will und nicht bedeuten, und dass es dem Film egal ist, ob dieser Unterschied zu halten ist.

Un pensamiento experimental

Harun Farocki

Nuestro seminario consistirá en dos cosas:

Por un lado, veremos películas (en proyección, pero sobre todo en la mesa de montaje). Por otro lado, haremos pequeños ejercicios de rodaje en el estudio, de manera electrónica y utilizando material de diapositiva de 16 mm en b/n. Es importante combinar ambas cosas.

Existen películas maravillosas:

- *Murder by Contract* [Asesinato por contrato], de Irving Lerner (pero solamente en video, porque ya no queda ninguna copia en film en la República Federal de Alemania)
- *Hot Blood* [Sangre caliente], de Nicolas Ray, en la que Jane Russell juega el papel de una gitana
- *Le diable probablement* [El diablo probablemente], de Robert Bresson
- *Cléo de 5 à 7* [Cléo de 5 a 7], de Agnès Varda (En este caso, recomiendo leer de antemano el guion, que se publicó en la colección Spectaculum de la editorial Suhrkamp y se puede conseguir en la DFFB. Es algo muy especial leer primero por completo una película que uno no conoce y luego poner a prueba su propia imaginación).

Ejercicios: Todo escritor lleva un cuaderno en el que ensaya expresiones, y todo dibujante practica el dibujo. En el cine, uno siempre tiene que fingir que puede. En este seminario tiene que estar anclado un pensamiento experimental para que uno aprenda a reflexionar sobre las cosas: cómo debería filmar algo (o bien: cómo debería filmar que algo es), por ejemplo:

Cuando alguien sube a un coche y se va, ¿debo mostrar todo el proceso (cierre de puertas / arranque / cambio de marcha) o debo “ahorrar” tiempo en alguna parte? ¿Y qué consigo con ese ahorro? Una solución hollywoodiense: se sube al coche, suena la música, y ya ha empezado el viaje en la siguiente escena.

En el último seminario, surgieron un par de planes:

Plano contraplano en un espacio confinado, 5 personas hablan en un bote neumático. O bien: dos personas van caminando y el fondo cambia repentinamente, por lo que su conversación avanza (omisión). También se debe tener el valor de copiar, de recrear algo que le guste a uno.

Hay actores de la escuela Fritz Kirchhoff y del seminario Max Reinhardt a los que les gustaría trabajar en ello.

Queremos impartir un seminario intensivo de un mes a partir del lunes 13 de octubre, por lo que queremos dedicar casi toda la semana a este trabajo. El lunes, 13 de octubre, empezamos a las 14:00.

Harun Farocki

unser seminar soll aus zwei dingen bestehen:
filme ansehen, in der projektion, aber vor allem am
schneidetisch
und kleine übungen drehen, elektronisch im studio
und mit 16 mm s/w, umkehr-material,
wobei es darauf ankommt, beides zu verbinden.

wunderbare filme sind beschafft:
der tod kommt auf leisen sohlen von erving lerner
(allerdings nur auf einer videokopie, weil es keine
auf film mehr gibt in der brd)

hot blood, von nicolas ray, darin spielt jane russell
eine zigeunerin.

der teufel möglicherweise von robert bresson

cleo von 5 bis 7 von agnes varda
(da empfehle ich die zuvorige lektüre des drehbuches,
abgedruckt in einem suhrkamp-spektakulum in der dffb
zu bekommen, es ist etwas besonderes, einen film, den
man nicht kennt, zuerst vollständig zu lesen und später
die eigene imagination zu überprüfen)

die übungen: jeder schriftsteller führt ein notiz-
buch, darin er ausdrücke ausprobiert und jeder maler
übt malen, beim film muss man immer so tun, als könnte
man es. es soll ein ausprobierendes denken in diesem
seminar verankert werden, dass man lernt sich zu über-
legen: wie soll ich etwas filmen (oder: wie soll ich
filmen, dass etwas ist), z. B.:

wenn jemand ins auto steigt und losfährt, zeige ich den
ganzen vorgang - tür zu - starten - gang einlegen - oder "spar"
ich irgendwo zeit? und was bewirkt die einsparung?
eine hollywood-lösung: einsteigen, musik setzt ein,
fahrt subjektiv als nächste einstellung.

beim letzten seminar tauchten ein paar pläne auf:
schuss gegenschnitt auf engstem raum, 5 leute in einem
schlauchboot unterhalten sich. oder: zwei gehen und der
hintergrund ändert sich sprunghaft, ihr gespräch schreitet
also voran (auslassung), man sollte auch den mut finden zu
kopismus, etwas was einem gefällt, nachstellen.

es gibt schauspieler von der kirchhoff-schule und einige vom
reinhardseminar, die lust haben, daran mitzuarbeiten.

wir wollen einen monat lang, vom montag, dem 13. oktober an
ein blockseminar machen, also beinahe die gänzliche woche
auf diese arbeit verwenden. montag, den 13. 10. gehts um
14.00 los!

Texto que anunciaba un seminario que la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (DFFB) ofrecía entre el 13 de octubre y el 7 de noviembre de 1980. En los archivos del DFFB, el seminario lleva la referencia "46/80 Produktionsseminar Farocki 80" [46/80 Seminario de producción Farocki 80]. En el nº 65 (agosto de 1980) de dffb-info, una publicación interna de la academia de cine, el seminario se anunciaba como "Filmseminar mit Harun Farocki. Schwerpunkt: Filmanalyse mit praktischen Realisationsübungen" [Seminario de cine con Harun Farocki. El eje central del seminario: Análisis de películas con ejercicios prácticos de realización].

Publicado por primera vez en 2016 en el sitio web www.dffb-archiv.de como parte del texto "Wie Filme sehen. Harun Farocki als Lehrer an der dffb" [Cómo ver películas. Harun Farocki como docente en el DFFB] de Volker Pantenburg. El texto no lleva ningún encabezado; el título "Ein ausprobierendes Denken" [Un pensamiento experimental] se añadió para la presente publicación.

RECONSTRUYENDO *RECORD OF WAR*

Brigid Lowe

University College London

Henry K. Miller

University College London

Brigid Lowe y Henry K. Miller describen la trayectoria de Thorold Dickinson del compromiso político a la pedagogía a través de la historia de Record of War, su “confrontación de dos películas”.

En marzo de 1938, Thorold Dickinson se encontraba en España haciendo películas para apoyar al bando republicano, mientras que en Londres sus amigos celebraban la 100ª sesión de la Film Society, fundada en 1925.¹ En un artículo para Cine-Technician, escrito en su habitación de hotel en Barcelona, contaba cómo la Film Society había sido responsable del estreno británico de películas tan notables como *Mädchen in Uniform/Muchachas de uniforme* (Leontine Sagan, 1931), y “muchas de las obras maestras soviéticas”, incluyendo *Броненосец Потёмкин/El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925). Pero para Dickinson, una de las principales figuras de la Film Society, el programa “más sobrecogedor (y revelador)” era *Record of War*, realizado cuatro meses antes, en diciembre de 1937 (Dickinson 1938b). “La Guerra de Abisinia, vista alternativamente desde ambos lados, fue demasiado para el público”, dijo. “Tras dos horas de exhibición implacable, abandonaron el teatro, conmocionados y avergonzados en un silencio incómodo”.

Lo que Dickinson había hecho aquella tarde de diciembre era tomar una película italiana, *Il cammino degli eroi/Camino de héroes* (1936), y una película soviética, *Abissiniya/Abisinia* (1936), y proyectarlas “no sucesivamente, sino entrelazadas”, alternando partes de cada una.² “El lado vencedor”, proseguía Dickinson, “de-

cretó que dicha presentación no debe repetirse”.

Pocos años después, el lado vencedor había perdido, y en junio de 1969 Dickinson volvió a presentar *Record of War* en un contexto nuevo, siendo el primer profesor de cine de Gran Bretaña, en el primer departamento universitario de cine de Gran Bretaña, en la Slade School of Fine Art, parte del University College London (UCL).

En las tres décadas de intervalo, la carrera de Dickinson como cineasta había transcurrido con altibajos, alcanzando su punto álgido con *Gaslight/Luz de gas* (1940) y *The Queen of Spades/La dama blanca* (1949) en los años 40. Antes de incorporarse a la Slade en 1960, dirigió por un tiempo una unidad de cine de información pública en las Naciones Unidas. El departamento de cine de la Slade fue, al inicio, un pequeño experimento que dependía de financiación externa y contaba solo con dos estudiantes de posgrado. Con el apoyo del director de la Slade, William Coldstream, quien había sido cineasta documental, Dickinson fue más allá de lo que la UCL tenía en mente para el departamento y transformó la escuela de arte en una filmoteca. Las proyecciones que organizaba en el teatro de física de la UCL se llenaban de público procedente de toda la universidad, así como de simpatizantes externos, e incluían películas fuera de los circuitos de distribución —o nunca antes distribuidas en Gran Bretaña. A mediados de la década de 1960 era un centro vital de cultura cinematográfica, que inspiró a cineastas, críticos, artistas, entre otros.

La mayor innovación pedagógica de Dickinson, siguiendo el ejemplo de la profesora de Eisenstein, Esther Shub, fue enseñar

¹ Dickinson lo describió en su momento (Dickinson 1938a, entre otras publicaciones) y retrospectivamente (Dickinson 1984).

² Una breve historia de este evento es relatada por Henry K. Miller (2017a).

viendo las películas en una moviola, plano por plano, con un grupo selecto de estudiantes de la Slade que se reunían en su despacho. “Tomando una secuencia de *Touch of Evil* [Sed de mal (Orson Welles, 1958)]”, recordaba Raymond Durnat de su tiempo en la Slade, Dickinson “congelaba repetidamente el fotograma, precisamente para delinear los movimientos de cámara, los enfoques divididos, las continuidades extrañas, las pausas dramáticas y los ‘tempos’ que las atraviesan. Tras una sola de esas clases resultó evidente que el cine era un arte de la sugerencia, de la retórica, o de construcción gráfico-semántica, en lugar de operar en líneas bazinianas según las que la fotografía era el Santo Sudario de Turín” (Durnat 1981).

La idea de reconstruir *Record of War* surgió del interés especial de Dickinson por la representación de la historia en el cine, seguida particularmente por sus estudiantes investigadores Lisa Pontecorvo y Lutz Becker.³ Tras el arduo trabajo de obtener nuevas copias de las películas, la primera reconstrucción tuvo lugar en junio de 1969.⁴ La repitió ese mismo año en el marco de un ciclo titulado “La involucración británica en Europa en el siglo XX”, programada junto a una serie de conferencias impartidas por el destacado historiador A. J. P. Taylor.⁵

Casi cincuenta años después, en 2017, en el Birkbeck Institute for the Moving Image

³ Esta línea de investigación y sus conexiones con *Record of War* son descritas por Henry K. Miller (2017b).

⁴ El London College of Communication, Thorold Dickinson Archive, TD/4/1/34: programa de proyecciones de ‘Cine Documental’, verano 1969.

⁵ London College of Communication, Thorold Dickinson Archive, TD/4/1/37: programa de ‘Britain’s Involvement in Europe in the 20th Century’, otoño 1969. Famoso polemizador, Taylor sostuvo en su libro de 1957 *The Trouble Makers* que ‘el ataque de Italia a Abisinia produjo la polémica más salvaje de todos los tiempos entre las filas de la izquierda.’

(BIMI), nos propusimos reconstruir *Record of War* una vez más, como parte de nuestra investigación en curso sobre la historia del cine en la Slade –un proyecto centrífugo que ilumina innumerables aspectos de la cultura visual del siglo XX desde ángulos inesperados. Como forma de “montaje en directo”, creíamos que *Record of War* epitomaba el departamento de cine de la Slade en la década de 1960, reuniendo la pedagogía de seminario de Dickinson y la curaduría de la gran pantalla en un evento extraordinario, a la vez históricamente comprometido y estéticamente fascinante.



Fotografía de David Tett.

BL Como artista en activo y profesora, creo que otra forma de comprensión resulta de “mostrar” en vez de “contar”. No podía dejar de pensar en cómo Thorold Dickinson concibió *Record of War*. Una vez lo llamó “una confrontación de dos películas”, lo que para mí significaba que estaba editando dos películas en su mente para hacer una tercera película, una suerte de inversión del proceso de creación: hacer deshaciendo. Quería enfrentarme de verdad a esa tercera película, no imaginarla solamente y, por eso, sugerí recrearla.

No formamos parte de un gran programa financiado, lo que conlleva muchas desventajas –la falta de dinero es la más obvia– pero

también algunas ventajas más importantes. Los organismos financiadores ofrecen falsos incentivos, imponen jerarquías inoportunas, y tergiversan generalmente los medios y los fines de la investigación con propósitos espurios. Nosotros buscamos subvenciones con propósitos específicos y, para *Record of War*, recibimos principalmente el apoyo de BIMl, un pequeño centro del Birkbeck College, University of London, dirigido por Michael Temple y Matthew Barrington. Su criterio parece ser algo así como: “¿esto es interesante?” Nos dieron luz verde a mediados de 2016, un año antes del evento, y antes de que comprendiéramos todos los desafíos que implicaba.

HKM Brighid es artista y yo soy escritor, pero no hay demarcaciones absolutas entre roles –es una verdadera colaboración. Yo había leído acerca del *Record of War* de 1937 durante la investigación para mi tesis doctoral, que era una historia de la cultura cinematográfica británica en las décadas de 1920 y 1930, y supe que se había reconstruido en la Slade a partir de la contribución de Lutz Becker al libro de Philip Horne y Peter Swaab sobre Thorold Dickinson (Becker 2008, 122-8). En 2013-14, gracias a una beca del Paul Mellon Centre for Studies in British Art, había podido investigar los programas históricos de Dickinson en la Slade, incluyendo *Record of War*.

Pero la idea de Brighid de reconstruirlo generó preguntas que no me había hecho antes, y el proceso de organización del evento nos llevó a conclusiones que no habríamos previsto. Procesos que imaginábamos nuevos nos llevaron inesperadamente a volver sobre los pasos que Dickinson debió dar tantos años atrás; mientras que, cuando creíamos que solo estábamos reconstruyendo, en realidad estábamos creando.

BL Una cosa es decir: “Thorold Dickinson tomó dos películas y entrelazó las bobinas”, y otra es entender cómo lo hizo. Empezamos asumiendo que, como Dickinson no habría

podido cortar las dos películas, debió de haberlas editado en marcha, alternando entre dos proyectores –una idea que nos gustaba. La pregunta clave era dónde hizo exactamente los “cortes” o los cambios de bobina. Pero antes que nada teníamos que ver nosotros las películas, y eso no era mucho más fácil de lo que había sido en 1937 o 1969.

Las copias de la Slade de ambas películas habían sido donadas al BFI National Film Archive en los años setenta, pero se registraron como material original, y no se hicieron copias digitales, así que de entrada nos dijeron que no podíamos ver las películas. Para que nos permitieran mostrarlas, tuvimos que demostrar que había copias preservadas en sus países de origen, es decir, investigar en el LUCE en Roma, y –con la ayuda de Natalie Ryabchikova– en RGAKFD, el Archivo Estatal de Cine Documental y Fotografía de Rusia, en Krasnogorsk. Eso fue en el clima relativamente plácido de 2016, y no se nos pusieron obstáculos, pero me pregunto si el evento sería posible ahora.

HKM Vimos las películas por primera vez, una detrás de la otra, en las salas de proyección del BFI en el centro de Londres, en enero de 2017. Como los alumnos de Dickinson en la Slade, las vimos en una moviola, no proyectadas. Volvimos a ellas unos meses después, para tratar de entender lo que sabíamos de los cambios de bobina. El programa original de la Film Society da una idea básica al respecto, pero yo había encontrado material en los archivos en papel del BFI con más información. Poco después del primer *Record of War*, el Progressive Film Institute (PFI) que dirigía Ivor Montagu había preparado una versión de *Abyssinia* para el estreno británico bajo el nombre de *Birth of an Empire* (*El nacimiento de un imperio*). Montagu era uno de los fundadores de la Film Society, y fue bajo el auspicio del PFI que Dickinson se fue a España. Montagu asistió a una de las proyecciones en la Slade en

1969. La ficha del BFI sobre *Birth of an Empire*, en el archivo Ivor Montagu, incluye un documento mecanografiado y anotado que es claramente el “guion” de *Record of War*.⁶ Teníamos que ver las películas con esa información a mano, y después –una vez decidido dónde habían ido los cortes– elaborar una serie de instrucciones comprensibles para los proyccionistas, Kelly Warman y Sebastian Buerkner, que por aquel entonces aún no conocíamos.

En este segundo visionado, fotografiamos o filmamos la pantalla en los puntos en los que habíamos identificado los cortes, y luego pusimos estas imágenes en un documento de instrucciones para los proyccionistas. Resultó que lo que les pedíamos era mucho más complicado que cortar de una bobina a otra. Para poner un ejemplo, tenían que cortar en medio de una bobina, luego volver al mismo lugar, lo que significaba rebobinar la película y luego avanzar, muy rápidamente, antes de que la otra bobina terminara. Ensayamos el día antes del evento, lo que supuso revisar algunas instrucciones a raíz del encuentro entre la teoría y la práctica.



Sebastian Buerkner y Kelly Warman con sus versiones modificadas de nuestras instrucciones. Fotografía cortesía de David Tett.

⁶ BFI Special Collections, colección Ivor Montagu, Ítem 188: documentos de *Birth of an Empire*.

BL Incluso como organizadora, el efecto de ver esas películas “entrelazadas” fue muy potente –hay un impacto calculado y visceral cuando Dickinson salta del principio de la película soviética, que retrata Abisinia como una suerte de Edén, a la grandilocuencia de *The Path of the Heroes*, que pone el foco en la maquinaria de guerra y la misión “civilizadora” del régimen.

Ninguna de las películas presenta una perspectiva abisinia; ambas fueron realizadas por personas extranjeras. Para tratar de poner el evento en perspectiva invitamos a Neelam Srivastava, profesora titular de Historia Poscolonial en la Newcastle University, para que fuera una de nuestros ponentes, y me complace decir que el evento inspiró un importante trabajo de investigación con financiación, “Decolonial Dovetailing” [Ensamblajes Decoloniales] de Elisa Adami, para el Decolonising Arts Institute de la University of the Arts London (Adami 2021).

Nuestro otro ponente fue Lutz Becker, que había hecho una película inspirada en las reconstrucciones de *Record of War* de 1969, *Lion of Judah/El león de Judá* (1981). Entre otras cosas, Lutz reveló algo que ya habíamos empezado a sospechar en los meses anteriores al evento: que Thorold Dickinson no había sometido a sus proyccionistas al calvario al que nosotros sometimos a Kelly y Sebastian. Hizo una nueva copia, presumiblemente “pirateando” las películas, y probablemente había hecho lo mismo en 1937.

HKM Una pista que levantó nuestras sospechas fue que el archivo en papel mostraba que había diferentes números de bobinas en 1937 y 1969. Hasta donde sabíamos, las películas “como tales” eran las mismas, pero desde nuestro inusual punto de vista habían cambiado fundamentalmente. Si las películas se hubieran digitalizado, nuestro trabajo habría sido más fácil pero menos interesante: la digitalización lima los problemas,

pero puede borrar preguntas importantes. Es frustrante que los archivos fílmicos den tan poca información detallada de la procedencia y circulación de los materiales que custodian, porque hay una historia detrás del cambio en los números de las bobinas –y muchos otros aspectos de las películas– que siguen siendo un misterio hoy en día. Es curioso, para poner otro ejemplo, que las películas “piratas” no parecen haber sobrevivido.

Lo que hicimos fue un anacronismo total, al parecer, y no una reconstrucción, pero sí un homenaje al arte a menudo invisible de los proyeccionistas frente a la corrosiva marea digital.



Fotografía de David Tett.

Traducción: Xavier Montoriol

Referencias

Adami, Elisa. 2021. “Decolonial Dovetailing: Potential Encounters and Archival Elisions in Thorold Dickinson’s Archive”, eprint, UAL Decolonising Arts Institute.

Becker, Lutz. 2008. “My Teacher Thorold Dickinson.” En *Thorold Dickinson: A World of Film*, editado por Philip Horne y Peter Swaab, 122-28. Manchester: Manchester University Press.

Dickinson, Thorold. 1938a. “Spanish A.B.C.”, *Sight and Sound* (verano), 83.

---. 1938b. “£10,000,000 for £18: The Film Society’s Centenary”, *Cine-Technician* 15 (mayo-junio), 19.

---. 1984. “Experiences in the Spanish Civil War, 1938”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 4:2, 189–93.

Durgnat, Raymond. 1981. “Towards Practical Criticism”, *AFI Education Newsletter* (marzo-abril), 10.

Miller, Henry K. 2017a. “The Fog of War”, *Sight and Sound* (junio), 14–15.

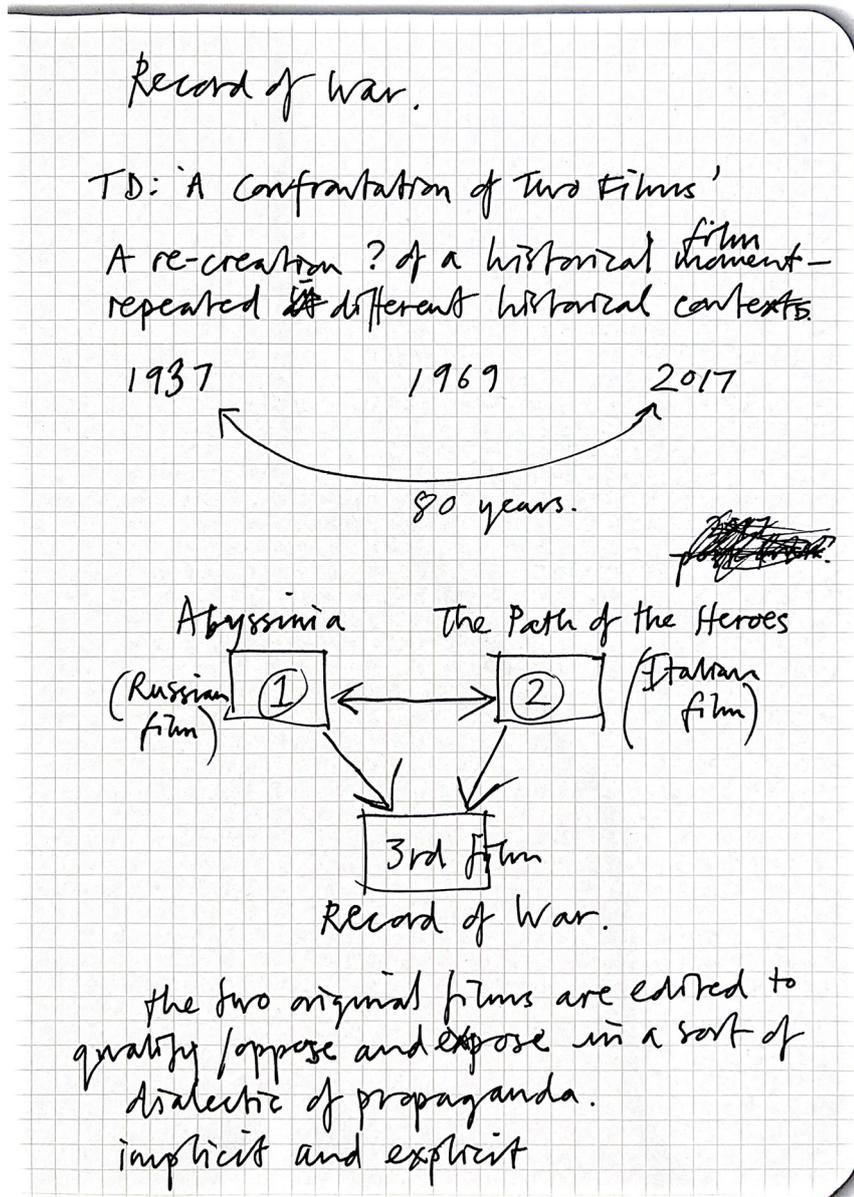
---. 2017b. “Reel History”, *Times Literary Supplement* (13 de octubre), 14–15.

Biografías

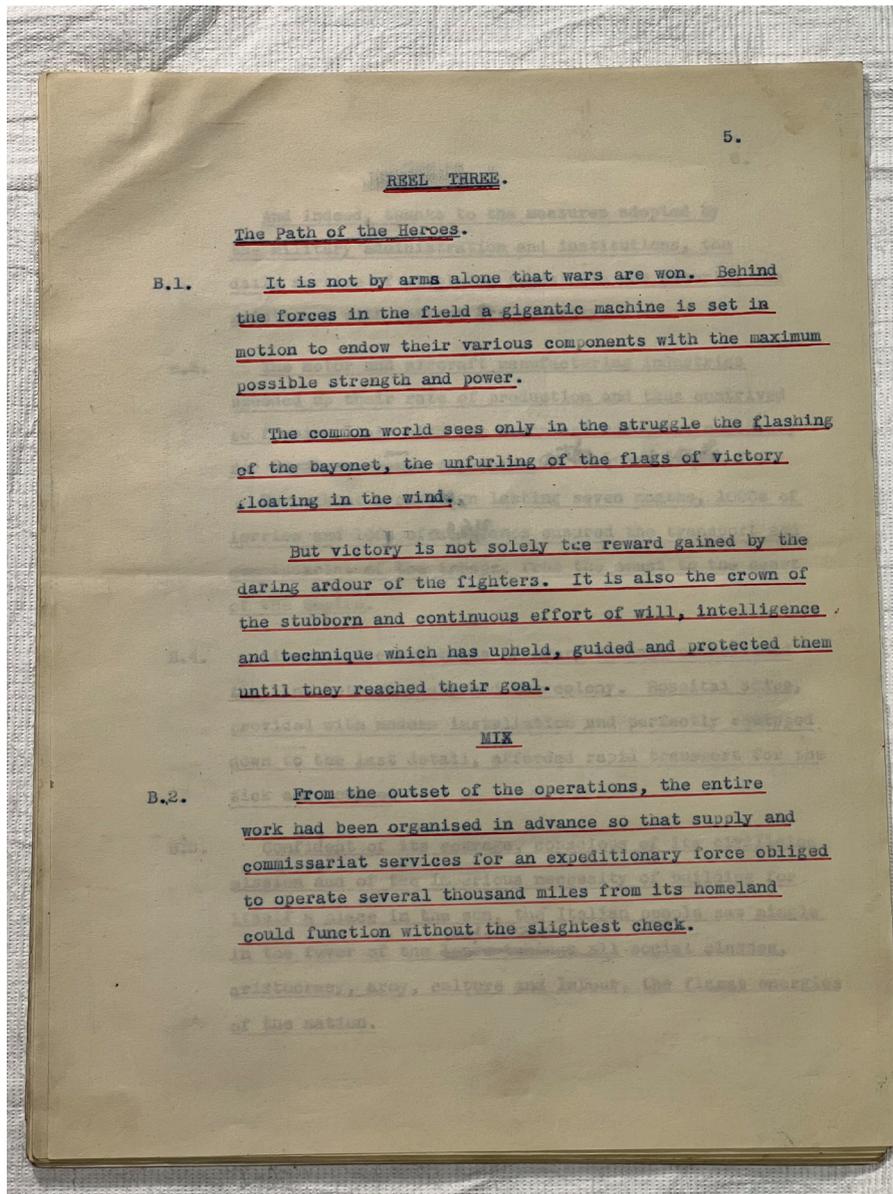
Brigid Lowe es una artista y profesora asociada en el Slade School of Fine Art del University College de Londres. Aparte de su práctica artística, colabora con el proyecto Slade Film Project junto con Henry K. Miller, investigando la relación de Slade School con el cine como forma de arte. Gracias a su investigación se han descubierto dos películas desaparecidas de la cineasta, artista y novelista pionera Lorenza Mazzetti. Brigid Lowe es la directora de la película *Together With Lorenza Mazzetti*, que actualmente está en fase de postproducción, y escribió el prólogo de la edición en inglés del libro *The London Diaries* (2018) de Mazzetti.

Henry K. Miller es el autor de *The First True Hitchcock*, publicado por la editorial University of California Press en 2022. Sus otros libros son *The Essential Raymond Durgnat* (como editor, 2014) y *DWOSKINO: the gaze of Stephen Dwoskin* (como co-editor, 2022). Sus investigaciones se han publicado en *Screen*, *MIRAJ* y *Critical Quarterly*, entre otras revistas, y es crítico de *Sight and Sound*. Enseña cine en la Universidad Anglia Ruskin y en la Universidad de Cambridge, y es investigador honorífico en el Slade School of Fine Art del University College de Londres.

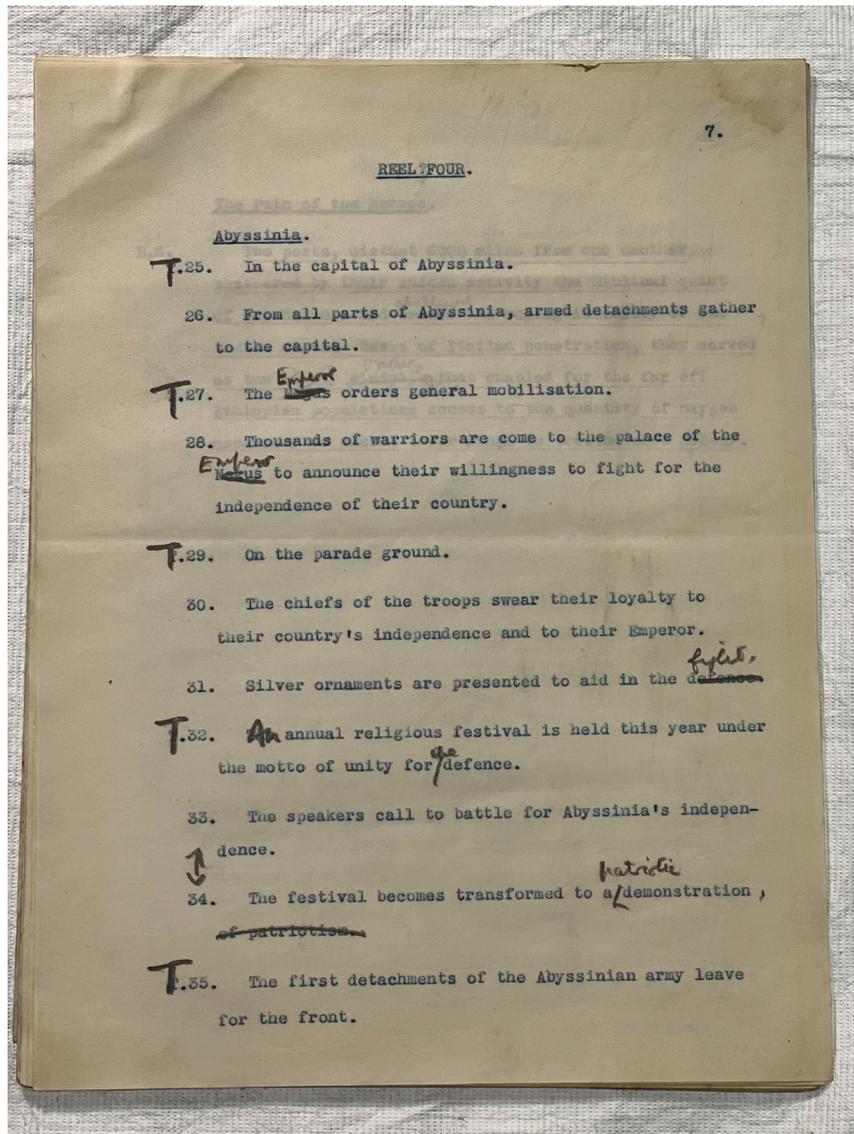
ANEXO



Esta página de los cuadernos Brigid Lowe documenta las primeras etapas del proceso de investigación para la reconstrucción de *Record of War* de 2017.



Estas páginas son parte del "guion" del evento original de *Record of War* 1937. Fuente: Archivo Ivor Montagu, BFI Special Collections.



TD/4/1/34

SLADE FILM DEPARTMENT
UNIVERSITY COLLEGE LONDON

HISTORY OF CINEMA 68-9

SUMMER TERM 1969

DOCUMENTARY CINEMA

Physics Theatre Mondays at 5.00 pm

Monday 28 April	VAN GOGH: Gaston Diehl/Robert Hessens/Alain Resnais (France) 1948 - 20 minutes NIGHT AND FOG: Alain Resnais (France) 1956 - 28 minutes GUERNICA: Alain Resnais/Robert Hessens (France) 1952 - 12 minutes TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE: Alain Resnais (France) 1956 - 20 minutes
Monday 5 May	NATIVE LAND: Paul Strand/Leo Hurwitz (USA) 1942 - 123 minutes
Monday 12 May	FOUR DAYS OF NAPLES: Nanni Loy (Italy) 1962 - 119 minutes
Monday 19 May	LOIN DU VIET-NAM: Resnais/Klein/Ivens/Varda/Lelouch/Godard (France) 1967 - 115 minutes
Monday 26 May	WHITSUN BANK HOLIDAY
Monday 2 June	A RECORD OF WAR: The Italian conquest of Abyssinia 1935 - 36 from the Russian and Italian viewpoint
Monday 9 June	THE WAR GAME: Peter Watkins (Britain) 1965 - 50 minutes WARRENDALE: Allan King (Canada) 1966 - 100 minutes
Monday 16 June	TIME IS: Don Levy (Britain) 1965 - 30 minutes OPUS: Don Levy (Britain) 1967 - 29 minutes FIVE SHORTS: Don Levy (Britain) - 1968 LA JETEE: Chris Marker (France) 1963 - 29 minutes
April 1969	(These charts are PROVISIONAL and should be checked with the weekly yellow sheet).

Este plan del curso "Cine documental" del departamento de Cine Slade, realizado en el verano de 1969, sitúa la primera reconstrucción de *Record of War* junto a otros trabajos más recientes, como los de Chris Marker y Peter Watkins. Este documento de planificación pone en contexto la primera reconstrucción de *Record of War* entre los otros programas de Thorold Dickinson para el mismo semestre. Las proyecciones de los martes se anunciaban bajo la rúbrica de "Cine narrativo"; las de los jueves, bajo "Cine subjetivo". Fuente: Archivo Thorold Dickinson en UAL Archives and Special Collections Centre.

	Monday	Tuesday	Thursday
28 April	Van Gogh/ Nigh and Fog/ Guerinica/Tout la Memoire du Maie	Il Vitteloni	8 $\frac{1}{2}$
5 May	Native Land/Power Among Men/	Il Bidone	Hiroshima, mon amour
12 May	Four Days in Naples	Journal d'un Cure de Campagne	L'Annee derniere a Marienbad
19 May	Loin du Vietnam	A Condemned Man escaped	Muriel
26 May	(Bank Holiday)	Mouchette	La Guerre est finis
2 June	A Record of War	Le Feu Follet	This Sporting Life
9 June	The War Game/Warrendale	Hunger	Barrier
16 June	Time Is/Opus/five shorts/ Cuba Si [?]	Round-Up	Herostratus

SLADE FILM DEPARTMENT
UNIVERSITY COLLEGE LONDON
AUTUMN TERM 1969

Ten film programmes on:
BRITAIN'S INVOLVEMENT IN EUROPE IN THE 20TH CENTURY

To be shown in conjunction with five fortnightly lectures to be given by AJP Taylor in the BOTANY THEATRE on TUESDAYS at 4.00pm commencing on Tuesday the 14 October 1969

PHYSICS THEATRE - MONDAYS 5.00

Monday 6 October	<u>Programme One : THE EMPIRE</u> HOW A BRITISH BULLDOG SAVED THE UNION JACK: Zulu wars A Walturdaw Production : 1906 GERMANIN : 1943 - Dir. Max W Kimmich UFA	6 minutes
Monday 13 October	<u>Programme Two : 1914-18 WAR AND SOCIETY</u> THE CAUSE OF WAR 1918 : Lancelot Speed THERE WAS A LITTLE MAN AND HE HAD A LITTLE GUN SINKING OF THE LUSITANIA : Winsor McCay FROM SOLDIER TO CIVILIAN : 1918 STAND BY THE MEN WHO STOOD BY YOU : Kinsella and Morgan DAY IN THE LIFE OF A MUNITION WORKER : War Office recruitment film WOMEN VOLUNTEERS IN GREAT BRITAIN : The Land Army SAVING CERTIFICATES: HOW TO BUY THEM, HOW TO USE THEM A NEW VERSION : M.O.I. film THE RISING GENERATION, AND THE GENERATION TO COME OLD FATHER WILLIAM	8 minutes 2 minutes 8 minutes 3 minutes 3 minutes 10 minutes 10 minutes 2 minutes 9 minutes 4 minutes
Monday 20 October	<u>Programme Three : 1914-18 WAR. THE WEST FRONT</u> JOHN BROWN JOINS THE ARMY: EGYPTIAN LABOUR CONTINGENT : MINING ACTIVITY ON THE BRITISH FRONT : THE INVENTORS (Matt and Jeff cartoon) RIBEMONT GAS SCHOOL 1918 MAKING HUN SQUEAL : Gaumont Graphic CARE OF OUR WOUNDED : Parts 1 and 2	6 minutes 10 minutes 7 minutes 4 minutes 20 minutes 20 minutes
Monday 27 October	<u>Programme Four : EUROPEAN AND BRITISH SOCIAL PROBLEMS</u> HISTOIRE D'UN SOLDAT INCONNU : Henri Storck 1930 COAL FACE : William Coldstream 1935 L'IDEE : Berthold Bartosch 1934 PEACE AND PLENTY : Ivor Montagu 1939 MAISON DE LA MISERE : Ivens and Storck 1937	10 minutes 12 minutes 20 minutes 33 minutes
Monday 3 November	<u>Programme Five : INTERNATIONAL CRISES - SPANISH CIVIL WAR</u> ESPOIR : Andre Malraux 1939-45	72 minutes
September 1969 Slade Film Department		/over

Una reconstrucción posterior del *Record of War* de 1969 se llevó a cabo en el marco de un ciclo de películas destinadas a complementar una serie de conferencias del historiador A. J. P. Taylor. Fuente: Archivo Thorold Dickinson en UAL Archives and Special Collections Centre.

Slade Film Department/History Department

Monday 10 November	<u>Programme Six : THE THIRTIES - INTERNATIONAL CRISIS</u>	
	INSIDE NAZI GERMANY :	
	March of Time : Third year Issue 12	18 minutes
	CZECHOSLOVAKIA : March of Time : Fourth year 13 issue	18 minutes
	BRITAIN AND PEACE : March of Time : Fourth year 6 issue	9 minutes
	IF WAR COMES 193	10 minutes
Monday 17 November	<u>Programme Seven : The Abyssinian Crisis</u>	
	A RECORD OF WAR : The Italian Conquest of Abyssinia 1935-6	
	The war from the Russian and Italian viewpoint.	
Monday 24 November	<u>Programme Eight : Second World War - THE FALL OF FRANCE</u>	
	LONDON CAN TAKE IT - 1940	10 minutes
	SIEG IN WESTEN - 1941	90 minutes
Monday 1 December	<u>Programme Nine : BRITAIN AND THE RESISTANCE</u>	
	PRESENCE AU COMBAT ; 1945 Marcel Cravens	50 minutes
	THE SILENT VILLAGE : Humphrey Jennings	16 minutes
	THE NINE HUNDRED : Jerrold Krinsky	
Monday 3 December	<u>Programme Ten : POST WAR EUROPE</u>	
	A DEFEATED PEOPLE : Humphrey Jennings	19 minutes
	MARCH OF TIME : Twelfth year 6 issue 1947	18 minutes
	THIS MODERN AGE SERIES : Shadow of the Ruhr	
	Second year 21 issue 1948	10 minutes
	THIS MODERN AGE SERIES : Will Europe Unite?	
	Third year 28 issue 1949	10 minutes
	THE SOVIETS NEIGHBOUR: Czechoslovakia	17 minutes
	March of Time Twelfth year 3 issue	

September 1969
Slade Film Department

5 Russian

PART 3 **ABYSSINIA - REEL 2, PART 1** (orig. Reel 3)



[Cut: the opening sequence dealing with the Italian mobilization and the headlines etc. announcing war]

- T.25. In the capital of Abyssinia Title card start movements of Abyssinians.
- T.26. From all parts of Abyssinia, armed detachments gather to the capital.
- T.27. The Emperor orders general mobilisation. Title card
- T.28. Thousands of warriors are come to the palace of the Emperor to announce their willingness to fight for the independence of their country.
- T.29. On the parade ground. Title card.
- T.30. The chiefs of the troops swear their loyalty to their country's independence and to their Emperor.
- T.31. Silver ornaments are presented to aid in the fight.
- T.32. An annual religious festival is held this year under the motto of unity for the defence. Title card
- T.33. The speakers call to battle for Abyssinia's independence.
- T.34. The festival becomes transformed to a patriotic demonstration.
- T.35. The first detachments of the Abyssinian army leave for the front. Title card.

2nd Mid Reel change. Train leaving.

At this point we are



Este documento pertenece a las últimas etapas de planificación para la reconstrucción de 2017. Para decidir los cambios de bobina, vimos de nuevo ambas películas con una transcripción mecanografiada del 'guion' de 1937 a mano. Las notas manuscritas fueron hechas por Brigid Lowe durante la proyección.

9 Italian

PART 7 THE PATH OF THE HEROES - REEL 3 (15min)

New reel. Starts with aircraft and flares.
[Begins at the front.]

- B.9. The Air Force assured the punctual functioning, without any interruption of commissariat services right up to the most forward zones. For the first time in military history, whole detachments were fed by aircraft squadron.
- B.10. Swift link with the native motherland was constantly maintained and those in the battle had ever the comforting joy of getting their post.
- B.11. Other services were allotted the task of keeping the world informed upon the passage of events, as well as maintaining the cheerfulness and good humour of the troops. As sideline to its documenting role, the cinema organised recreational spectacles for both troops and natives: its lorries never hesitated to venture into new-occupied territory, or to the front itself.

[Ends with the mobile cinema showing parades in Italy to an audience in Abyssinia.]

Mobile Cinema Image.

SHU no fighting shown - imp. chosen to cut out explosions + casualties.

Reel change here between 2 Italian Reels 3 7

Record of War – Reel Changes

3

3: from ABYSSINIA R2a to PATH OF THE HEROES R1b

Resume PATH OF THE HEROES R1 halfway through ABYSSINIA R2, on the departure of the trains. Play to end.

CUT ON THIS



TO PATH OF THE HEROES R1b

FIRST IMAGE



PLAY TO END.

Preparamos diez páginas de instrucciones para los proyeccionistas, Kelly Warman y Sebastian Buerkner, mostrando dónde cambiar las bobinas con capturas de pantalla. Los proyeccionistas adaptaron luego esas instrucciones a sus propios fines, fijando las hojas anotadas a la pared de la sala de proyección el día del evento.

Record of War - Reel Changes

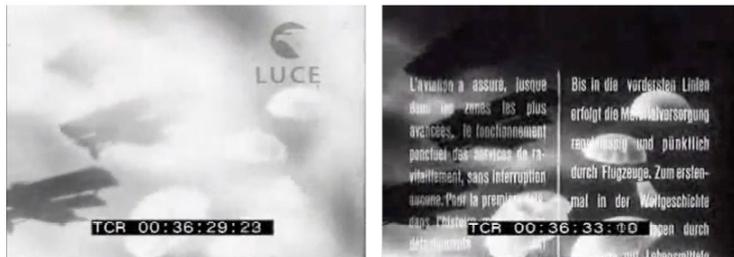
6

6: from ABYSSINIA R2b to PATH OF THE HEROES R3

LAST IMAGE OF ABYSSINIA R2



FIRST IMAGES OF PATH OF THE HEROES R3



PLAY TO END.

DESMITIFICAR LA PRODUCCIÓN PARA DEVOLVER EL CINE AL PUEBLO: EL TALLER DE CINE MINERO (BOLIVIA, 1983)

Isabel Seguí

University of Aberdeen

Uno de los experimentos de pedagogía radical y de proletarización de medios audiovisuales que resuenan de modo casi mítico en los cenáculos de la investigación sobre cine político latinoamericano es el Taller de Cine Minero (TCM) llevado a cabo, en 1983, en la mina Telamayú en Atocha, Bolivia, departamento de Potosí. Este espacio formativo duró tres meses y de él resultaron trece cortos documentales calificables estilísticamente como cine directo. Las instituciones organizadoras fueron, de un lado, el Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct (perteneciente a la asociación francesa Les Ateliers Varan), y del otro, la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia (FSTMB), con el apoyo de la empresa estatal Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL). Las películas resultantes de este proceso —realizadas por las hijas e hijos de los trabajadores del socavón desde adentro y desde abajo, sin “voz de Dios” y sin agenda paternalista— renuevan, en forma y contenido, la filmografía hasta ahora conocida sobre comunidades mineras producida por cineastas aliados de clase media como el Grupo Ukamau, Alfonso Gumucio Dagron o Nicobis, entre otros.

A pesar de que, como descubrió recientemente Miguel Errazu, los cortos aparecen en los catálogos del Institut National de l’Audiovisuel (INA), en América Latina no se tenía conocimiento de su disponibilidad. Así que

para las personas que estudiamos el cine político boliviano tenían un aura de inaccesibilidad. En conversaciones, de bar o despacho, se destacaba que esta experiencia de Tercer Cine no iba de lobos pequeñoburgueses con piel de obrero, como lo fueron casi todos los principales representantes del Nuevo Cine Latinoamericano. Este taller habría sido un intento “serio” de transferencia de medios a las clases subalternas. Habrá quien piense que el video ya estaba facilitando o estaba por facilitar esta posibilidad, pero el cine —aunque en formato pequeño— es serio y el video no. El video es cosa de chicas o educadores populares. Por eso el cine se restaura y el video se pierde. Jerarquías.

Más allá de estas referencias ocultistas, pocos detalles más conocía yo del TCM. Carlos Mesa lo nombra muy de pasada en su libro enciclopédico *La aventura del cine boliviano* (Mesa 1985, 213-14). Sin embargo, Mesa tenía contacto cercano con el proceso ya que su alumna en la carrera de comunicaciones de la Universidad Católica Boliviana, María Luisa Mercado, había participado en el taller como monitorea contratada por la empresa minera Quechisla (Contrato de servicios por tiempo definido entre la Empresa Minera Quechisla y María Luisa Mercado Castro 1983) y en enero de 1985 presentó, junto a Circe Aranibar, una tesis de grado, que Mesa dirigió, titulada *El cine alternativo en Bolivia: Análisis de dos teorías, dos películas y una experiencia*, donde la experiencia citada es el TCM (Mercado y Aranibar 1985).

Pero estos datos los averiguaré más adelante, cuando hable con Mercado gracias al contacto facilitado por María Aimaretti. Porque no es hasta que leo la sección que Aimaretti dedica al TCM en su libro *Video boliviano de los ‘80* que hallo por primera vez una historización precisa de este espacio pedagógico (Aimaretti 2020, 183-196). La investigadora argentina sitúa el proyecto en el contexto de la azarosa vida de Alfonso Gumucio, tan

poblada de iniciativas diversas. Pero, con su rigurosidad habitual, Aimaretti contacta con las dos mujeres contratadas como facilitadoras locales. Es el relato de María Luisa Mercado y Gabriela Ávila el que despierta toda mi curiosidad como investigadora feminista interesada en rescatar las voces de mujeres que, como ellas, a menudo protagonizan los eventos y están presentes en la historia oral pero son “desaparecidas” en el paso a la escrita —aunque la historia la escriba tu propio director de tesis, o precisamente por eso.

Siguiendo con la *serendipity* presente en cualquier investigación, Aimaretti tenía conocimiento de que las películas resultado del TCM estaban perdidas (Aimaretti 2020, 190). Sin embargo, este mismo año el cineasta boliviano Miguel Hilari, postea en Facebook un enlace a la web de los Ateliers Varan donde hay subidos tres de los cortos resultado del TCM. Debido a que, por la versión de Mercado y Ávila, sabemos que el TCM tuvo como resultado al menos trece cortos (Mercado y Ávila 1984, 60), me pongo en contacto con la oficina de Varan en París para averiguar si tienen el resto de las películas en sus archivos. Primero afirman que no tienen nada más que lo que aparece en la web, pero, tras meses de correspondencia, consigo que me envíen enlaces a doce cortos. Como he dicho antes, después Errazu descubrirá con una búsqueda online que todo el tiempo estuvieron a disposición en el catálogo del INA, pero para entonces ya habíamos conseguido que Varan nos enviara los cortos, que devoramos fascinados.

Miguel Errazu se convierte en compañero en el breve viaje que concluye con este texto porque cuando Ricardo Matos y Pablo La Parra me lo encargan me acababa de enterar de que estaba coeditando un número especial sobre super 8 para *Secuencias* y le escribo para pedirle información, en calidad de experto, sobre las experiencias pedagógicas de Nicaragua y Bolivia. Errazu comparte conmigo

su texto de inminente publicación “Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia” y entrevistamos juntos a María Luisa Mercado quien nos comparte su tesis y el convenio firmado en 1983 en Bolivia entre Varan y la federación minera. Paralelamente, Errazu consigue el convenio que el Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct de París firmó, en 1982, con la Universidad Nacional Autónoma de México, que incluye la firma de Jean Rouch como representante de la Universidad Paris X-Nanterre. Espero que él continúe hilando la historia de los Ateliers Varan pues su impacto global está por detallar. He dedicado este espacio a los pormenores, idas y venidas de mi breve búsqueda porque es bueno explicitar que, del mismo modo que el cine es un quehacer colectivo, la investigación sobre cine, lejos de ser un esfuerzo solitario, es un trabajo de co-creación llevado a cabo por redes de personas unidas por la curiosidad, el cariño y la afinidad intelectual.

Volviendo al TCM, para contextualizar brevemente los diferentes factores que llevan a la concreción de un experimento de pedagogía cinematográfica radical como éste nos debemos remontar, por el lado francés, a las experiencias de transferencia de medios (con enfoque de cine directo y usando super 8) iniciadas por Jean Rouch y Jacques D’Arthuys en Mozambique en 1978, que, entre otras ramificaciones, se materializaron en la asociación Varan y su Centre de Formation et Recherche Cinéma Direct, dirigido por D’Arthuys. En su propia página web Varan describe su metodología pedagógica en estos términos:

Varan no es una escuela en el sentido clásico y académico: los métodos de trabajo se sustentan en la enseñanza a través de la práctica (...) El objetivo original de Varan es alfabetizar visualmente a jóvenes directores de países en desarrollo, darles la oportunidad de hacer películas de bajo presupuesto que escapen de la

invasión de estándares culturales *mainstream* y que funcionen como archivo de las memorias étnica y popular. (página web de Ateliers Varan, mi traducción).

Por el lado boliviano, varios antecedentes llevan a la federación nacional de sindicatos mineros (FSTMB) a decidirse por un proyecto de enseñanza cinematográfica. Dos figuras son clave en esta iniciativa. Por un lado, Liber Forti (1919-2015), artista y sindicalista de ideas anarquistas originario de Argentina. Entre las numerosas actividades que emprendió en su larga y fructífera vida en Bolivia, destaca su labor como asesor cultural de la FSTMB desde 1963 hasta 1986 (cuando se ordena, por decreto ley, el cierre y privatización de las minas estatales), lugar desde el que apoyó todo tipo actividades entre ellas teatro, radio, y cine.

Fundamental es también la implicación de Alfonso Gumucio Dagron — quien llegó a ser consejero de medios para la COB (Aimaretti 2020, 183)— con el mundo minero. Este multifacético intelectual, cineasta y primer historiador del cine boliviano, educado en Francia, conjuga en su persona los aprendizajes de la militancia intelectual y cinematográfica de izquierdas francesa y del tercer cine latinoamericano. En la segunda década de los setenta coedita con Guy Hennebelle el libro *Les Cinémas de l'Amérique latine*, estudia con Jean Rouch, o participa en la película que Alain Labrousse realiza sobre la huelga de hambre de las amas de casa mineras, que en 1978 cataliza el fin de la dictadura de Hugo Banzer. También participa activamente en la práctica cinematográfica militante andina, por ejemplo, en su rol de ayudante de dirección de Jorge Sanjinés en la película *Fuera de Aquí* (1977). La síntesis de estos aprendizajes es una teoría/praxis desarrollada en su libro *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de super* 8. Este manual es resultado del taller que im-

parte en Nicaragua, en 1981, con el apoyo de la Central Sandinista de Trabajadores (CST), aunque Gumucio convierte una práctica más bien circunstancial y embrionaria, como fue la nicaragüense, en una férreamente articulada propuesta teórica siguiendo la tradición de sus mayores (Solanas, Sanjinés, etc.).

El tercer aporte es la experiencia de producción cinematográfica que los propios mineros habían tenido ya con realizadores bolivianos como el grupo Ukamau, con quienes coproducen la obra testimonial *El coraje del pueblo* (1971) y con el propio Gumucio — *Domitila, la mujer y la organización* (1979). El más transparente testimonio que podemos hallar sobre cuál era la intención de las organizaciones mineras bolivianas al montar el TCM son los objetivos generales del convenio firmado entre el sindicato (FSTMB), la empresa (COMIBOL) y Varan. Los reproduzco en su totalidad a continuación:

1. La búsqueda de un cine que establezca el acceso de las capas populares a los canales de producción de obras cinematográficas.
2. La desmistificación de los aspectos tecnológicos, económicos y artísticos de la producción cinematográfica para devolver al pueblo ese medio de expresión y comunicación que debe ser el cine boliviano, como instrumento de liberación al margen de las élites.
3. Romper con la alienación que hacen de la imagen del pueblo boliviano, los pretendidos especialistas, con lo que se buscará permitir la recuperación de su propia y auténtica imagen. (Proyecto de acuerdo de cooperación cinematográfica 1983)

El objetivo de las comunidades mineras bolivianas era muy claro, querían que su imagen y su voz dejaran de estar mediadas por intelectuales de clase media, “los pretendidos especialistas”, fueran estos aliados o no. Para ello era necesario desmitificar (o “desmistificar”, bella palabra a medio ca-

mino entre mito y mística que desgraciadamente no reconoce la RAE) la producción cinematográfica en sus aspectos tecnológicos, económicos y artísticos. Nada menos.

Los objetivos generales de este convenio expresan el deseo de poseer los medios de producción cinematográfica y el capital cultural y tecnológico que permite hacer películas y demuestran, una vez más, la voluntad de las comunidades mineras y campesinas andinas de liberarse del paternalismo de izquierdas, burgués y ciudadano. Este cuestionamiento de la técnica y la corrección del lenguaje fue también llevado a cabo paralelamente por algunas cineastas latinoamericanas de clase media de los ochenta. Las películas resultantes de estos procesos siguen siendo consideradas, hasta hoy, faltas de calidad por “pretendidos especialistas”. La historiografía y la crítica de cine deberían dejar de usar criterios de calidad eurocéntricos con el objetivo de facilitar la construcción de relatos que incluyan a las mujeres y a los grupos subalternizados.

Acompañando este breve artículo se encuentra la reproducción de una sección de la tesis de grado de María Luisa Mercado, monitorea del TCM junto a Gabriela Ávila, donde se explica brevemente la metodología del taller. Este y otros documentos son fundamentales para el análisis de este experimento, cuyos fascinantes resultados textuales no tengo espacio para analizar, pero que pronto volverán a ser disfrutados en Bolivia, retornando al lugar del que salieron y al que pertenecen. El tema de la colonialidad del archivo lo dejamos para otra ocasión.

Documentos

1983. Proyecto de acuerdo de cooperación cinematográfica entre el Centre de Formation et Recherche Cinema Direct de Paris, FSTMB —Convenio Cultural COMIBOL (Formación, realización y producción. Archivo de María Luisa Mercado

1983. Contrato de servicios por tiempo definido entre la Empresa Minera Quechisla y María Luisa Mercado Castro. Archivo de María Luisa Mercado

Referencias

Aimaretti, María. 2020. *El video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz.* Buenos Aires: Milena Caserola.

Errazu, Miguel. 2022. "Súper 8 y tercer cine: escenas de una extraña correspondencia". *Secuencias. Revista de historia del cine* 55: 111-142.

Gumucio, Alfonso. 1981. *El cine de los trabajadores. Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de súper 8.* Managua: Central Sandinista de Trabajadores.

Mercado, María Luisa y Gabriela Ávila. 1984. "Cine Minero Boliviano". *Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui* 12: 58-60.

Mercado, María Luisa y Circe Aranibar. 1985. *El cine alternativo en Bolivia: Análisis de dos teorías, dos películas y una experiencia.* Universidad Católica Boliviana. Tesis presentada para optar al grado de licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

Mesa, Carlos. 1985. *La aventura del cine boliviano (1952-1985).* La Paz: Editorial Gisbert.

www.ateliersvaran.com/en/article/what-are-we-about. Consultado 15/10/2022

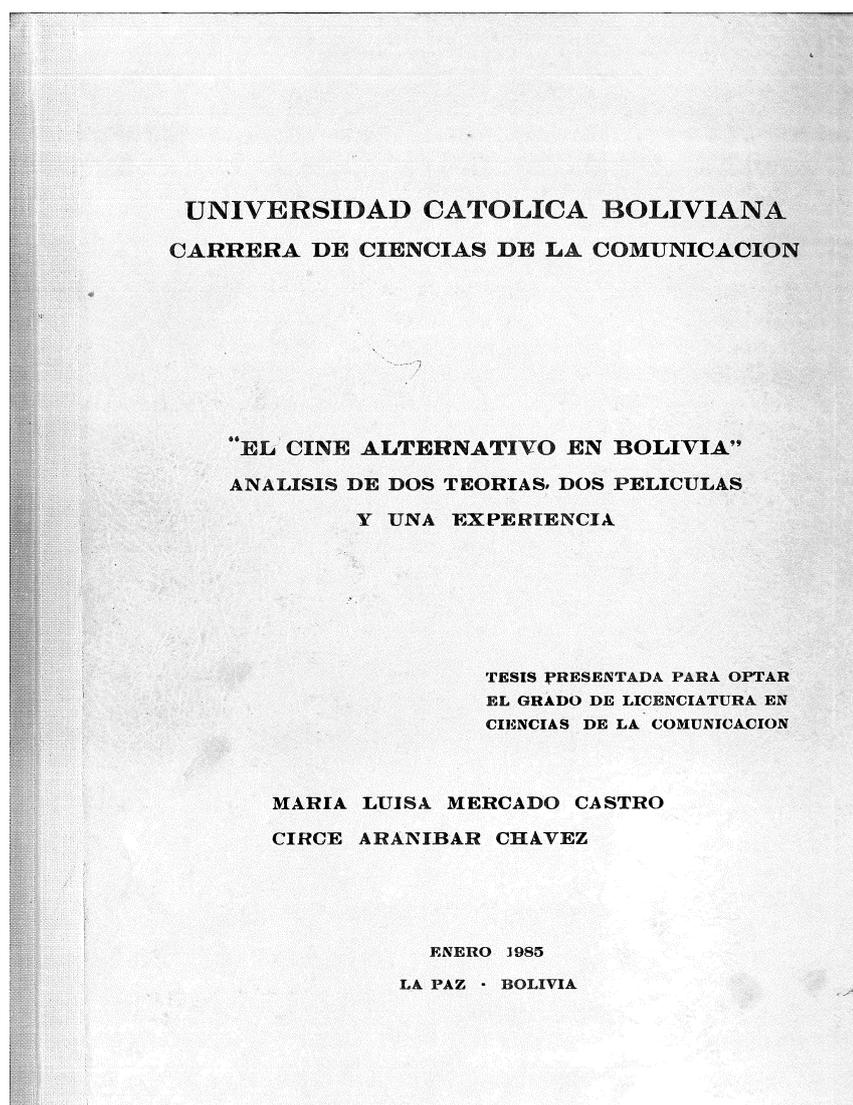
Biografía

Isabel Seguí es profesora en el Departamento de Cine y Cultura Visual de la Universidad de Aberdeen (Escocia) y Leverhulme Early Career Fellow. Sus investigaciones interrogan el trabajo de los grupos sociales subalternizados y las mujeres (de clase media y obrera) en el cine andino. Ha publicado en numerosas revistas y colecciones editadas en Europa y las Américas y forma parte del comité coordinador de la Red de investigación del Audiovisual hecho por Mujeres en América Latina (RAMA).

ANEXO



Parque del Taller de Cine Minero (c. 1983). Archivo de María Luisa Mercado



Portada, índice y extractos de la tesis de grado de María Luisa Mercado y Circe Aranibar Chávez (Universidad Católica Boliviana, 1985).
Archivo de María Luisa Mercado

UNIVERSIDAD CATOLICA BOLIVIANA
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACION

"EL CINE ALTERNATIVO EN BOLIVIA"
ANALISIS DE DOS TEORIAS DOS PELICULAS
Y UNA EXPERIENCIA

Tesis presentada para optar
el grado de licenciatura en
Ciencias de la Comunicación

MARIA LUISA MERCADO CASTRO
CIRCE ARANIBAR CHAVEZ

ENERO 1985
LA PAZ - BOLIVIA

1. EL MEDIO CINEMATOGRAFICO	73
1.1. <u>Apuntes sobre la evolución tecnológica del cine</u>	74
1.2. <u>Corrientes que influyen en el surgimiento de "las nuevas olas de cine"</u>	76
1.2.1. Cine soviético	77
1.2.1. Neorrealismo italiano	80
1.3. <u>Las nuevas olas de cine</u>	81
1.3.1. Nouvelle vague (1958-1959)	81
1.3.2. Cine Underground(1960-1966)	82
1.3.3. Free cinema inglés(1956-1959)	83
1.3.4. Candid Camera,Candid eye,Cine directo (1961-1963)	85
2. NUEVO CINE LATINOAMERICANO	88
2.1. <u>Cinema Novo</u>	89
2.2. <u>Escuela de Santa Fe</u>	91
2.3. <u>Cine Cubano</u>	92
2.4. <u>Cine Liberación</u>	93
2.5. <u>Cine en Nicaragua</u>	95
2.6. <u>Otros casos</u>	95
3. CINE BOLIVIANO	
3.1. <u>Antecedentes del cine social</u>	99
3.2. <u>Nacimiento del cine social</u>	100
3.3. <u>Del cine social al cine comprometido</u>	102
3.4. <u>Cine junto al pueblo, cine revolucionario</u>	107
3.5. <u>Otras experiencias</u>	113
3.6. <u>Cortometrajes</u>	115
4. VIDEO	123
5. SINTESIS	129
Notas	130

VII <u>ANALISIS DE DOS TEORIAS, DOS PELICULAS Y UNA EXPERIENCIA</u>	135
1. <u>ANALISIS DE CINE JUNTO AL PUEBLO</u>	137
1.1. <u>Producción, estructuras generadoras</u>	138
1.2. <u>Realizadores</u>	139
1.3. <u>Contenidos</u>	143
1.3.1. Protagonista colectivo	145
1.3.2. Excitación afectiva	147
1.3.3. Protagonistas actores, creadores	147
1.3.4. Estructura dialéctica	149
1.3.5. Identificación del destinatario	149
1.3.6. Recuperación cultural	150
1.3.7. Memoria colectiva	150
1.3.8. Cine arma	151
1.4. <u>Lenguaje</u>	151
1.4.1. La belleza como medio	152
1.4.2. Belleza y cultura	152
1.4.3. Plano secuencia	153
1.5. <u>Difusión</u>	154
1.5.1. Trascendencia	156
2. <u>LAS BANDERAS DEL AMANECER</u>	157
2.1. <u>Producción</u>	157
2.2. <u>Realización</u>	158
2.3. <u>Contenido</u>	159
2.3.1. Protagonista colectivo	162
2.3.2. Emoción afectiva	163
2.3.2. Protagonistas actores	164
2.3.4. Identificación del destinatario	165

2.3.5. Recuperación cultural	165
2.3.6. Memoria colectiva	166
2.3.7. Cine arma	167
2.4. <u>Lenguaje</u>	167
2.5. <u>Difusión</u>	172
3. EL CINE DE LOS TRABAJADORES	172
3.1. <u>Producción o estructuras generadoras</u>	172
3.1.1. Taller central de capacitación y producción	172
3.1.2. Taller de producción	172
3.1.3. Taller de base	173
3.2. <u>Realizadores</u>	173
3.3. <u>Contenidos</u>	174
3.4. <u>Lenguaje</u>	176
3.5. <u>Difusión</u>	177
4. EL EJERCITO EN VILLA ARTA	179
4.1. <u>Producción</u>	179
4.2. <u>Realización</u>	179
4.3. <u>Contenido</u>	181
4.4. <u>Lenguaje</u>	182
4.5. <u>Difusión</u>	183
5. TALLER DE CINE MINERO, UNA EXPERIENCIA ALTERNATIVA	184
5.1. <u>Estructuras generadoras</u>	187
5.2. <u>Realizadores</u>	187
5.3. <u>Contenido</u>	189
5.4. <u>Lenguaje</u>	190
5.5. <u>Difusión</u>	190
6. SINTESIS	193

7. COMPARACION	199
Notas	200
VIII <u>CONCLUSIONES</u>	203
BIBLIOGRAFIA	209

CUADROS

Cuadro	ESCUELA SOVIETICA	128
"	NEORREALISMO ITALIANO	129
"	NUEVAS OLAS CINEMATOGRAFICAS	130
"	CINE DIRECTO	131
"	Nº1 CINE JUNTO AL PUEBLO Y CINE DE LOS TRABAJADORES	195
"	Nº2 CINE JUNTO AL PUEBLO Y LAS BANDERAS DEL AMANECCER	196
"	Nº3 CINE DE LOS TRABAJADORES Y EL EJERCITO EN VILLA ANTA	197
"	Nº4 TALLER DE CINE MINERO FSTMB	198

La etapa de difusión diseñada y aprobada por la PSTMB incluye una gira por todas las empresas afiliadas con tres exhibiciones en cada lugar, seguidas de debate. Se prevé igualmente un registro sistemático de la forma de percepción y participación de los espectadores.

5.6. Resumen del trabajo del taller

El primer día de trabajo los participantes recibieron instrucciones sobre el manejo de la cámara. A partir de esa explicación que no tomó más de una hora, los jóvenes salieron a realizar una práctica contando cada uno con cinco minutos para desarrollar el tema de su elección.

El método de trabajo utilizado por otros talleres de cine directo contaba, con el aprendizaje que surge de una observación crítica de los errores cometidos en la primer práctica. Sin embargo, la imposibilidad de contar con el material revelado en un breve plazo (en Bolivia no hay laboratorios) obligó a imprimir al curso características particulares.

La teoría cinematográfica fue transmitida a los participantes junto a proyecciones de muestras clásicas que inspiran a la corriente del cine directo: se proyectó Nanuk de Robert Flaherty parte de la obra de Vertov, prácticas realizadas en otros países por campesinos o miembros de los talleres; películas de Jean Rouch y de la escuela de cine directo de Canadá. (versiones en francés)

Luego de esto se realizaron otras prácticas. Un equipo de video que había sido considerado para enseñanza de apoyo, adquiere una mayor importancia en la medida que permite evaluar las prácticas de manera inmediata. Tras cinco semanas de trabajo se inicia la investigación de los temas que serán filmados como práctica final. Se plantean los temas y discute entre todos. Algunos enriquecen el intercambio de ideas con su propia experiencia. En otros casos se realizan reuniones con los secretarios de cultura de los sindicatos para escribir guiones sobre lo sugerido por los trabaja

- 192 -

dores.

Cada participante realiza su investigación, plantea su guión y efectúa el rodaje. Tras una filmación, su experiencia es transmitida a los otros compañeros; se habla de las condiciones técnicas y de las dificultades del rodaje. Algunas de las películas fueron hechas en lugares de trabajo, interior mina, donde las temperaturas son bajo cero o 40°grados con humedad constante.

Los guiones no son detallados, sino guías de filmación y en muchos casos replanteados en el mismo lugar de rodaje. La acción de los "monitores" en la mayoría de los casos se limita a motivar y sugerir.

Algunas películas no son estrictamente documentales. Los protagonistas deciden actuar dando opción al realizador a filmar una puesta en escena. La integración de los realizadores en el medio social es uno de los aspectos más importantes.

La compaginación de las películas es realizada por los mismos jóvenes y la ayuda de los monitores se da sobre todo en el corte final. Por las dificultades que se presentaron a raíz del tiempo que requiere el envío y retorno del material expuesto, no todas las películas fueron compaginadas en Bolivia.

Al momento, esta actividad cinematográfica, de grandes perspectivas y posibilidades, se halla a la espera de mejores condiciones económicas. La Comibol atraviesa uno de los momentos más difíciles de su historia por la falta de herramientas de trabajo, desabastecimiento de sus pulperías, etc. Estas condiciones han impedido por el momento la difusión de las películas realizadas.

El cine de los trabajadores plantea como las estructuras generadoras a las organizaciones sindicales. En el Taller de Cine de la FSTMB este aspecto se cumplió parcialmente. La cooperación francesa incluía en el aporte de equipos la participación de dos cineastas franceses. ¿En qué medida esa presencia influye en

la realización de un cine ant imperialista?

Sin el aporte en equipos del gobierno francés es posible que la actividad cinematográfica de los mineros habría sido postergada indefinidamente. Las condiciones económicas de la empresa Comibol en 1983 no permitían la inversión del monto requerido por ese taller de cine.

Reconociendo ese aspecto, la cooperación francesa es válida, además la actividad de los cineastas del cine directo ubicada entre las prácticas de comunicación alternativa de su sociedad, se constituye hasta cierto punto en solidaridad ideológica con las aspiraciones de los mineros.

La influencia ejercida hacia la realización de un cine directo de concepción individualista se presentó de manera notable.

El convenio de cooperación sostiene: "la dirección pedagógica estará a cargo de dos monitores franceses del Centro de Formación e Investigación de Cine directo de París, asistidos de dos monitores bolivianos con experiencia previa en el campo de intervención social." (58) Este aspecto, sumado a la experiencia de los cineastas franceses determinó la forma de trabajo del taller.

Como actividad pionera, reconociendo esas fallas y en la perspectiva de que en algún momento será una actividad autogestionada, el Taller de Cine de la FSTMB es una práctica importante de comunicación alternativa en cine.

6. RESUMEN

En el cine boliviano encontramos dos planteamientos teóricos:

"Teoría del cine revolucionario popular" de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau y "el Cine de los Trabajadores" de Alfonso Gumucio D.

El cine revolucionario popular surge de una actividad cinematográfica del Grupo Ukamau y del estudio de la población y cultura boliviana. A partir de la confrontación de la obra con su público, se produce una toma de posición política sobre la realidad nacional. Por eso, en muchos casos, más que planteamientos netamente cinematográficos hay un discurso político sobre el cine en el contexto latinoamericano.

En el caso del cine de los trabajadores, el planteo surge de una teorización de las posibilidades de acceso del formato Super 8, con la influencia de la teoría del Tercer cine sustentada por el grupo Cine Liberación.

Las dos teorías quedan sintetizadas en los cuadros 1, 2, 3 y el N°4 que resume la experiencia del Taller de Cine PSTMB.

<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>	<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>
<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>	<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>
<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>	<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>
<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>	<p>Tabla de resultados obtenidos...</p>

- 197 -
CUADRO N. 3

EL CINE DE LOS TRABAJADORES

TEORIA CINE DE LOS TRABAJADORES	PRACTICA EL EJERCITO EN VILLA ANTA
Organizaciones sindicales	Producida por el Centro de Investigación y promoción del campesinado
Los trabajadores se expresan sin intermediarios. Creación individual o colectiva	Realización de Alfonso Gumucio Testimonial pero de creación individual
Antimperialista Inmerso en lucha de clases Recupera la memoria popular Democrático Descentralizada Destinatario específico Cine urgente Estrecha relación con la verdad Coadyuva a conciencia de clase	No tiene ninguna relación con imperialismo por tratarse de un problema muy específico. Denuncia las consecuencias de la injusticia que sufren los campesinos. Cada testigo relata lo que vivió el pueblo. En cierta manera, pues representa la posición de una población de campesinos. Producción centralizada. Para público campesino aymara Denuncia filmada a pocas horas de la intervención militar. Versión cinematográfica documental y de testimonio. Los campesinos reclaman por la injusticia de que son objeto.
Plano secuencia Nuevo lenguaje La belleza es medio	Predominancia del plano secuencia cine imperfecto Se acomoda en los moldes tradicionales La belleza forma parte del film
Circuito de difusión propio Exhibición con debate Participación del espectador Recuperación económica	Difusión de CIPCA en cursillos El film motiva la discusión Espectador aymara participa dando su opinión. Material didáctico que no busca su recuperación económica

- 198 -

CUADRO N°4
TALLER DE CINE MINERO

PRODUCCION	Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia FSTMB Gobierno francés, representado por el Centro de Formación e Investigación de Cine Directo.
REALIZACION	Hijos de trabajadores mineros de los diversos distritos de la minería nacionalizada Orientados por monitores (2) franceses del Centro de Investigación y Formación de Cine Directo y (2) monitoras bolivianas.
CONTENIDO	Documentales sobre aspectos de la vida del lugar. Personajes individuales Testimonios Recuperación cultural Expresión oral en lenguas nativas.
LENGUAJE	Sencillo Plano secuencia Cámara participante Cámara en mano.
DIFUSION	En canales paralelos, con debate Proyecto de difusión en distritos mineros y comunidades rurales.

zine

1 iz.(Heg.) h. zinema, cine, cinema

zine

noun

: *MAGAZINE especially*: a noncommercial often homemade or online publication usually devoted to specialized and often unconventional subject matter



Con la participación de

