

## El tiempo suspendido de la técnica en la obra de Por el Ojo

### Resumen:

Para la tecnología moderna el “Tiempo” ha sido interpretado como un obstáculo. Desde el taylorismo a la digitalización de la esfera del trabajo se podría trazar una constante: la “optimización” del tiempo, la posibilidad de su atomización y recomposición, la facultad de escindir el cuerpo actuando del tiempo actuado. La objetivación de la producción eclipsa así el tiempo acumulado en el proceso social de su realización. Su crítica ya se hizo evidente a la luz del *fetichismo de la mercancía*, pero esta no es la única manera de evidenciar la distancia entre el tiempo afectado en la producción y el “tiempo” objetivado del producto. Consideramos que este pasado hecho materia encuentra formas críticas en algunas obras artísticas donde el “Tiempo” en tensión con la técnica es reintroducido como factor crítico en la expectación de la obra. Esta ponencia se propone reflexionar sobre la manera en que la experiencia artística actúa en dicha tensión, entre el “tiempo” del asunto y el tiempo afectado en el proceso de producción. Se tomará como corpus para este análisis las obras del colectivo de artistas “Por el Ojo”, que a mediados de los noventa se propuso reflexionar sobre las narrativas audiovisuales del video clip desde técnicas y procedimientos mixtos propios de la tradición plástica del grabado, la performance y las intervenciones urbanas.

La idea fue salir. No iban a quedarse encerrados sin decir nada porque no tuviesen a su servicio la “herramienta”. Y así lo hicieron. Con lo puesto, con lo conocido, se propusieron recorrer un camino incierto. Tomaron una plantilla de stencil, unas hojas impresas en serigrafía con las imágenes que cada uno compuso, y salieron a estampar sobre las paredes de la ciudad televisores siempre encendidos.

*Por el Ojo. Video sin Cámara* fue un grupo de “video-artistas” que nunca consiguieron disponer de una cámara de video, pero si a las sociedades hay que verlas a la luz de sus aleaciones y no de sus herramientas -como propone Martin Jay retomando a Deleuze y Guattari<sup>1</sup>-, el título de video-artistas es más que merecido para este grupo formado a inicios de los años noventa en Buenos Aires. Me permitiré hacer un breve relato de su formación, un relato que se repliega sobre el mito antes que sobre la historia.

*Por el ojo* surge de la iniciativa de un nutrido grupo de personas de distintos ámbitos y procedencias que, seducidos por el relato audiovisual y la técnica del video, se proponen explorar

---

1 Al respecto dirán Deleuze, G Guattari F. (2002: 94) “Incluso la tecnología se equivoca al considerar las herramientas por sí mismas: las herramientas sólo existen en relación con las mezclas que ellas hacen posibles o que las hacen posibles.”

estos “nuevos” medios desde una intención “artística”. Las primeras reuniones, a fines de los años 80, fueron puertas adentro con una cámara prestada. Según testimonian sus integrantes, los primeros tiempos eran de “absoluta exploración”. Nadie sabía bien cómo funcionaba ese *artefacto* ni qué hacer con él. Esta etapa de pre-producción -parafraseando a la industria audiovisual-, transcurrió discutiendo guiones, explorando encuadres y narrativas y sobre todo pensando cómo financiar la compra de una cámara propia.

Los primeros Televisores, comprendidos como materiales para la labor artística, hacen su aparición en escena durante los años 60 en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT). Obras como *Nuestro señor de cada día* (1964) de Luís Felipe Noé o *La menesunda* (1965) de Marta Minujín y Rubén Santantonín comienzan a dar cuenta de un artefacto que hacía apenas una década que estaba recibiendo señales. Estas primeras realizaciones fueron seguidas de otras que cada vez más incorporaban la tecnología necesaria para participar en los modos de producción televisivo, como por ejemplo: *Simultaneidad en simultaneidad* (1966) de Minujín o *Especta* (1969) del Grupo Frontera (Bronowsky, Espartaco, Esteves y Gross). Pero si estas primeras obras surgen en un contexto promocionado y financiado por la gran industria; en los noventa el relato que podamos hacer se despliega en sus antípodas.

A diferencia de los artistas que trabajaron en el ITDT, el grupo *Por el Ojo* nunca llegó a disponer de la tecnología necesaria para realizar obras en video. Las últimas décadas del siglo XX se caracterizaron por la ampliación de un mercado de artefactos electrónicos que permitían capturar y reproducir imagen y sonido de forma doméstica, estos todavía seguían siendo muy caros y los standares profesionales prácticamente inalcanzables para los miembros del grupo. Así, ante la dificultad de acceder a esta tecnologías, el entusiasmo se disipó junto al grueso de sus integrantes.

Finalmente, cuatro de ellos (Julia Balmaceda, Federico González, Daniel Sanjurjo, Ignacio Sourrouille) decidieron cambiar de estrategia y salir al mundo. Y, ante el dificultoso acceso a la tecnología, se propusieron “crear” sus propias técnicas y artefactos. Llamaron a las primeras acciones “serigrafías”. En ellas combinaban distintas tradiciones artísticas. Partían de la técnica del collage para componer las imágenes que mostrarían sus “televisores”. Luego reproducían indefinidamente esas imágenes en serigrafía y con ellas salían a empapelar la ciudad. Las pegatinas se completaban, finalmente, enmarcando los impresos con pintadas en aerosol y plantillas de stencil que formaban un marco de TV.

/IMAGEN 1/

Las técnicas no eran nuevas. Las paredes de BA hacía tiempo que venían siendo “decoradas” con pintadas y graffitis. Lo que resulta interesante resaltar de los serigrafitis fue la necesidad de señalar “mensaje” y “medio” con procedimientos técnicos distintos, sin por ello disgregar la unidad de la imagen. Los serigrafitis proponían una doble representación gracias al uso y combinación de técnicas distintas; por un lado, la representación de un marco, por el otro, la representación de lo enmarcado. La relación de continuidad entre *marco* y *enmarcado* no es un problema nuevo para la historia de la pintura, basta con revisar lo estudiado por Stoichita (2000) en términos de intertextualidad en la pintura del siglo XVII<sup>2</sup>. En otros términos, este juego de diferencias y continuidades dentro de la imagen le permitió a Marshall McLuhan, en los años 60, sentenciar que “el medio es el mensaje”; cuestión que el autor canadiense veía evidente en la pintura cubista<sup>3</sup>.

Como veremos más adelante, las ideas de McLuhan aportarían un fundamento radical para la producción artística de aquellos años, cuando distintos críticos y artistas se propusieron trabajar dentro del propio campo televisivo. Pero, en cambio, en la obra de *Por el Ojo* la relación mensaje/canal se señala desde una cierta distancia, desde un “afuera” del medio que creo interesante remarcar.

En un recorrido crítico de la historia del videoarte argentino podemos ver que el problema del *medio* y el *mensaje* se reactualizó una y otra vez. En una primera etapa, distintas obras resuelven la “materialidad” del mensaje de maneras muy distintas a lo que venimos observando en *Por el Ojo*. Tomemos por ejemplo la obra *El mensaje fantasma* (1966) de Oscar Massotta. A mediados de julio del '66 el artista empapeló la zona céntrica de Buenos Aires con afiches que promocionan la proyección en TV de uno de estos, en un determinado día y horario. El día de la transmisión una voz locutaba “Este medio anuncia la aparición de un afiche cuyo texto proyectamos”, mientras se veía el texto del afiche. La construcción de sentidos desde la mediación de artefactos cada vez más complejos invitaba a una reflexión sobre cierta afirmación tautológica del proceso comunicativo. Otra propuesta distinta, que también buscó indagar sobre la materialidad del mensaje, la podemos encontrar en la obra *Situación de tiempo* (1967) de Lamelas. En una sala a oscuras se disponían en línea diecisiete televisores encendidos transmitiendo una señal inexistente. El “ruido blanco”, generado por la falta de señal, producía una luminosidad particular, y proponía una experiencia sensorial muy distinta a la que estos artefactos ofrecían cotidianamente. Estas primeras obras comparten algo, se instalan dentro del sistema tecnológico de la televisión (desde las fuentes de

---

2 Al respecto se sugiere consultar el trabajo sobre los márgenes y los encuadres dentro del plano pictórico realizado por Victor Stoichita en el capítulo 3 *Márgenes*. (Stoichita, 2000)

3 McLuhan dirá sobre el cubismo que “En lugar de la ilusión especializada de una tercera dimensión en la tela, el cubismo instaura una interacción de planos y contradicciones o un dramático conflicto de motivos, luces y texturas que, mediante la implicación, «deja bien claro el mensaje». Muchos lo consideran no como una ilusión, sino como un ejercicio de pintura. (McLuham, xxxx: 34)

transmisión hasta los aparatos receptores) para comprender cómo funciona, para poder intervenir en el acto comunicacional. Quedará para un trabajo posterior determinar el movimiento de repliegue que significó la popularización de las técnicas electrónicas de captura y reproducción de imagen y sonido, dentro del desarrollo histórico de este sistema.

Ahora bien, en términos hipotéticos, se podría observar cierto carácter fetiche que estos artefactos irán adquiriendo en función de un nuevo hiato entre mensaje y canal. Retomando la obra de *Por el Ojo*, vemos que este hiato se resuelve ya no desde el propio sistema tecnológico de la televisión y el video, sino desde el “extramuros” del sistema, sin por ello renunciar las pretensiones de participar de un universo técnico complejo. Los serigrafittis de *Por el Ojo* son justamente un sistema tecnológico al interior de la obra que imposibilita la separación entre marco/canal y representación/mensaje.

Aclaremos qué entendemos por sistemas tecnológicos. Ellos son una combinación compleja de elementos físicos y simbólicos que apuntan a resolver un problema. Son determinados socialmente al tiempo que determinan prácticas sociales. Dirá Thomas Hughes al respecto que “los problemas tienen que ver en su mayor parte con el reordenamiento del mundo físico de modos considerados útiles o deseables, al menos por aquellos que diseñan o emplean un sistema tecnológico” (Hughes, 2008: 105). Los sistemas se relacionan con otros subsistemas, se jerarquizan, determinan y compiten. La elección del nivel de análisis de los mismos es un acto epistemológico que implica, claro está, cierto posicionamiento teórico. Atender a los serigrafittis como sistemas supone pensarlos en un diálogo agónico con otros sistemas tecnológicos como la TV o el video. Pero, en tanto sistemas ¿qué actos asociados a estos artefactos entran en juego? Una primera cuestión se ilumina en términos de pautas de observación. Desde Metz a esta parte es evidente que ciertos artefactos como el cine, el video o la TV suponen formas particulares de observar; un horizonte de posibilidades socialmente constituido, historizable y a la vez transparente en el uso cotidiano para el sujeto observador. A esto Martin Jay (2008) llamará régimen escópico. Frente a esto la obra de arte se proponen como un *artefacto* singular, produciendo un desplazamiento en los modos ordinarios de visión.

Es claro que el ojo frente a la TV no responderá igual que ante los “televisores” serigrafittis. Pero ¿cómo actúa este ojo? Despejemos las variables obvias. Los serigrafittis no son intrincados circuitos electrónicos que reciben información de fuentes remotas aún más complejas. Las imágenes reproducidas no son consecuencia de una traducción de impulsos eléctricos proyectados sobre un cristal. Sin embargo, siguen siendo “televisores” que nos ofrecen imágenes; mejor dicho, representaciones de televisores que representan imágenes. Pero otra cosa distancia los “televisores” de *Por el Ojo* de sus referentes. Esto es el *Tiempo* en la obra, el tiempo indefinido que el espectador

consume ante la obra. Al tiempo definido que el observador dedica a la participación en el sistema TV, los serigrafittis contraponen otro tiempo distinto, indefinido.

Una condición asociada al artefacto TV y, en un sentido más amplio, al sistema tecnológico de la esfera videoelectrónica pasa, entre otras cosas, por cierta disposición del tiempo en términos sociales. Estamos hablando del tiempo afectado en el *acto* que pone en relación un sujeto con el *artefacto*, es decir, el tiempo que se utiliza en los procesos cognitivos, el tiempo organizado en relación al horizonte de posibilidades para la observación, etcétera. Al tiempo como potencia, el *artefacto* lo dispone en actos. La participación social en la producción de sentido se resuelve sobre la distancia entre potencia y acto, en términos materialistas, entre fuerza de trabajo y trabajo efectivo. Mientras la potencia es infraccionable y privada de ubicación cronológica, los actos son divisibles y desplegados en el tiempo. Una lectura histórica del desarrollo del capitalismo se puede apoyar en el avance sobre la disposición y organización del tiempo devenido actos/mercancía<sup>4</sup>. El tiempo afectado en el acto es así un elemento fundamental para la comprensión del fenómeno artístico y su relación con la época en la que se inscribe.

En un reciente trabajo de Franco Berardi Bifo (2007) se recupera la crítica que hiciera Marchall MacLuhan al señalar el pasaje vivido históricamente entre la esfera alfabética y la esfera videoelectrónica. Al respecto dirá Bifo que:

“cuando a lo secuencial le sigue lo simultáneo, las capacidades de elaboración crítica son remplazadas por capacidades de elaboración mitológica. La facultad crítica presupone una estructuración particular del mensaje: la secuencialidad de la escritura, la lentitud de la lectura, la posibilidad de juzgar en secuencias el carácter de verdad y de falsedad de los enunciados. En esas condiciones era posible la discriminación crítica que caracterizó las formas culturales de la modernidad. Pero en la esfera de la comunicación videoelectrónica la crítica ha sido progresivamente sustituida por una forma de pensamiento mitológico, y la capacidad de discriminar entre la verdad o falsedad de los enunciados se ha vuelto imposible e irrelevante.” (Bifo, 2007: 78)

Sostendrá este autor que no es que haya cambiado sustancialmente los contenidos elaborados en la infoesfera, los valores o referencias, sino “el paradigma técnico de elaboración mental” (Bifo, 2007: 80). Esta esfera de la comunicación videoelectrónica se define por ciertos fenómenos tecnológicos cognitivos y es en ella donde interviene el hecho artístico como un elemento disruptivo. Pero si se

---

4 Respecto al problema del tiempo en términos de *acto* y *potencia* se sugiere remitirse a propuesto por Paolo Virno. El autor dirá sobre el tema “Si convenimos en denominar “meta-históricas” a las condiciones que garantizan la historicidad de cualquier evento, se podría decir: el capitalismo *historiza la meta-historia*, la incluye en el ámbito prosaico de los eventos, se la apropia”(Virno, 2003, p 167)

entiende que la obra artística jugaría siempre desplazando cierto orden establecido por un sistema tecnológico dominante, queda indagar dónde o cómo se produce ese disloque o desplazamiento. Seguramente son muchas las respuestas que podamos ensayar aquí al respecto. Quisiera remarcar una. A diferencia de las primeras obras antes citadas, en la producción de *Por el Ojo* la técnica permite iluminar una escena desde el afuera. Sus obras recurrieron a una solución que trasladaría el problema tecnológico de la técnica comprometida al sujeto espectador. Este movimiento se produce ante todo frente al tiempo consumado. El tiempo propio del régimen escópico dominante es enfrentado a otro tiempo. La técnica “suspende” la imagen ecléctica y simultánea. El tiempo de observación de un supuesto mensaje inscripto en un marco neutral es relativizado. Ya no se ajusta a impulsos electrónicos pautados por su emisor aunque tampoco se reduce a la reinscripción secuencial de la escena anterior. Y sobre todo, ya no es posible aislar el mensaje “transmitido” en la pantalla de TV del marco/artefacto. La obra repone como conflicto el Tiempo propio del *artefacto* referenciado.

#### /IMAGEN 2/

Los “televisores” se repetían y repetían. En Buenos Aires, Montevideo y New York. Pero las imágenes no eran las mismas, aunque incluso se reutilizase el mismo shablon. Los TV eran distintos, los muros eran distintos, los espectadores eran distintos. En más de una ocasión esta diferencia se combina con la simultaneidad de las imágenes. Lo ecléctico y simultáneo -elementos propios de la esfera videoelectrónica- reaparecen en otro tiempo ya no pautado por la descarga de impulsos eléctricos. Las múltiples imágenes que confecciona el grupo comparten en simultáneo el muro, haciendo un gesto burlón a los anglicismos que actuaban como herramientas de venta. *Por el Ojo* arma sus propios “videowall”, sus “picture in picture”. Las referencias a la tecnologías de su presente son evidentes.

#### /IMÁGENES 3 Y 4/

En aquellos años se evidencia la invasión y renovación desenfrenada de soportes técnicos que mantienen, básicamente, las mismas prácticas de consumo (BETACAM, VHS, SUPERVHS, Hi8, etc.). Siguiendo este juego el grupo proponen nuevos *artefactos* que retoman la práctica discursiva de nombrar con siglas. *Por el Ojo* lanzan al mundo los VSC (Videos Sin Cámara). Este nuevo artefacto reactualiza la mirada sobre el fenómeno audiovisual. La intención será generar “reales” experiencias audiovisuales, pautadas en un tiempo irreproducible pero acotado. Los VSC

consistirán en inmensos rollos de cartón pintado que, montados como una cinta sobre dos ejes, se iban desplegando progresivamente gracias al trabajo manual de los integrantes del grupo. Todo ello enmarcado en un gigantesco televisor de cartón pintado. Sus “proyecciones” iban acompañadas de una banda sonora grabada en soporte magnético con estándares de bajísima calidad y sin ningún sistema técnico de sincronización entre imagen y sonido.

#### /IMAGEN 5/

Apelando a los recursos y elementos referenciables solo en cierta esfera tecnológica, los VSC buscaban marcar, nuevamente, una distancia, una separación, entre el régimen dominante y la propuesta artística. Distancia solo reconocible en la pretensión del grupo de participar en el Tiempo de su época. Es en estos actos que *Por el Ojo* se vuelve contemporáneo a la esfera del videoarte. No porque utilice videocintas para poder elaborar su obra, sino porque participa de la comprensión del modo de producción del video, tensionando la dimensión social de la técnica, ironizando sobre la organización de los distintos elementos del sistema tecnológico.

Para finalizar, reflexionando sobre lo intempestivo de la figura de Friedrich Nietzsche, Giorgio Agamben dirá que “pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con este ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo” (2011:18). Y agrega “quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (2011:19). Creo encontrar en estas palabras una clave de lectura sobre el *acto* que propone *Por el Ojo*, sobre la proliferación de *artefactos* y la conformación de un propio *sistema tecnológico* que se vinculan críticamente con otros sistemas. Pero sobre todo considero que es en el despliegue del concepto de lo temporal donde la obra de *Por el Ojo* encuentra una de sus razones más interesantes.

Bibliografía:

Agamben, G. (2011) *Desnudez*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editorial.

Bifo, F. (2007) *Generación Post-Alfa : patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Hughes, T. (2008). La evolución de los grandes sistemas tecnológicos. En Thomas, H y Buch, A. (cord.). 2008. *Actos, actores y artefactos. Sociología de la tecnología*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Jay, M. (2008) *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: CENDEAC.

MacLuham, M. (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

Stoichita, V. (2000) *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: El Serbal.

Virno, P. (2003) *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Barcelona: Paidós.

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Fotografías de los artistas del grupo Por el Ojo.