

2026.06.19
2026.09.27

Harun Farocki efektua

**KUTXA
FUNDA
ZIOA**

EUS

Harun Farocki efektua

Kutxa Fundazioa Kubo
2026.06.19
2026.09.26

Antolamendua eta koordinazio orokorra
Kutxa Fundazioa

Kuratoretza eta testuak
Antje Ehmann
Carles Guerra

Diseinu grafikoa
Joaquín Gáñez

Ikus-entzunezkoen muntaketa
Eidotech

Ikus-entzunezkoen laguntza
Telesonic
Iban Zubeldia

Aholkularitza museografikoa
Ibon Salaberria

Azpitululuak
Gabriel Corbella

Garraiatzea eta enbalatzea
Crisóstomo

Zurgintza
Ebanistería Vimar

Errementaritza
Josu Bregaña

Margolaritza
Margotek

Elektrizitatea
JNA

Asegurua
Asr Suscripción de Riesgos

Itzulpenak
Peter Sotirakis
Rosetta T.Z.
Paula Aguiriano

Errotulazioa
Druck Faktoría Grafika

Bideo dokumentala
Gosho

Hezkuntza
Koma Zerbitzu Kulturalak

Inprimaketa
Artes Gráficas Lorea

Kutxa Fundazioak eskerrak eman nahi dizkie era batera edo bestera erakusketa honetan parte hartu duten pertsonai eta erakundeei, bereziki honako hauei: Harun Farocki Institut, Elías Querejeta Zine Eskolako (EQZE) taldea, Tabakalera–Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroa, Lur Olaizola, Garazi Larrea, Maite Rosende, FX Media, Ana Aristeguieta eta Cristina Saur.

Harun Farocki artxiboko dokumentazioa Elías Querejeta Zine Eskolako Artxiboa eta Komisariotza masterretako ikasleek ikertu eta hautatu dute. Honako hauek osatu dituzte lantaldeak: Victoria Irene Barco, Guillermo Biedma Pérez, Beatriz Bizarro Rodrigues, Pablo Salvador Boido, Javier Esteban Navarro, Helena Flò Monteagudo, Carmina Frankel, Ane García Sánchez, Leonor Guerra, Manuel Hevia Carballido, Alexandre Kröner Moreira, Nita Kruger Hidalgo, Susel Legón, Clara Lezama, Yerai Martínez Velasco, Carolina Monti, Palmira Sabaté eta Delfina Vázquez.

Harun Farocki efektua

Harun Farocki (1944-2014) proiektzio-aretoetatik museoetara aldatu zen zinema baten erakusgarri nagusia dugu. Thomas Elsaesser zinema-kritikari alemaniar handiak esan zuen bezala, «zinemagile ezezagunen arteko ezagunena» izan zen Farocki. 1990eko hamarkadaren hasieran, Farockik —Alemaniako Zinema Berriaren itzalpean ikasitakoa bera— kultuko egilea izaten jarraitzen zuen. Zinemari buruz zuen ikuspegi erabat inkonformistak Rainer Fassbinder, Wim Wenders, Werner Herzog eta ildo bereko beste zinemagile batzuegandik urrundu zuen. Farockik behin esan zuen bezala, bera beste belaunaldi batekoa izan nahiko zukeen belaunaldi batekoa sentitzen zen. Peter Weissen *Erresistentziaren estetika* (1980) irakurri ondoren —Espainiako Gerra Zibilaren eta Bigarren Mundu Gerraren garaian nazioarteko langile-mugimenduan izandako militantzia-esperientziak lehen pertsonan kontatzen dituen eleberri bat da—, Farockik aitortu zuen garai hartan bizitzea gustatuko zitzaiokeela.

Farockik Berlingo kontrakulturako zirkuluetan hasi zuen bere ibilbidea, 1960ko hamarkadan. Haren lehen filmek izaera militantea dute, baina espero zitekeena baino askoz sortzaileagoak dira eta dogmatismo gutxiago erakusten dute. Farockik politikaz zuen ikuspegia hedabide klasikoek hauspotutako iritzi publiko globalizatuari lotuta zegoen, neurri handi batean, nahiz eta hedabide horiek ere ez zeuden manipulaziotik salbu. Farockiren politika, azken batean, zinema dokumentalaren politika zen; azaldu nahi den iritziarekin harreman enpirikoa izatea eskatzen duena, alegia. Nolanahi ere, Vietnamgo gerrak berekin ekarri zuen komunikazio-erregimenetik mundu berri bat sortu zen, non albiste-hartzaileek ez zuten praktikatzen gogoeta antzu bat besterik: iritzia eman bazitekeen ere, hutsaren hurrengoak ziren eztabaidagai zegoen horretan esku hartzeko aukerak.

Egoera horren aurrean, Farockiren lanak izaera kritiko, saiakerazko, gogoetatsu eta performatiboa hartu zuen. Garai hura ondoen erakusten duen filma *Inextinguishable Fire* [Su itzalezina] (1969) da. Film horrekin, gerra guztien oinarrian dagoen konplizitate-sarea salatu zuen Farockik. Bertan, elkarri ezinbestean lotuta agertzen dira hedabideak, industria, teknologia, kontzientzia kolektiboa eta subjektibotasuna. Vietnamgo gerraren testuinguruan, Farockik agerian utzi zuen urrutiko gertakariekiko distantzia gaindiezina, baita gatazka belikoek sortzen duten munduen arteko bereizketa ere. Farockik kameraren aurrean erabiltzen dituen metodoek harridura sortzen dute gaur egun ere, guztiz didaktikoak eta eraginkorrak direlako munduko indarkeriaren aurrean ikusle gisa dugun eginkizunari buruzko hausnarketa sustatzeko.

Filmak sustatzeko kanpainetan sortutako artxibo-materialetan, agitatzaile profesional gisa agertzen zaigu Farocki behin baino gehiagotan, propaganda-metodo bitxiak erabiliz: dela filmen izenburuak —graffiti gisa— eraikinetako hormetan idazten, dela megafonoa eskuan agerraldi teatralak egiten. Horrela, protestak antzerti-forma hartzen du, inauterietako jai-giroa bereganatuta. Hala ere, Farockiren zinemak gogoeta eta analisirantz jo zuen gero eta gehiago, dokumentalaren politikak distantzia hartzera behartuko balu bezala. Hortik sortu zen haren behaketa-zinema, konposizioaren eta formaren soiltasunagatik aipatua eta goraiatua. Garai hartan, 1970eko eta 1980ko hamarkadetan, Farockik telebista- eta irrati-saio ugari ekoitzi zituen, eta modu independentean finantzatu ahal izan zituen bere filmak hala, egiletza-askatasuna baldintza zezaketen finantzaketa-ereduetatik at utziz haien bideragarritasun ekonomikoa.

1992an, Farockik bere lan ospetsuenetako bat ondu zuen, Andrei Ujicărekin batera: *Videograms of a Revolution* [Iraultza baten bideoگرامak]. Lan horretan, zinemagile biek Nicolae Ceaușescu buruzagi errumaniarraren —eta haren emazte Elena Ceaușescuren— prozesu iraultzailea eta eroraldia (1989) berregin zituzten. Telebistak zuzenean transmititutako eroraldia izan zen hura, eta, neurri batean, telebistak berak egikaritua; hau da, erregimen-aldaketa beren lanpostuetatik bertatik bultzatu zuten kazetariak zabaldutako irudiei hertsiki lotuta gertatu zena. Hainbestearino da hori horrela, iraultza plato bateko fokuen pean bertan gertatzen dela baitirudi. Hedabideek erregimen

politikoen aldaketetan duten zeregina guztiz argituta geratu zen historia-margolan moderno baten parekoa den analisi xehe horrekin. Kontuak kontu, Farockik askotan gogorarazten zuenez, *Videograms of a Revolution* en estreinaldiaren osteko saioan ikusle bakarra bertaratu zen proiektziora.

Horrek inflexio-puntu bat markatu zuen Farockiren ibilbidean. Handik aurrera, zinema-aretoak zinemaren erreferente sinbolikoa izateari utzi zion, eta Farockik museoaren espazio sozialera egokitu zuen bere lana. 1995ean, *Interface* [Interfazea] aurkeztu zuen Lilleko Arte Ederren Museoan: bi monitoren osatutako instalazio bat, non bildu baitzuen hogeitazko urteko lana. Bertan, besteak beste, *Inextinguishable Fire* gogoratu eta iruzkindu zuen; gailu berriari esker, irudiak pantaila batetik bestera igarotzen dira, edo bietan errepikatuta agertzen. Ordurako Farockik garbi zeukan, museo batean ikusleen arreta askoz ere sakabanatuagoa egonagatik, bertan askoz ikusle gehiago bildu ahalko zituela zinema-areto batean baino. Hala ere, zinemagileak ez zuen inoiz alde batera utzi pantaila batean proiektatutako zinemaren ikusmolde klasikoa.

Dena dela, XX. mendearen azken urteetan, museo berriek gero eta interes handiago agertu zuten era horretako lanekiko. Urte haietan, museoa produktibitate sozial baten epizentro eta sintesi bihurtu zen, eta areto erdi-ilunetara iritsi berria zen zinema-mota batekin identifikatzen zen. Egoera horretan, ikuslearen esperientziak abiarazten du Farockik sintagma iradokitzaile baten bidez *soft montage* (Weiche Montage) gisa izendatu zuena. Farockiren hitzetan, editatutako irudi bat ikusi bitartean hurrengo aurreikustean sortzen da muntaketa-mota *bigun* hori. Bi irudiren arteko harreman orokor gisa ere deskribatu zuen fenomeno hori Farockik, adieraziz harreman horrek ez duela zertan izan aurkakotasunezkoa edo baliokidetasunezkoa nahitaez. Modu horretan, berezko bitarteko bihurtzen dira museoari bereizgarri zaion espazio soziala eta esperientzia.

Kutxa Fundazioa Kubo aretoko *Harun Farocki efektua* erakusketa osatzen duten instalazioen kokaerak harreman mota hori sustatzen du: ikuslea ikus-entzunezko lan bati begira egon daiteke —itxuraz arreta osoa eskatzen duen horietako bati—, eta, aldi berean, aretoko beste obra batzuk aurreikusten. Ikuslea murgilduta dagoen ilunantz horrek Jean-Luc Godard zinemagile frantziar handiaren irudi batzuetan ditu sustraiak; *Numéro deux*

[Bi zenbakia] (1975) muntatzen ari zela bere burua monitore eta proiektore artean filmatu zueneko irudi haietan, alegia. Irudi-ugaritasun horrek arreta-modu berri bat dakar berekin, non mugitzeko askatasuna ez baitago kontraesanean norberaren begiradak barneratutako diziplinarekin. Soinuak, egoera horretan zarata gisa hauteman badaiteke ere, ezin hobeto laburbiltzen du lehen aipatu dugun —eta museoaren ikur bihurtu den— ekoizpen sozial hori. Esan beharra dago zarata horretatik ez dagoela balio semantikodun enuntziatu edo edukirik ateratzerik.

Horrela aztertu zituen Farockik mende-aldaketak berekin ekarri zituen lan-molde berriak. Ez da kasualitatea haren obrarik adierazgarriena *Workers Leaving The Factory* [Langileak fabrikatik irteten] (1995) izatea: lantegitik irteten ari diren langileen irudiak erakusten dituen eszena-bilduma bat. Baina, eszena-bilduma ez ezik, film-artxibo bat ere bada, motibo bisual baten historia aztertzen duena, gaiak gehituz zabaltzen den hiztegi baten antzera, *The Expression of Hands* [Eskuen adierazpena] (1997) lanarekin egin zuen bezala. *Workers Leaving The Factory* kanal bakarreko filma izan zen lehenik, eta 2006an *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades* [Langileak fabrikatik irteten, hamaika hamarkadaz] izeneko instalazioa bihurtu zen, museoko zoruan jarritako hamabi monitoreren bidez. Farockik zioen fabriken eta zinema-izarren arteko bizikidetza bateraezina zela. «Fabrikak —eta, bereziki, lanaren gaia— zinemaren historiaren bazterretan geratzen dira beti».

Lanaren automatizazioak liluratu egin zuen Farocki, eta, aldi berean, haren sen analitikoena piztu. Berak, bere aldetik, giza lana ordezkatzeko duten kamera eta irudiekiko interesa agertu zuen. Garbi ulertu zuen —inolako dramatismoa gabe ulertu ere— hegemonia teknologikoak eszenatik ezabatu nahi zuela lehen kameraren objektiboaren atzean zegoen begia. *Eye/Machine I-III* [Bergia/Makina I-III] (2000-2003) lanean, Farockik bere ikerketarik sistematikoenetako bati ekin zion, Golkoko Gerrak —paradigma-aldaketa lazarria eragin zuen gerra hark— utzitako irudiak baliatuz. Irudiaren teknologiak aurrekaririk gabeko mobilizazio-ahalmena izan zuen gatazka armatu hartan. Besteak beste, jomuga militarren eta urrutiko behatzaile haien arteko bereizketa ezabatu zuen. Bien arteko fusioa jaurtigaiak eztanda egitean gertatzen zen; eztrandaren argiak jaurtigaiaren muturreko kamera itsutzen zuen unean, hain zuzen.

Felix Guattari filosofo frantsesak Golkoko Gerrari buruzko emankizun haiek komentatzean esan zuen bezala, subjektibotasun «desjabetu» eta «deskonposatu» baten sinbolo bihurtu zen eztanda. Behin puntu horretara iritsita, «irudi operatiboek» —horra Farockiren obran eta idatzietan gailendutako beste sintagma fetitxe horietako bat— hartu zuten lekukoa. Horrekin desagertu zen irudiaren testigantza izaera. Irudiek ez dute jada interpretaziorik behar, eta elkarren artean komunikatzen dira. Farockik *Interface* lanean aplikatu zuen hori, bi pantaila elkarrekin hizketan jarri zituenean. «Masa-subjektibotasuna» deituko zena sortu zen orduan, Farocki egile kritiko, erradikal eta berritzailea gidari izan zuen aro berri bat. Itxura guztien arabera, makinak lanean ikusiz, egile tradizionalaren inguruko mistifikazio guztiak alde batera uztea erabaki zuen Farockik; dena dela, harengan ohikoa zen bezala, adimen erradikal hark bazuen ironiatik zerbait ere.

Tomas Schmit Fluxus artistaren ekintza ospetsua —botila baten edukia beste botila batean isurtzea, behin eta berriz— errepikatu nahi izan zuenean, robot baten esku utzi zuen eginkizun hori Farockik. Horixe egin zuen *Repouring, Variation I* [Berrisurtzea I aldaera] (2010) filmarekin. 1963an egindako saioan, ura galdu egiten zen ontzi batetik bestera hainbat aldiz isuriz, eta gauza bera gertatzen zen robot mekaniko batekin egindako saioan ere —teorian zehatzagoa izan behar zuen arren—. Farockiren ustez, automatizazio-kontzeptuak ez zuen izaera apokaliptikorik, genealogikoa, didaktikoa eta ahalmentzailea baizik. Alde horretatik, hunkigarria da ikustea nola azaltzen zizkien Farockik bere bi alaba txikiei ingeniarietza zibileko objekturik konplexuenak: haren pedagogia zorrotzak lotarako ipuin bihurtzen zituen trenbideak, zubiak eta itsasontziak. Esan liteke, beraz, autore zaila izatearen ospea eduki arren, zinema garden baten egilea ere badela Farocki.

Antje Ehmann, Carles Guerra



Two Paths

[Bi bide]
1966/3'

Two Paths obra kristauaren bide «zuzenari» eta «okerrari» buruzko alegoria bat da: batek darama zerura eta besteak infernura. Farockik irudia zatitzen du kameraren bidez, eta aurreragoko bere film-saiakerak definitu zituzten estrategiak iragartzen ditu horrela.

Wolfgang Gladow, 2018



The Silver and the Cross

[Zilarra eta gurutzea]
2010/17'

Farockik esaldi honen bidez laburtzen du instalazioaren zentzua: «Espainiarrek gurutzea ekarri zuten, eta zilarra eraman». Gaspar Miguel de Berríoaren (1706-1762) *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* [Potosíko Cerro Rico eta Imperial Villaren deskribapena] lanetik abiatuta, europarren kolonizazio-prozesuari eta ekoizpen-metodoen gaineko kontrolaren bidez lortutako botereari buruzko diskurtso bat landu du artistak. Espainiarren kolonizazioaren garaian Boliviako Potosíko zilar-meategiak, langileak eta herriak nola errepresentatzen ziren xeheki aztertzen du pieza honetan. Olio-pinturaren atalak kokaleku beretik 2010ean filmatutako irudiekin alderatzen dira hemen.

Amanda Cruz, 2011



Comparison via a Third

[Hirugarren baten bidezko konparaketa]
2007/24'

Instalazio honek lanaren kontzeptuaz dihardu, adreiluak fabrikatzeko eta lantzeko adibidea ardatz harturik. Harun Farockik lan-prozesu desberdinak erakusten ditu: gizarte tradizioaletakoak, berrikiago industrializatuetaoak eta guztiz industrializatuetaoak. Eserita lanean ari den emakumea Indian filmatu zuen. Bombay, Nimbut eta Puneke adreiluen fabrikazioko irudiak agertzen dira, proiektzio bakarretan eta bikoitzetan, baita Europa industrializatuan grabatutako irudiak ere, denboran atzerantzko eta aurrerantzko jauziak eginez edo bata bestearen ondoan proiektaturik. Fabrikazio-prozesu gero eta automatizatuagoen hasierako aurkezpen horren ondoren, hurrengo lan-prozesuak, toki eta gizarte desberdinetakoak, zenbait konstelazioetan elkarri loturik agertzen dira.

Matthias Michalka, 2007



Repouring, Variation I

[Berrisurtzea, I aldaera]
2010/20'

Tomas Schmitte 1963ko abenduaren 18an Amsterdamen egindako *Cycle for Water Buckets (or Bottles)* performanceari [Ur-kuboetarako (edo botiletarako) zikloa] erreferentzia egiten dio obra honek. Fluxus artista lurlean belaunikatu zen, esne-botila hutsez egindako biribil baten barruan, eta ura isuriz joan zen botilaz botila, ura erori edo lurrundu arte. Farockiren arabera, «ekintzak sinbolismoa saihesten zuen... ez zeukan bizi-kualitaterik». «Hain zen sinplea eta erabatekoa, Becketten obra bat baitzirudien. Ekimenaren izaera uniformea gorabehera, bazen hartan garapen bat; anti-ekintza amaitzen zen bere kabuz». Harun Farockik hogeit minutuko editatu gabeko film bihurtu zuen erritual hura, eta argi-pantailen espaziora eraman zuen. Pantaila bakoitza botila bati zegokion. Farockik robot baten esku utzi zuen ura isurtzeko eginkizuna; haren besoak espazio piktoriko hedatuan mugitzen dira, likido bat isurtzeko ekintza ez biziki ikusgarria gauzatuz.

Antje Ehmann, 2011



Workers Leaving the Factory in Eleven Decades

[Langileak fabrikatik irteten,
hamaika hamarkadaz]
2006/36'

Instalazio honek langileak fabrikatik irteten erakusten dituzten zinemaren historia osoko eszenak jasotzen ditu eta aldi berean ikus daiteke hamabi monitoretan. Zineman, gauza bat da hautematea eta beste bat kontzeptua. Hain zuzen ere, historiako lehen filmean —*La sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Langileak Lyongo Lumière fabrikatik irteten], Lumière anaiek egina— fabrikaren itxurarik batere ez duen eraikin bat agertzen da, etxaldea dirudiena gehiago.

Gizarte-gatazkei dagokienez, «fabrikaren aurreko edozein toki» da adierazgarria; aldiz, ardatza zinemako pertsonaia baten bizitza pribatua denean, pertsonaia horrek lana amaitzen duenetik aurrerako bizitza, bigarren mailan gelditzen da fabrika. Fritz Langen *Clash by Night* [Gaueko topaketa] filmean (1952), Marilyn Monroe agertzen da muntaketa-katean eta fabrikatik irteten eta, gero, horri buruz hizketan entzuten dugu.

Baina fabriken existentzia eta zinemako izarren existentzia ez dira bateragarri. Zinemako izar bat fabrikari lanean ikusteak maitagarrien ipuin bat iradokitzen du: printzesa lan egitera behartuta, bere benetako ametsa bete arte. Fabrikak eta lanarekin loturiko guztia zinemaren historiaren bazterretan daude.

Harun Farocki, 2000



Eye/Machine I Eye/Machine II Eye/Machine III

[Begia/Makina I]
[Begia/Makina II]
[Begia/Makina III]
2000-2003/23', 15', 25'

1991n mundua inarrosi zuten Golkoko Gerrako irudiak ditu obra honek oinarri. Klaus Theweleit filosofoaren teoria baten arabera, jaurtigaiak jomugarako bidean ageri diren planoetan, berdinak ziren bonbak eta kazetariak. Era berean, ezinezkoa zen argazkiak eta ordenagailu bidez sortutako irudiak bereiztea. «Berezko irudia» galtzeak esan nahi du begiak lekuko historiko gisa zuen zeregina galtzea.

Esaten dutenez, Golkoko Gerran jokoan sartu zena ez ziren izan arma berriak, irudien politika berria baizik. Horrela finkatu ziren gerra elektronikorako oinarriak. Gaur egun, kilotonek edo sarraldi militarrek egiteko ahalmenak ez dute C3I zikloa adinako garrantzirik. Ziklo hori mundu hau menderatzeko sortu da; ingelesezko Command, Control, Communications, Intelligence hitzei erreferentzia egiten die, eta barne hartzen ditu, zehazki, alerta goiztiarreko sistemak, sentore sismikoen, akustikoen eta radarren bidezko airetiko zaintzakoak, irati-goniometriakoak, arerioaren komunikazioak kontrolatzekoak, baita teknika horiek guztiak deuseztatzeko interferentziak erabiltzea ere. Irudi-teknologia militarra bizitza zibilean nola txertatuz doan aztertzen du Harun Farockik.

Rosa Fiat, 2000



Counter-Music

[Kontra-musika]
2004/23'

Hiria ekoizpen-prozesu modura arrazionalizatuta eta araututa dago gaur egun. Hiriko egunerokotasuna zehazten duten irudiak irudi operatiboak dira, kontroleko irudiak. Autoen, trenen edo metroen zirkulazioaren errepresentazioak, telefonia mugikorrek antenak zer altueretan jarri behar diren adierazten duten errepresentazioak edo sareetako segurtasun-zuloak non dauden adierazten dutenak. Eraikinen bero-galeraz ohartarazten duten kamera termografikoak. Eta hirien eredu digitalak, XIX. mendean lehen hiri industrialen planoak —esaterako, Lilleko hiri-aglomerazioarena— egiten hasi zirenean erabiltzen zirenak baino eraikin edo teilatuen forma gutxiago dituztenak. Bulebar, paseo, azoka, saltoki eta elizak gorabehera, bizitzeko eta lan egiteko makinak dira hiri horiek. Nik ere ere egin nahi dut hirien filmen *remake* bat, baina bestelako irudiekin. Denbora eta baliabideak mugatuak izaki, beharrezkoa da atal arketipiko gutxi batzuk lantzea. Zatiak edo atariko ikerketak.

Harun Farocki, 2004



Interface

[Interfazea]
1996/23'

Hiztegiek gorputz, espazio, sistema teknologiko, fase, kontzeptu eta abarren arteko muga edo lotura gisa definitzen dute «interfaze» hitza, baina Farockiren instalazioak terminoa hitzez hitz interpretatzera gonbidatzen gaitu; hau da, «aurpegiaren artean» dagoenaren adierazpen gisa interpretatzera. *Interfacen*, aurpegiaren edo aldean ordena, eta nola topo egiten duten, nola berrelkartzen diren edo elkarri ez ikusiarena nola egiten dioten, kamerekin, monitoreekin eta monitorean barneko monitoreekin dituzten erlazio jakinen arabera deskribatzen da. Eskuineko irudian, Farocki ikusten dugu, 1995ean, bere edizio-mahaiaren aurrean eserita, *Inextinguishable Fire* [Su itzalgaitza] lanaren eszena bat ikuskatzen. Aldamenean, ezkerreko irudian, 1969eko irudi batean ageri da, Stockholmeko Gerra Krimenen Nazioarteko Auzitegiaren aurrean, lekuko gisa, amerikar inperialismoaren kontrako salaketa bat enuntziatzen.

Kamerari aurrez aurre hitz egiten dio, edo ozen ikurtzen du paperean jasotako testua, eta, hala, Farockiren aurpegia ikusten dugu hogeita bost urte geroago, eskuineko irudian, plano laburrean eta soslaiz, haren atzean monitorea batek *Su itzalgaitza* laneko eszena bera erakusten eta aipatzen duen bitartean. Farockik hasierako bere lanean bere buruari begiratzeko duen moduak urrun samarra dirudi, baina urruntze sotil bat antzematen da, halaber, auzitegiko eszenako monologoa berrirakurtzeko duen moduan: batzuetan, atzerapenez ari da, lehenik jatorrizko testua esaldiz esaldi entzuten duenean, edo hitz gako jakin baten ondoren testua errepikatzen duenean; beste batzuetan, jatorrizkoarekiko zehazki paralelo, buruz errezitatzen.

Rainer Bellenbaum, Sabeth Buchmann, 2009



The Words of the Chairman

[Lehendakariaren hitzak]
1967/3'

Itsasontzi batean nengoen... eleberri tankera du; Venezuelara abiatu berria nintzen, itsasoz, 1967ko ekainaren 2an, eta Irango xah Berlin Mendebaldera iristen ari zen orduantxe. Manifestazioak izan ziren, ikasle bati tiro egin zioten, eta oposizio-molde berri bat sortu zen. Artean itsasontzian nintzela bururatu zitzaidan filmaren ideia.

Iragarki baten egitura dauka filmak, eta metafora bat erreproduzitzen du hitzez hitz: hitzak arma bihur daitezke. Hitz horiek paperez eginda daudela ere erakusten du, ordea. Arma hark dena hondatu zien xahari eta haren emazteari; paperezko poltsez estalita dute burua —Irango zerbitzu sekretuek identifikatu zituzten saihesteko irandar ikasleek manifestazioetan erabiltzen zituztenen antzeko poltsez estalita—, eta aurpegiak dituzte poltsa horiek marraztuta.

Filma estreinatu nuenean, 60ko hamarkadaren amaieran, oso harrera ona izan zuen. Uste dut jendeak ulertu zuela bistakoa zena ez ezik paradoxa moduko bat ere bazuela, nolabait. Baina aitortza hori galdu egin zen handik urte batzuetara. Uste dut orain berriro berrindartzen ari dela.

Harun Farocki, 1990



Their Newspapers

[Haiei egunkariak]
1968/17'

Bere bizitzan zehar, Farocki ekoizpen-balio apaletatik eta haiei zegokien estetikatik abiatu zen, eta, konposizio bisual laburrak egiteari ekin zion aurrerago, pantaila anitzeko ekipoak erabiltzen eta instalazioak sortzen hasi aurretik. Hala ere, haren zinema-praktikan beti nabarmendu dira gogoeta, saiakera-tankera eta espiritu kritikoa, modu horretan jarduteak aukera ematen baitzion premiazko gaiak lantzeko, alderdi filosofikoari soil-soilik erreparatu gabe. Atzera begiratu eta film hauek berriro ikustean, argi gelditzen da haren hasierako obrek eta ideiek mezu politiko bat baino gehiago transmititzen zutela: hark erakusten zuen urgentziazko ekintzaile-ikuspegiak orobat eskatzen zuen aztertzea Estatu Batuek Vietnameko gerran izandako esku-hartzearen garaian finkatutako komunikabideen erregimen berria, nola ziharduten egunkariak errealitatearen esperientzia zuzeneko eta enpirikoaren bitartekari modura. Haren arabera, zinema dokumentalak utzi egin behar zion gertaeren lekukotasuna ematean oinarritzeari. Farockiren *Their Newspapers* [Haiei egunkariak] lanak aldi berean aditzera ematen ditu prentsaren manipulazio-zereginari buruzko kritika eta zinema dokumentalaren distantzia lo-eragilea. Filmaren bigarren mailako tituluak —*Some problems of anti-authoritarian and anti-imperialist urban warfare in the case of West Berlin* [Borroka anti-autoritarista eta anti-inperialista urbanoaren zenbait arazo Berlin Mendebaldean]— Farockik ekoizpenaren baldintza zehatz batzuei argi egiteko zuen asmoa erakusten du. Offeko ahotsak, zera azpimarratzen du gainera: «Vietnamdarren sufrimendua... sufrimenduaren irudia... Berlinera dator Vietnamdik».

Carles Guerra, 2014



White Christmas

[Eguberri zuriak]
1968/3'

Gabonen eta Gerraren artean lotura egiten duten film ugarietako bat da. Ez da argi gelditzen Eguberri zurien irrika serioki formulatzen den, edo salaketa egiteko asmoa besterik ez duen. Edonola dela ere, Estatu Batuek Vietnamen egindako gerra salatzen du.

Harun Farocki, 1968



Inextinguishable Fire

[Su itzalgaizta]
1969/25'

Farockiren film askok bezala, *Inextinguishable Fire* lanak dokumental laburraren formatua du, eta masa hedabideetatik ateratako irudiak, testua eta narrazioa uztartzen dituen saiakera-estilo bati jarraitzen dio. Artista honen ia berrogeita hamar urteko ibilbide oparoaren hasieran sortutako lana da, eta kritika egiten die Vietnameko gerrari eta industriak arma kimikoen ekoizpenean izandako zereginari. Narrazio honekin hasten da: «Napalmaren biktimen irudiak erakusten dizkizuegunean, begiak ixten dituzue. Begiak ixten dituzue irudien aurrean. Ixten dituzue, gero, oroitzapenen aurrean, Eta ondoren ixten dituzue begiak gertaeren aurrean». Irudien ekoizpena, zabalkundea eta kontsumoa aztertuz, azalera atera zituen kultura mediatikoaren, politikaren, teknologiaren eta biolentziaren arteko lotura korapilatsuak.

Christopher Cohn, 2017



The Expression of Hands

[Eskuen espresioa]
1997/30'

The Expression of Hands lanak sakon aztertzen du zinemaren historiako lehen planoetan eskuei emandako erabilera. Zinemaren hastapenetan, antzezlearen aurpegiari eman zitzaion lehentasuna lehen planoetan; handik denbora batera arte ez zen aintzat hartu eskuekin egindako keinuen ahalmen dramatiko itzela. Beste film batzuetatik ateratako irudiak erabiliz, hizkuntza bisual hori eta haren sinbolismoa ikertzen ditu Farockik.

«Espresio filmikoen entziklopedia» osatzeko helburua bere gain hartuta, horretan jardun zuen Farockik azken bi hamarkadetan, etengabe, eta ahalegin horren emaitzarik garrantzizkoena izan zen honako hau. Wolfgang Ernstek zera aipatzen du Harun Farockirekin lankidetzan idatzitako *Towards an Archive for Visual Concepts* [Kontzeptu bisualen artxibo baterantz] lanean: «Bere aurreko lanean bezala —*Workers Leaving the Factory* [Langileak lantegitik irteten] (1995), zeina hasten baita Lumière anaiei *La sortie des Usines Lumière* [Lumière fabrikako irteera] (1895) filmaren eszena batzuekin—, Farockik maila ikonografikoa lantzen du hemen, zenbait gai zinematografiko sailkatuz. Hain zuzen ere, taylorismoaren ikur diren lan-egoeretako —eta prozedura filmikoen beren normalizazioko— keinuak eta mota horretako filmetako keinu narratiboen artean. *The Expression of Hands* lanean, performatiboak dira subjektua eta objektua».

Annabella Lee, 2018



Bedtime Stories: Railways Bedtime Stories: Bridges Bedtime Stories: Ships

[Lotarako ipuinak: burdinbideak]
[Lotarako ipuinak: zubiak]
[Lotarako ipuinak: itsasontziak]
1977/3', 6', 3'

1970eko hamarkadan, haurrentzako filmak egin zituen Harun Farockik, Hartmut Bitomskyrekin lankidetzan. Munduko fenomenoetatik abiatzen dira, eta garraio-moduak eta garraio-ibilbideak dituzte ardatz, askotan, hala nola trenak, itsasontziak, errepideak, zubiak eta ibaiak. Farockiren behaketa xeheak ageriko loturak eratzen ditu munduan barreiatutako hainbat elementuren artean eta askotariko testuinguru konplexuen irudi zolia transmititzen du.

Stefanie Schlüter, 2023

Proiektzioen programa

Astearte eta larunbatetan
12:00-14:00/16:00-20:00
Bideo-gela

Harun Farocki eta haurrak

Bedtime Stories: Railways, 1977, 3'
Bedtime Stories: Bridges, 1977, 6'
Bedtime Stories: Ships, 1977, 3'
J.B. alemanez ingelesezko azpituluekin eta euskaraz esana

Harun Farocki eta zine-liburuak

Filmbooks, 1986, 15'
J.B. alemanez, gaztelaniazko azpituluekin

Harun Farocki eta intelektualak/artistak

Catch Phrases. A Conversation with Vilém Flusser, 1986, 13'
Georg K. Glaser-Writer and Smith, 1988, 44'
Jean-Marie Straub and Danièle Huillet at Work on a Film Based on Franz Kafka's Amerika, 1983, 26'
J.B. alemanez, gaztelaniazko azpituluekin

Asteazken, ostegun, ostiral eta igandeetan
12:00-14:00/16:00-20:00
Bideo-gela

Antje Ehmman eta Carles Guerra komisarioei elkarriketa

J.B. gaztelaniaz eta ingelesez, euskarazko eta gaztelaniazko azpituluekin

Mediazioa

Bisita gidatuak

Larunbatetan, 17:30ean euskaraz eta 18:30ean gaztelaniaz
Sarrera doan, aurretik izena eman behar da webgunean

Familientzako tailerra

2026ko uztailak 11, larunbata. 11:30-13:30
Ikusi-makusi... makina bat. Ezinezko makinak asmatzeko tailerra
Maite Rosende ilustratzailearekin
6 eta 12 urte bitarteko neska-mutilak, heldu batek lagunduta
Euskaraz
5 euro haur bakoitzeko, helduak doan
Izen-emateak webgunean

Programa publikoa

Bisita komentatua Carles Guerrarekin

2026ko ekainak 20, larunbata. 18:30
Gaztelaniaz
Sarrera doan, aurretik izena eman behar da webgunean

Zine eta artea: *Harun Farocki efektua*

2026ko ekainak 25, osteguna. 19:00etan, Zine-aretoa (Tabakalera, 1. solairua)
Aurkezpena: Carles Guerra, erakusketaren ko-komisarioa.
An Image, Harun Farocki, mendebaldeko Berlin, 1983, 25'
Still Life, Harun Farocki, Berlin, 1997, 56'

2026ko ekainak 27, larunbata. 19:00etan, Zine-aretoa (Tabakalera, 1. solairua)
Parallel, Harun Farocki, Alemania, 2010-2014, 45'
Serious Games, Harun Farocki, Alemania, 2010-2014, 45'

Sarrerak Tabakalerako ohiko saltokietan
Jarduera hau Tabakalarekin lankidetzan egin da



Elkarrizketak *Harun Farocki efektua* erakusketari buruz Elías Querejeta Zine Eskolarekin

2026ko irailak 10, osteguna. 18:30ean, Kutxa Fundazioa Kubo
Gaztelaniaz

Elías Querejeta Zine Eskolako Artxiboa, Komisariotza eta Sorkuntza masterretako ikasleek erakusketaren artxiborako egindako ikerketa-, katalogazio- eta hautaketa-prozesuak azalduko dituzte, komisarioekin elkarlanean

Sarrera doan, aurretik izena eman behar da webgunean
Jarduera hau EQZErekin lankidetzan egin da



Informazioa

T. (+34) 943 251 939
E. hezkuntza_kubo@kutxafundazioa.eus
Erreserbak: www.kutxafundazioa.eus

Ordutegia

Asteartetik igandera
12:00-14:00
16:00-20:00

Sarrera
librea