

### **Archimedean Points or Vanishing Points: Between Abstract Work and Abstract Existence**

Farocki's cinema as well as his video work, then, is a meta-cinema without a meta-language. It discusses cinema's origins, its life, death and afterlife, but in cinema's own terms. What becomes visible, even in the short half-century since Farocki began making films, are the many alternative lives of the cinema, reaching from the early agit-prop films, made in the streets as much as for the streets, via his instructional films, his film essays and author films (all of them, in his words, 'made against the cinema and against television') to his installations. It seems as if Farocki has never been comfortable with the black box that is traditional cinema. Yet from what has been said thus far, it is unlikely that he would be any more comfortable with the white cubes of the museum or art gallery, the exhibition spaces where his more recent work has been presented.

One indication of this philosophical, but also strategic hesitation between the black box and white cube is that each of Farocki's films mimics a certain ensemble, a certain dispositif. In this sense, too, his films are allegories of cinema, even when the apparatus they mimic is not necessarily identical with that of cinema.

Zwischen zwei Kriegen, as we have already noted, is built around the model of the Verbund, and it becomes an allegory of cinema primarily because it shows, as its photo negative, the portrait of the director as freelance author, television sub-contractor and 'independent' filmmaker working under the conditions of the German subsidy system of the 1970s. *Leben – BRD* and *Was ist los?* mimic the instructional training films that also constitute their subject matter, giving a hint that these generally despised or often ignored genres of film history have something to offer even the most serious cineaste (see ill. 41).

Wie man sieht, on the other hand, takes the logic of the computer (with its yes/no, fork-in-the-road switching and branching structure) as its mental model, and expands it in several different directions, which reminds us that Farocki was already then of the opinion that the binary

### **Pontos Arquimedianos ou Pontos de Fuga: Entre Trabalho abstrato e existência abstrata**

O cinema de Farocki, assim como seu trabalho em vídeo, é um meta-cinema sem uma meta-linguagem. Ele discute as origens do cinema, sua vida, morte e vida após a morte, mas nos próprios termos do cinema. O que se torna visível, mesmo no curto meio século desde que Farocki começou a fazer filmes, são as muitas vidas alternativas do cinema, que vão desde os primeiros filmes de agit-prop, feitos nas ruas tanto quanto nas ruas, através de seus filmes instrucionais. , seus ensaios e filmes de autor (todos eles, nas palavras dele, "feito contra o cinema e contra a televisão") em suas instalações. Parece que Farocki nunca esteve confortável com a caixa preta que é o cinema tradicional. No entanto, pelo que foi dito até agora, é improvável que ele se sinta mais confortável com os cubos brancos do museu ou galeria de arte, os espaços de exibição onde seu trabalho mais recente foi apresentado.

Uma indicação dessa hesitação filosófica, mas também estratégica, entre a caixa preta e o cubo branco é que cada um dos filmes de Farocki imita um certo conjunto, um determinado dispositivo. Nesse sentido, também, seus filmes são alegorias do cinema, mesmo quando o aparelho que eles imitam não é necessariamente idêntico ao do cinema.

Zwischen zwei Kriegen, como já observamos, é construído em torno do modelo do Verbund e se torna uma alegoria do cinema principalmente porque mostra, como foto negativo, o retrato do diretor como autor freelancer, subcontratado na televisão e cineasta 'independente' que trabalha nas condições do sistema de subsídios alemão da década de 1970. *Leben - BRD* e *Was ist los?* imitam os filmes de treinamento instrucional que também constituem seu objeto, dando uma dica de que esses gêneros geralmente desprezados ou muitas vezes ignorados da história do cinema têm algo a oferecer até o cineaste mais sério (ver ilustração 41).

Wie man, por outro lado, toma a lógica do computador (com sua estrutura de comutação e ramificação sim / não, bifurcação na estrada) como seu modelo mental e o expande em várias direções

yes/no of modern technology and digitisation needed to be complemented by a more 'organic' model, which follows the natural contours of a given terrain, rather than the straight line of the ruler. And his own work pleads for a both/and model: his praxis of keeping two images in mind simultaneously is best illustrated by the sequence in *Wie man sieht* that compares the Jacquard loom with Konrad Zuse's drawings after watching Fritz Lang's *Metropolis* and claims them as the imaginary twin screens of a conceptual installation that lets us understand the 'invention' of the computer as if it had been a dada ready-made.

*Bilder der Welt* mimics the dispositif that today links military and medicine, police work and portrait photography, by investigating several privileged moments of their historical conjuncture. *Videogramme einer Revolution*, on the other hand, mimics the apparatus of democracy at the status nascendi: a power vacuum as the paradoxical moment of legitimating democratic power, and the double-edged sword that the media represent in both democracies and dictatorships. All these configurations are important to the filmmaker: they confirm that there is no outside to the inside of the imaged media world, which obliges him to nail his colours to the mast. They also provide his work with a 'place' from where it becomes operational, even if this place is nothing but the cut, the vertiginous opening, the negative lever I have called the Archimedean point. His recto/verso thinking, his poetic sense of metamorphosis, and his baroque eye for the conceptual *tromp l'oeil* have not only saved Farocki from being locked into fixed positions, whether Cartesian, structuralist or deconstructivist, they have also given him a kind of optimism or confidence in the power of reversals. So much so that his melancholy, paired with an ironic self-reflexivity, is clearly distinguished from the disappointed idealism and at times hysterical fundamentalism of a Jean Baudrillard or Paul Virilio, with whom his ideas about modern warfare, prosthetic perception, and the cinematic apparatus as a simulacrum of social life have sometimes been compared.

Finally, can one be more specific about this Archimedean point, around which, I claim, his work turns? Yes and no: its very nature is to

diferentes, o que nos lembra que Farocki já pensava que o sim / não binário da moderna tecnologia e digitalização precisava ser complementado por uma abordagem mais 'orgânica' modelo, que segue os contornos naturais de um determinado terreno, em vez da linha reta da régua. E seu próprio trabalho defende um modelo de ambos / e: sua práxis de manter duas imagens em mente simultaneamente é melhor ilustrada pela sequência no estilo de *Wie man sieht* que compara o tear Jacquard com os desenhos de Konrad Zuse depois de assistir *Metropolis* de Fritz Lang e os reivindica como o telas gêmeas imaginárias de uma instalação conceitual que nos permitem entender a "invenção" do computador como se ele fosse um dado pronto.

O *Bilder der Welt* imita o dispositivo que hoje une militar e medicina, trabalho policial e fotografia de retrato, investigando vários momentos privilegiados de sua conjuntura histórica. O *Videogramme einer Revolution*, por outro lado, imita o aparato da democracia no status nascendi: um vácuo de poder como o momento paradoxal da legitimação do poder democrático e a faca de dois gumes que a mídia representa nas democracias e nas ditaduras. Todas essas configurações são importantes para o cineasta: eles confirmam que não há exterior para o interior do mundo da imaged media, o que o obriga a pregar suas cores no mastro. Eles também fornecem ao seu trabalho um 'local' de onde ele se torna operacional, mesmo que esse local não seja senão o corte, a abertura vertiginosa, a alavanca negativa que chamei de ponto arquimediano. Seu pensamento reto / verso, seu sentido poético de metamorfose e seu olhar barroco para o *tromp l'oeil* conceitual não apenas salvaram Farocki de ser trancado em posições fixas, sejam cartesianas, estruturalistas ou desconstrutivistas, mas também lhe deram uma espécie de otimismo ou confiança no poder das reversões. Tanto que sua melancolia, combinada com uma auto-reflexividade irônica, se distingue claramente do idealismo decepcionado e, às vezes, do fundamentalismo histórico de Jean Baudrillard ou Paul Virilio, com quem suas idéias sobre guerra moderna, percepção protética e aparato cinematográfico como simulacro da vida social, às vezes foram comparados.

Finalmente, alguém pode ser mais específico sobre esse ponto arquimediano, em torno do qual, afirmo, seu trabalho gira? Sim e não:

remain hidden, its causes lie in its effects, its mode of action is self-reference, it is the serpent swallowing its own tail.

But one can identify some moments and motifs: an Archimedean point (or as Nora Alter in her essay calls it, 'the im/perceptible point') of Bilder der Welt, for instance, would be the gap that opens up only in retrospect, when one takes the images in the beginning (which are repeated at the end) of ebb and tide wave simulations in a research lab water tank, and connects them to a slogan, also twice visible: 'Block the access routes'. The film turns, as Farocki confirms in the interview about the film, on an oblique analogy between the Allied bombing of the Auschwitz gas chambers (which did not take place), and the blocking of the access routes to NATO's nuclear bunkers (which should take place).

What connects them is the possibility of mobilising both resistance and an alternative strategy, in a political or ethical situation where what is known is not what is seen, and what is seen is not all there is to be known. Wave energy might replace nuclear energy, and we might learn from a history that is counterfactual and hypothetical. But as Farocki has noted, Bilder der Welt had unintended consequences, in that its international success 'returned' the film to him with a different title ('Images' instead of 'Pictures'), as well as with a different meaning. What had intervened between the making and its reception, and had changed the relation between cause and effect, was the year 1989, the fall of the Berlin Wall and the end of the cold war. The 'message' about nuclear energy had all but got lost in the historic upheavals and the transatlantic crossing, while several other discourses: of the Holocaust, war and cinema, feminist issues of representation, body and voice did return. Considered now more urgent, they therefore became more visible also in the film.

Perhaps a similar tension or hidden reference point exists in his later work. Farocki is in the vanguard of those artists and thinkers willing to name the forces that hollow out democracy from within, for instance, by commodifying public space and simulating citizenship in gated communities or enclosed experience worlds. But as a filmmaker he knows that the zones of exclusion that emerge on either side are policed in equal measure by fantasy and violence. If this analysis is inspired neither by a nostalgia for bourgeois individualism

sua própria natureza é permanecer oculta, suas causas estão em seus efeitos, seu modo de ação é auto-referência, é a serpente engolindo seu próprio rabo.

Mas podemos identificar alguns momentos e motivos: um ponto arquimediano (ou como Nora Alter em seu ensaio o chama de "o ponto im / perceptível") de Bilder der Welt, por exemplo, seria a lacuna que se abre apenas em retrospecto, quando se pega as imagens no início (que são repetidas no final) das simulações de maré baixa e de maré em um tanque de água do laboratório de pesquisa e as conecta a um slogan, também duas vezes visível: 'Bloquear as vias de acesso'. O filme gira, como Farocki confirma na entrevista sobre o filme, em uma analogia oblíqua entre o bombardeio aliado das câmaras de gás de Auschwitz (que não ocorreu) e o bloqueio das vias de acesso aos bunkers nucleares da OTAN (que deveriam tomar Lugar, colocar).

O que os une é a possibilidade de mobilizar a resistência e uma estratégia alternativa, em uma situação política ou ética em que o que se sabe não é o que se vê, e o que se vê não é tudo o que se deve saber. A energia das ondas pode substituir a energia nuclear e podemos aprender com uma história contrafactual e hipotética. Mas, como Farocki observou, Bilder der Welt teve consequências não intencionais, pois seu sucesso internacional 'devolveu' o filme para ele com um título diferente ('Imagens' em vez de 'Imagens'), bem como com um significado diferente. O que interveio entre a criação e a sua recepção, e mudou a relação entre causa e efeito, foi o ano de 1989, a queda do Muro de Berlim e o fim da guerra fria. A "mensagem" sobre energia nuclear quase se perdeu nas revoltas históricas e na travessia transatlântica, enquanto vários outros discursos: sobre o Holocausto, guerra e cinema, questões feministas de representação, corpo e voz retornaram. Considerados agora mais urgentes, tornaram-se mais visíveis também no filme.

Talvez exista uma tensão semelhante ou um ponto de referência oculto em seu trabalho posterior. Farocki está na vanguarda dos artistas e pensadores dispostos a nomear as forças que esvaziam a democracia a partir de dentro, por exemplo, comodificando o espaço público e simulando a cidadania em comunidades fechadas ou mundos de experiência fechados. Mas, como cineasta, ele sabe que as zonas de exclusão que emergem de ambos os lados são policiadas em igual medida pela fantasia e pela violência. Se essa análise não é

('humanism'), nor by the ideals of socialism that used to be its obverse, a core concern does link him to one aspect of this tradition, and to the key theme of one of its dissident thinkers, Intellectual and Manual Labour, the lifelong preoccupation of Alfred Sohn-Rethel.

I have already mentioned the idea of manufacture as it traverses Farocki's films, and how its combination of hand and eye is at once avant-garde and obsolete. Filmmaking – Farocki's kind of filmmaking – might be the last kind of work to deserve that name, and for him it serves as an allegory for so many other kinds of work no longer needed nor valued. When Farocki had placed himself, in *Etwas wird sichtbar*, between 'working like a machine' and 'working like an artist', he qualified both as ultimately 'too easy': 'it is not a question of doing either one or the other, but of joining the two'. And although, at that point in 1981 his cinema was a metacinema, mainly because of his critical commentary on filmmaking in West Germany, it has since become a meta-cinema in a somewhat different sense. Farocki's films focus on the problems of 'work' as not only a category of the economic – how a society materially produces and ideologically reproduces the means of its survival – but work as the very condition of what it means to remain human. Now he notes the fatal role that the cinema may have played in abstracting human beings from this, their basic condition: In order to organise the Fordist factory, experiments were carried out [in the form of time and motion studies]. These tests [of actual workers at their machines] present a picture of abstract work while the pictures from the surveillance cameras yield a picture of abstract existence.

From abstract work to abstract existence: if Farocki's installations give the impression of recording how mankind is becoming obsolete among its own creations, it is also worth pondering the place from which he himself speaks. For that, we have to remember his remark about love, and how it is sometimes necessary to remain faithful to an idea one has loved, even as one realises that this idea is dying.

inspirada nem pela nostalgia do individualismo burguês ('humanismo'), nem pelos ideais do socialismo que costumavam ser o seu anverso, uma preocupação central o vincula a um aspecto dessa tradição e ao tema-chave do socialismo. um de seus pensadores dissidentes, o Trabalho intelectual e manual, a preocupação ao longo da vida de Alfred Sohn-Rethel.

Já mencionei a idéia de manufatura ao atravessar os filmes de Farocki e como sua combinação de mãos e olhos é ao mesmo tempo vanguardista e obsoleta. Fazer cinema - o tipo de cinema de Farocki - pode ser o último tipo de trabalho a merecer esse nome e, para ele, serve de alegoria para tantos outros tipos de trabalho que não são mais necessários nem valorizados. Quando Farocki se colocou, em *Etwas wird sichtbar*, entre "trabalhar como uma máquina" e "trabalhar como um artista", ele qualificou ambos como "fáceis demais": "não se trata de fazer um ou outro, mas de juntar os dois". E embora, naquele momento, em 1981, seu cinema fosse um metacinema, principalmente por causa de seus comentários críticos sobre cinema na Alemanha Ocidental, desde então se tornou um metacinema em um sentido um pouco diferente. Os filmes de Farocki enfocam os problemas do 'trabalho' como não apenas uma categoria econômica - como uma sociedade produz materialmente e reproduz ideologicamente os meios de sua sobrevivência - mas funciona como a própria condição do que significa permanecer humano. Agora, ele observa o papel fatal que o cinema pode ter desempenhado em abstrair os seres humanos disso, sua condição básica: para organizar a fábrica fordista, foram realizadas experiências [na forma de estudos de tempo e movimento]. Esses testes [de trabalhadores reais em suas máquinas] apresentam uma imagem do trabalho abstrato, enquanto as imagens das câmeras de vigilância produzem uma imagem da existência abstrata.

Do trabalho abstrato à existência abstrata: se as instalações de Farocki dão a impressão de registrar como a humanidade está se tornando obsoleta entre suas próprias criações, também vale a pena refletir sobre o lugar de onde ele mesmo fala. Para isso, temos que lembrar sua observação sobre o amor, e como às vezes é necessário permanecer fiel a uma idéia que se amou, mesmo quando se percebe que essa ideia está morrendo.

ém sua longa vigília e mantém um rastro triste, é que é um trabalho

Might the idea, at whose deathbed Farocki's films hold their long vigil and keep a sorrowful wake, be that it is work which defines and dignifies human existence, and protects it finally, from both fantasy and violence? What is so prophetic about the Lumières' Workers Leaving the Factory (central reference point of Farocki's Arbeiter verlassen die Fabrik) is the convergence of a particular technology, the cinematograph, with a particular site, the factory. It stands as the emblem for the fact that, ever since these two made contact, collided and combined, more and more workers have been 'leaving' the factory – not always of their own volition or at the end of the day. With the advent of cinema, and paradoxically, in no small measure because of it, the value of human productivity, along with the function of work, labour, and creativity have all undergone decisive mutations. What their future may be can only be surmised, especially considering how immobilised Western societies seem to be between the ever longer unemployment queues outside and the ever increasing numbers of computer 'terminals' – techno-mutants of the cinematograph – in our workplaces and our homes. Could Workers Leaving the Factory, the title of the first moving images made for the cinema, be Farocki's secret codeword, identifying him as one of the last 'workers' of the moving image (see ill. 70)? The present collection approaches Farocki by locating a variety of motifs. At times the angle is necessarily oblique, for instance, when identifying in-between spaces and rebus-image emblems, each of which contains the whole and yet none gives away more than it must.

As Farocki puts it himself, at the end of Schnittstelle, his ars poetica as well as his self-portrait as picture puzzle: 'my workplace is either an enigma machine or a decoder. Is it a matter of uncovering a secret or, on the contrary, of keeping it hidden?' Correspondingly, the terms of analysis are never just opposite pairs, such as man/machine, hand/eye, writing/editing ('my texts emerge from the editing table [as much as, if not more] than my image montages come from my typewriter') (see ill. 38). As befits metaphors, they usually contain an excluded middle, which they might dialectically imply: hand/eye implies mind, for instance. Or they produce something through the fusion of two terms (as when surveillance photography connotes both preservation and destruction). It might be a matter of a single term that forms a chain or a semantic cluster (the Verbund – network and feedback loop – in Zwischen zwei Kriegen, or the term Aufklärung – enlightenment and

que define e dignifica a existência humana, e a protege finalmente, tanto da fantasia quanto da violência? O que é tão profético sobre os trabalhadores que saem da fábrica (ponto de referência central do Arbeiter verlassen die Fabrik de Farocki) é a convergência de uma tecnologia específica, o cinematográfico, com um site específico, a fábrica. É o emblema do fato de que, desde que esses dois entraram em contato, colidiram e combinaram, mais e mais trabalhadores "saíram" da fábrica - nem sempre por vontade própria ou no final do dia. Com o advento do cinema, e paradoxalmente, em grande parte por causa dele, o valor da produtividade humana, juntamente com a função do trabalho, trabalho e criatividade, sofreram mutações decisivas. O que pode ser seu futuro só pode ser imaginado, especialmente considerando como as sociedades ocidentais imobilizadas parecem estar entre as filas de desemprego cada vez mais longas do lado de fora e o número cada vez maior de 'terminais' de computador - tecnotransmutadores do cinematograma - em nossos locais de trabalho e em nossas casas. Os Trabalhadores que Saem da Fábrica, o título das primeiras imagens em movimento feitas para o cinema, são a palavra de código secreta de Farocki, identificando-o como um dos últimos 'trabalhadores' da imagem em movimento (ver ilustração 70)? A presente coleção aborda Farocki localizando uma variedade de motivos. Às vezes, o ângulo é necessariamente oblíquo, por exemplo, ao identificar espaços intermediários e emblemas de rebus, cada um dos quais contém o todo e, no entanto, nenhum cede mais do que deveria.

Como diz Farocki, no final de Schnittstelle, sua arte poética e seu auto-retrato como quebra-cabeças: 'meu local de trabalho é uma máquina de enigma ou um decodificador. Trata-se de descobrir um segredo ou, pelo contrário, de escondê-lo?' Correspondentemente, os termos da análise nunca são apenas pares opostos, como homem / máquina, mão / olho, escrita / edição ('meus textos emergem da mesa de edição [tanto quanto, senão mais], minhas montagens de imagens vêm da minha máquina de escrever') (veja a ilustração 38). Como convém às metáforas, elas geralmente contêm um meio excluído, o que podem implicar dialeticamente: mão / olho implica mente, por exemplo. Ou eles produzem algo através da fusão de dois termos (como quando a fotografia de vigilância conota preservação e destruição). Pode ser uma questão de um único termo que forma uma cadeia ou um cluster semântico (o Verbund - loop de rede e feedback

reconnaissance – in Bilder der Welt). A picture might meta-morph and suddenly merge two unlikely realms (i.e. ploughshare/cannon, combine harvester/tank, or the trope of the cut, which in *Wie man sieht* suggests analogies between the way a butcher cuts a side of beef, and the way a civil engineer ‘cuts’ a motorway through the natural terrain). Concepts or topics occupy a multidimensional space (as when camera, voice, and monitor all comment on one another in an installation piece, or the several dimensions of a cinematographic archive, searchable in a lateral fashion, map unexpected connections across time). Certain image-emblems reveal a hidden history (‘weaving’ takes us from the Jacquard loom to the television screen, the grid from Hollerith cards to digital images), just as the implicit third term of a metaphor may provide its real motor (‘enforced leisure’ linking prison yard to shopping mall). The excluded middle of a binary opposition may suggest an ironic twist to a conflict (in *Etwas wird sichtbar* the production methods of the big ‘USA’ – large machines that only work the centre of a wheat field – are opposed to those of small ‘Vietnam’ – manual work that harvests the margins – until along comes small ‘Japan’, which has devised machines that also harvest the margins).

While these similes and tropes capture something of the logic of movement and metaphor in Farocki’s work, as well as his habitus of self-contestation and self-reference, they do not fully convey the always implied incommensurability between image and reality. This constitutive gap in the ‘world of images’ is addressed by the contributors to the volume in a wide variety of contexts – political, philosophical and poetological. The essays have been chosen with this perspective in mind: to consider his films and installations as a set of themes and variations, informed by an urgent, topical, but nonetheless wholly coherent agenda.

But the selection also follows another (chrono)logic, which documents the different stages not so much of Farocki’s career as of his reception in the English-speaking world (i.e., the chapters by Elsaesser [1985], Rosenbaum [1992], Keenan [1992] and Alter [1994] for instance). Each registers the impact his work has had at a particular place and point in time, but also indexes the effort, and sometimes the difficulties encountered, when trying to place him within the then prevailing filmic discourses and theoretical debates. In fact, Farocki has been

- em *Zwischen zwei Kriegen*, ou o termo *Aufklärung* - iluminação e reconhecimento - em *Bilder der Welt*). Uma imagem pode se transformar em metamorfose e de repente fundir dois reinos improváveis (por exemplo, arado / canhão, colheitadeira / tanque ou o tropeço do corte), o que, em *Wie man*, sugere sugestões de analogias entre a maneira como um açougueiro corta um lado da carne e o como um engenheiro civil "corta" uma auto-estrada através do terreno natural). Conceitos ou tópicos ocupam um espaço multidimensional (como quando câmera, voz e monitor comentam um sobre o outro em uma peça de instalação, ou as várias dimensões de um arquivo cinematográfico, pesquisável lateralmente, mapeia conexões inesperadas ao longo do tempo). Certos emblemas de imagens revelam uma história oculta (‘tecer’ nos leva do tear Jacquard à tela da televisão, a grade dos cartões Hollerith às imagens digitais), assim como o terceiro termo implícito de uma metáfora pode fornecer seu motor real (‘reforçado lazer’ ligando o pátio da prisão ao shopping). O meio excluído de uma oposição binária pode sugerir uma reviravolta irônica em um conflito (em *Etwas wird sichtbar*, os métodos de produção dos grandes "EUA" - grandes máquinas que funcionam apenas no centro de um campo de trigo - são opostos aos do pequeno "Vietnã". - trabalho manual que colhe as margens - até chegar o pequeno 'Japão', que criou máquinas que também colhem as margens).

Enquanto esses símiles e tropos capturam algo da lógica do movimento e da metáfora no trabalho de Farocki, bem como sua habitus de auto-contestação e auto-referência, eles não transmitem completamente a incomensurabilidade sempre implícita entre imagem e realidade. Essa lacuna constitutiva no "mundo das imagens" é abordada pelos colaboradores do volume em uma ampla variedade de contextos - políticos, filosóficos e poetológicos. Os ensaios foram escolhidos com essa perspectiva: considerar seus filmes e instalações como um conjunto de temas e variações, informados por uma agenda urgente, tópica, mas ainda assim totalmente coerente.

Mas a seleção também segue outra lógica (crono), que documenta os diferentes estágios não tanto da carreira de Farocki quanto de sua recepção no mundo de língua inglesa (ou seja, os capítulos de Elsaesser [1985], Rosenbaum [1992], Keenan [1992] e Alter [1994]

'introduced' to an international audience on numerous occasions during the 1980s and 1990s, and this was often done by choosing different emphases or vantage points (Elsaesser in Britain [1983], Becker in Spain and the USA [1992], Blümlinger in France [1995]). Important analytical texts by Farocki himself that were written in tandem with the films and that provide some biographical-autobiographical pith are also included, in the form of his own essays (dating respectively from 1977, 1982, 1988, 1995, 1998, 1999) and by two interviews (Elsaesser, 1993, Hüser, 2000). They indicate the different intellectual as well as cinéphile traditions Farocki draws on in his work, as do the essays taken from a German publication on Farocki, which pay attention to his immediate circle of friends as well as the role he played in the journal *Filmkritik* (Siebel, Möller, Kneppergeres). Three essays were written more recently, one of which provides a close reading of *Videogramme einer Revolution* in the light of political theory and media politics (Young), the second pinpoints some of the major thematic preoccupations up to and including his installation work (Blümlinger) and the third by Wolfgang Ernst (and coauthored by Farocki) outlines an ambitious project which aims to take our cinematic heritage and audio-visual memory into the digital realm, at least conceptually, by asking how, and in the name of what criteria given the vast capacity to store images one can sort, archive, and make accessible this 'grammar' of our culture, this software programme of our memory, where moving images form units both above and below the lexical and the semantic dimensions.

Ernst and Farocki seem to want to continue the work of film semioticians, of folklorists and narratologists, but now within the image and through the image itself. It not so much concludes his film work as it opens even his installations to a new dimension. As these hints at layers and strata indicate, this book has itself had an almost geological genesis. When I first wrote about Farocki in 1983, I was still under the strong impression of a chance encounter from 1975. The many times we have met since have always included an element of surprise, of displacement and detour, of a moment that should be fixed but probably was better remembered as being transitory. The first time I introduced one of his films was at a conference in Vancouver, having

por exemplo). Cada um deles registra o impacto que seu trabalho teve em um determinado local e momento, mas também indexa o esforço e, às vezes, as dificuldades encontradas ao tentar colocá-lo nos discursos e debates teóricos predominantes na época. De fato, Farocki foi "apresentado" a uma audiência internacional em várias ocasiões durante as décadas de 1980 e 1990, e isso foi feito com frequência escolhendo diferentes ênfases ou pontos de vista (Elsaesser na Grã-Bretanha [1983], Becker na Espanha e nos EUA [1992], Blümlinger na França [1995]). Textos analíticos importantes do próprio Farocki, que foram escritos em conjunto com os filmes e que fornecem algum conteúdo biográfico-autobiográfico, também estão incluídos, na forma de seus próprios ensaios (datados respectivamente de 1977, 1982, 1988, 1995, 1998, 1999) e por duas entrevistas (Elsaesser, 1993, Hüser, 2000). Eles indicam as diferentes tradições intelectuais e cinéfilas de Farocki em seu trabalho, assim como os ensaios de uma publicação alemã sobre Farocki, que prestam atenção ao seu círculo imediato de amigos, bem como ao papel que ele desempenhou na revista *Filmkritik* (Siebel, Möller, Kneppergeres). Três ensaios foram escritos mais recentemente, um dos quais fornece uma leitura atenta do *Videogramme einer Revolution* à luz da teoria política e da política de mídia (Young), o segundo aponta algumas das principais preocupações temáticas, incluindo seu trabalho de instalação (Blümlinger) e o terceiro, de Wolfgang Ernst (e co-autor de Farocki), esboça um projeto ambicioso que visa levar nossa herança cinematográfica e memória audiovisual para o mundo digital, pelo menos conceitualmente, perguntando como e em nome de quais critérios dados o vasta capacidade de armazenar imagens, é possível classificar, arquivar e tornar acessível essa "gramática" de nossa cultura, esse programa de software de nossa memória, onde imagens em movimento formam unidades acima e abaixo das dimensões lexical e semântica.

Ernst e Farocki parecem querer continuar o trabalho de semióticos de cinema, de folcloristas e narratologistas, mas agora dentro da imagem e através da própria imagem. Não conclui tanto o seu trabalho cinematográfico, como abre até suas instalações para uma nova dimensão. Como essas dicas de camadas e estratos indicam, este livro teve uma gênese quase geológica. Quando escrevi sobre Farocki pela primeira vez em 1983, ainda estava sob a forte impressão de um encontro casual de 1975. As muitas vezes que nos encontramos

smuggled a 16mm print of *Zwischen zwei Kriegen* past Canadian customs. Nearly ten years later, I introduced Farocki and *Wie man sieht* in Berkeley, California, in January 1992. But what was more memorable was the dinner afterwards, with Laura Mulvey, Carol Clover and Kaja Silverman. In London, in February 1993, I interviewed him on *Bilder der Welt* for a retrospective I had curated at the NFT, where it was his stage presence that kept the audience spellbound. No less a spell was cast by him in Amsterdam, a year later, when he showed *Videogramme einer Revolution* to my students.

A born performer as much as a born pedagogue, I saw him discuss his films with Paul Virilio at the *Jeu de Paume* in Paris, and invited him again to Amsterdam for a workshop on *Arbeiter verlassen die Fabrik*. When I visited him in a remote part of the former East Berlin, it was a wall of peculiarly enigmatic graffiti that seemed to lead me to his home, and in New York, at the MoMA's retrospective of his films, I saw him patiently sit every evening by the auditorium door like K. waiting 'Before the Law' in Kafka's Castle. Each of these encounters left me with a particular gesture, sharp remark, witty pun, or vivid image; and, finally, with the desire to do this book. In realizing it, I was helped by many: Christa Blümlinger, Tom Keenan, Ulrich Kriest and Rolf Aurich, Kay Hoffmann, the Goethe Institute Melbourne, Fiona Villella of *Senses of Cinema*, Wolfgang Ernst, Tamara de Rijk and above all by Harun Farocki himself.

**Thanks also go to the other authors, Jonathan Rosenbaum, Nora Alter, and Benjamin Young who graciously permitted me to reprint or publish their essays.**

**Initially I had wanted to include the filmography, carefully compiled by Christa Blümlinger for a French publication, but in the end opted for the annotated filmography, as listed on the official website: [www.farockifilm.de](http://www.farockifilm.de). Biographical notes about Farocki are included in the List of Authors, and bibliographical details concerning the original publication of essays here reprinted and of their translators can be found at the end of the volume.**

desde sempre incluíram um elemento de surpresa, deslocamento e desvio, de um momento que deveria ser consertado mas provavelmente foi melhor lembrado como sendo transitório. A primeira vez que apresentei um de seus filmes foi em uma conferência em Vancouver, depois de contrabandear uma cópia de 16 mm de *Zwischen zwei Kriegen*, passando pelos costumes canadenses. Quase dez anos depois, apresentei *Farocki e Wie em Berkeley*, Califórnia, em janeiro de 1992. Mas o mais memorável foi o jantar depois, com Laura Mulvey, Carol Clover e Kaja Silverman. Em Londres, em fevereiro de 1993, entrevistei-o no *Bilder der Welt* para uma retrospectiva que havia curado na NFT, onde era a presença de palco dele que mantinha o público fascinado. Não menos que um feitiço foi lançado por ele em Amsterdã, um ano depois, quando ele mostrou o *Videogramme einer Revolution* aos meus alunos.

Intérprete nato e pedagogo nato, vi-o discutir seus filmes com Paul Virilio no *Jeu de Paume* em Paris e o convidei novamente a Amsterdã para um workshop sobre *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Quando o visitei em uma parte remota da antiga Berlim Oriental, era um muro de grafites peculiarmente enigmáticos que parecia me levar à sua casa, e em Nova York, na retrospectiva do MoMA de seus filmes, eu o vi pacientemente à noite na porta do auditório como K. esperando 'Before the Law' no castelo de Kafka. Cada um desses encontros me deixou com um gesto particular, uma observação afiada, um trocadilho espirituoso ou uma imagem vívida; e, finalmente, com o desejo de fazer este livro. Ao perceber isso, fui ajudado por muitos: Christa Blümlinger, Tom Keenan, Ulrich Kriest e Rolf Aurich, Kay Hoffmann, Goethe Institute Melbourne, Fiona Villella de *Senses of Cinema*, Wolfgang Ernst, Tamara de Rijk e, sobretudo, pelo próprio Harun Farocki .