

Un palimpsesto de neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica *Microcentro* de Pablo Ziccarello^[1]

A palimpsest of neon. Space and time in the photographic series *Microcentro* by Pablo Ziccarello

Magnetto, Vanesa

 **Vanesa Magnetto** vanesamagnetto@gmail.com
UNA-UNA, Argentina

De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

ISSN-e: 2250-6942

Periodicidad: Semestral

vol. 13, núm. 21, 2024

depracticasydiscursos.ces@unne.edu.ar

Recepción: 14 Octubre 2023

Aprobación: 28 Diciembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/476/4764893002/>

Resumen: ¿Qué formas urbanas proporciona la fotografía? ¿Cómo construye la temporalidad fotográfica el espacio sobre el que se detiene? En este artículo analizo cómo a partir del tiempo de la duración, ese tiempo que desborda y amplía el instante fotográfico, la serie *Microcentro* realizada por Pablo Ziccarello hacia fines del siglo XX y principios del XXI genera un espacio caótico que lleva al límite la velocidad y el ritmo de las ciudades modernas. En un juego temporal que despliega un uso “erróneo” del dispositivo, basado en el apilamiento de las fotografías, las imágenes de esta serie se incendian con lo real y arrojan algunos destellos del estallido político y social ocurrido hacia fines de 2001 en Argentina.

Palabras clave: fotografía contemporánea, tiempo de la duración, espacio urbano.

Abstract: Which urban forms does photography provide? How does photographic temporality construct the space? In this article I analyze how from the time of duration, that time that overflows and expands the photographic instant, the *Microcentro* series created by Pablo Ziccarello towards the end of the 20th century and the beginning of the 21st generates a chaotic space that pushes speed and the rhythm of modern cities. In a temporal game that displays a “wrong” use of the device, based on the stacking of photographs, the images of this series catch fire with reality and shed some glimpses of the political and social outbreak that occurred towards the end of 2001 in Argentina.

Keywords: contemporary photography, duration time, urban space.

1. Introducción

La fotografía y la ciudad constituyen un binomio estrecho, desde sus inicios el dispositivo fotográfico se encargó de construir la imagen de las ciudades modernas. A través de imágenes que respondían a un modelo urbano en incipiente desarrollo, la fotografía produjo un imaginario habitado por calles, vehículos, plazas, monumentos, vida nocturna, gente transitando y disfrutando

de estos espacios. El uso de la perspectiva y de un tiempo rápido de producción, me refiero a la fotografía instantánea, aseguraron que estos espacios se vean nítidos y resulten legibles. En este sentido, la fotografía en tanto dispositivo entendido como “una máquina que produce subjetivaciones y que es por ello también una máquina de gobierno” (Agamben, [2007] 2011, p. 261) ha moldeado las representaciones que construye de acuerdo con el interés que motiva a estas imágenes. Así, la imagen instantánea, esa fracción breve de segundo en que se imprime en la imagen, favoreció la precisión que predominó en estas vistas y fotografías, tanto urbanas como rurales. Desde sus orígenes, la fotografía promovió una espacialidad clasificable, en donde prima un punto de vista claro: la perspectiva del dominio generada de forma mecánica por la cámara.

La aparición y diseño de las grandes urbes, la creación y desarrollo de medios de comunicación y transportes, la industrialización de la producción, todos estos fenómenos propios del capitalismo moderno generaron una nueva temporalidad ligada a lo instantáneo y lo masivo. Walter Benjamin ([1938] 2015), uno de los primeros en reflexionar sobre la fotografía y la percepción ligadas al avance de la sociedad industrial capitalista y la urbanización y la tecnificación, postula que “las relaciones alternantes de los hombres en las grandes ciudades se distinguen por una preponderancia expresa de la actividad de los ojos sobre el oído” (p. 38). Fue en este sentido que la fotografía estuvo presente en la configuración y modificación de estas urbes. Se dio un doble juego, a la vez que las ciudades se poblaron de dispositivos fotográficos y fotógrafos, el mundo se llenó de imágenes urbanas. Las vistas de las ciudades cubrieron el mundo y se enviaron de una punta a otra del globo. Así, al indagar sobre los modos en que la fotografía se erigió como una narradora de la modernización, Verónica Tell (2017) propone “analizar las maneras en que la fotografía misma funciona como un dispositivo modernizador” (p. 13). La autora piensa la modernización asociada a la idea de progreso y a la construcción de un imaginario de nación moderna, acorde a los valores de la ilustración se concentra en destacar cómo la fotografía, en Argentina, funcionó como una forma más de penetración de la “civilización” e ingresó como un medio eficaz para la apropiación simbólica de nuevos territorios.

En contraste con esas miradas que afirman el territorio que construyen, la serie fotográfica *Microcentro* realizada por Pablo Ziccarello^[3] entre 1999 y 2003 produce un *Microcentro* de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires imposible de habitar. A partir del juego con la cámara Holga, el artista quiebra el funcionamiento habitual de este aparato y dispara decenas de veces sobre el mismo negativo para componer cada una de las fotos que conforman la serie. Así, a través del recurso técnico de la exposición múltiple, se produce un apilamiento del tiempo fotográfico que conduce a una mutación del paisaje urbano. El palimpsesto de carteles y luces que construye la serie produce una ciudad sin anclaje; un espacio urbano vacío, nocturno y sin habitantes, envuelto en la polución visual.

Esta multiplicidad de tomas fotográficas inventa una nueva profundidad. Ya no se trata del punto de fuga que suele organizar a la imagen fotográfica, sino de múltiples puntos de fuga que hacen que estos carteles y luces aparezcan volando, en diferentes direcciones y en varias capas. La ciudad que muestra *Microcentro* ha sido devastada por su propio germen: el ritmo y la velocidad de lo urbano. Hay una reescritura de este espacio a través de un juego fotográfico. En este

sentido, en este trabajo postulo que en la serie *Microcentro* el tiempo de la duración fotográfica, ese tiempo que abisma y apila al tiempo del instante, genera un espacio urbano caótico que muestra cómo el costado indicial de la imagen fotográfica deforma su aspecto icónico. A su vez, sostengo que en ese juego temporal la imagen se incendia con lo real (Didi-Huberman, 2013) y arroja algunos destellos del estallido político y social ocurrido hacia fines de 2001 en Argentina. Asimismo, despliego también una serie de preguntas con relación al espacio que han propuesto otras obras fotográficas que también se han detenido a mirar la ciudad de Buenos Aires. Para sostener estas ideas, utilizo un enfoque plural que combina principalmente la mirada semiótica con la filosofía del arte, y una metodología de análisis visual con especial énfasis en el uso de la técnica fotográfica, como herramientas para abordar estas fotografías.



Figura 1. Pablo Zicarello, sin título, de la serie *Microcentro*, 2001.

Tanto *Microcentro* como *Estado de Tiempo*, y otras obras producidas por Zicarello hacia fines del siglo XX y principios del XXI, despliegan un pensamiento sobre la temporalidad fotográfica centrado específicamente en la imagen analógica y en la materialidad de la película fotográfica. En este sentido, hay que destacar que en esa época en la fotografía argentina se observa una insistencia por desbordar el tiempo del instante^[4]. Hay un conjunto de obras locales que elaboran procedimientos para configurar un tiempo de la duración que construye una simultaneidad indicial del tiempo, a la vez que deconstruye los espacios fotografiados^[5]. Estas obras generan nuevas cartografías que repensan

las categorías de tiempo y espacio a partir de un tiempo de producción que tensiona, o lleva al límite, la temporalidad del apuro propia del sistema capitalista.

2. El tiempo de la duración

Una inquietud insistente me ha llevado a investigar acerca de las potencialidades del borde del tiempo en la imagen fotográfica provista por la acumulación temporal. En este sentido, este trabajo se enmarca en la investigación doctoral que realicé en torno al dispositivo y el tiempo en la fotografía argentina contemporánea. Allí, he desplegado formas que abisman el instante fotográfico a través del tiempo de la duración y generan nuevas posibilidades espaciales, a la vez que trastocan el vínculo especular con su referente. Al hablar del tiempo de la duración hago referencia a una modalidad temporal que excede el tiempo breve, la instantánea fotográfica, y provee una temporalidad larga que invita a repensar las formas fotográficas y el uso del dispositivo que genera estas imágenes.

Las fotografías de la serie Microcentro han sido producidas con el recurso de la exposición múltiple, procedimiento que permite superponer varias tomas sobre el mismo soporte fotográfico. Esta superposición suele ser considerada un error dentro del vocabulario vernáculo de la fotografía, una falla técnica que al añadir una imagen sobre otra empaña la situación fotografiada. Asimismo, los tiempos largos de exposición^[6], otro recurso técnico que también provee este tiempo de la duración, han sido los tiempos originarios de las primeras técnicas fotográficas, a la vez que han resultado un impedimento para el paradigma de la época moderna que abogaba por alcanzar una imagen técnica que confirmase su carácter indicial y especialmente icónico, en tanto imagen verdadera^[7].

En contraste con esto, al investigar imágenes contemporáneas que se asocian en torno a una cuestión técnica específica dada por capacidad de acumular tiempo en la imagen, advertí que esta utilización del tiempo de la duración lejos de ser un obstáculo funciona en estas obras como un procedimiento estético que fuerza a repensar la dimensión temporal y al propio dispositivo fotográfico. En este sentido, destaco algunos problemas teóricos que rodean a estas imágenes y que voy a abordar aquí con relación a la serie Microcentro. Preguntas como las que siguen enlazan las obras producidas con el tiempo de la duración: ¿Qué forma cobra el tiempo en estas imágenes?, ¿cuáles son las huellas que lo materializan?, ¿qué cualidades tiene el espacio que construyen estos largos tiempos?, ¿cómo modifica esta acumulación temporal la iconicidad que prevalece en algunos usos de la imagen fotográfica?

El tiempo de la duración tiene la cualidad de ser propio de la imagen fija, pienso en la imagen fotográfica, y resulta imposible de ser percibido por el ojo humano. Tomo como punto de partida a Gilles Deleuze para reflexionar junto a él cómo el carácter único de los signos del arte ofrece la posibilidad del tiempo recobrado, un tiempo original absoluto facultado por las esencias. De acuerdo con sus palabras, "la esencia artística nos descubre un tiempo original que supera sus series y sus dimensiones. Es un tiempo 'complicado' en la propia esencia, idéntico a la eternidad" ([1964] 1972, p. 75). Me interesa también el concepto de imagen-tiempo, siguiendo a Marcel Proust, Deleuze ([1985] 2012) se interroga sobre las posibilidades del cine para proveer un trozo de tiempo en estado puro, un tiempo que trascienda a la imagen-movimiento signada por la imagen-acción

que provee un tiempo de manera indirecta a través de la asociación de imágenes sensoriomotrices. Me pregunto entonces qué formas puede adoptar esta imagen tiempo en la fotografía. Destaco también la propuesta de Andrei Tarkovski ([1984] 2011), quien supera la idea de fijar el tiempo dentro de una concepción que responde a la linealidad y a la sucesión para proponer al tiempo como una situación, como una materialidad artística en sí, como un hecho.

En la imagen fotográfica la materialidad del tiempo de la duración deja marcas. Se trata de las huellas visuales plásticas que evidencian el tiempo de enunciación, de construcción de estas imágenes. Dentro de esta imagen he identificado y propuesto dos modalidades estéticas diferentes: las imágenes apiladas y las imágenes estiradas. Si bien ambas modalidades problematizan el carácter icónico mimético fotográfico al producir una concepción espacio temporal basada en el tiempo de la duración, cada una se caracteriza por un uso específico del dispositivo que se traduce en un resultado formal plástico diferente. En las imágenes apiladas, la acumulación temporal se cimienta sobre el mismo soporte fotográfico que reacciona a las capas del tiempo. El dispositivo funciona como una cámara de tiempo retardado que acumula tiempo en su interior y que, lejos de fijarlo, lo aviva, lo mantiene latente. Si el tiempo instantáneo recorta, delimita, define, el tiempo apilado corroe el material del soporte, generando colores imposibles, tramas fantasmagóricas e iluminaciones disruptivas. Las imágenes estiradas son producto de un uso del dispositivo que combina el recurso de los tiempos largos de exposición y/o de la exposición múltiple junto con el movimiento de la película fotográfica. Es decir, mientras que en las imágenes apiladas la acumulación temporal impacta siempre sobre el mismo soporte fotográfico (negativo o placa), en las imágenes estiradas el acopio de tiempo en la imagen se distribuye a lo largo, o a lo alto, del rollo fotográfico utilizado. Es la secuencialidad, en lugar de la profundidad, la que interviene en la producción de este último grupo de imágenes.



Figura 2 (imagen apilada). Pablo Ziccarello, sin título, de la serie Microcentro, 2000.



Figura 3 (imagen estirada). Esteban Pastorino, San Juan y 9 de Julio (fragmento), de la serie Panorámicas-Tránsito, 2000.

Gran parte de potencia de la serie Microcentro radica en la profundidad que vive en estas imágenes apiladas. Esta acumulación temporal sobre el mismo soporte activa los circuitos que hacen a esta fotografía: actual-virtual, real-memoria. Ahora bien, lo que permite reconocer la fuerza del tiempo en estas imágenes está dado por las huellas visuales plásticas que traza el tiempo al transcurrir. Para abordar eso, propongo indagar en la temporalidad y la espacialidad propias de esta obra.

3. Dispositivo y temporalidad

La serie Microcentro fue realizada con la cámara Holga, un aparato de baja calidad que genera imágenes con poca definición. La falta de precisión y las aberraciones que produce su lente promueven una imagen confusa. Estas cámaras

son propensas a generar ciertas operaciones consideradas accidentes o errores fotográficos. De acuerdo con Clément Chéroux, el error fotográfico se define en relación con una alteración del poder mimético del medio; dicho de otro modo, cuanto más defectuosa resulte una imagen, menos se asemeja a la realidad ([2003] 2009, p. 100). Ahora bien, tanto en esta como en otras series fotográficas de Ziccarello, y también de otros artistas contemporáneos, el uso de estos errores funciona como un protocolo de producción de imágenes improbables (Flusser, [1983] 1990, p. 36). Son fotografías que despliegan un imaginario que desborda el tiempo y especialmente el espacio fotografiado.

Varias de estas imágenes improbables han sido generadas con cámaras no profesionales (en algunos casos diseñadas por los propios artistas^[8]) que promueven una imagen imperfecta que juega con la temporalidad. En este sentido hay que subrayar que la fotografía argentina de la década de 1990 y de los 2000 manifiesta una eclosión caracterizada por la exploración formal y conceptual del medio, y acentúa las mutaciones fotográficas que se produjeron, tímidamente, a partir de la década de 1980. Si bien se trata de una imagen fotográfica ecléctica y sumamente variada, puede identificarse al pensamiento sobre el propio dispositivo y los límites de su uso como uno de los ejes recurrentes de la fotografía de la década del 90 en adelante. A su vez, puede hablarse de un *Zeitgeist* fotográfico, entendido como un espíritu de época en el que la fotografía analógica atravesó sus últimos tramos de popularidad, dando alaridos importantes en este recorrido en un contexto en donde lo digital avanzaba y ganaba terreno.

Me interesa repasar brevemente la experimentación previa a *Microcentro*. El antecedente principal es la serie *Vertical journey* (1998) que muestra imágenes de edificios, en su mayoría de la zona del Bajo y de Puerto Madero en la ciudad de Buenos Aires. En ese momento, Ziccarello trabajaba de cadete y daba vueltas incesantemente por el centro y sus alrededores, cual flâneur productivo atento a las marcas de época de su tiempo. Las fotos están tomadas durante la noche con una cámara Ilford de 35 mm descartable, forzada por el fotógrafo para ser vuelta a utilizar. La velocidad lenta de las tomas genera un efecto de movimiento en las fuentes de luces que invaden el espacio, se trata de oficinas vacías nocturnas. Las luces son las protagonistas y marcan un ritmo a partir de su repetición.



Figura 4. Pablo Ziccarello, sin título, de la serie Vertical Journey, 1998.

La aparición del error es otro antecedente importante, una especie de motor de Microcentro. Ziccarello comenta que:

En principio tenía otra idea, hacer fotos de luces de autos, un barrido. No mover la cámara, capturar el movimiento de esas luces pensando que podían ser proyectiles, imágenes de guerra. Con cada cámara que conseguía hacía un rollo de prueba, en una de esas ocurrió el pifie, la superposición de dos tomas y dije “acá pasa algo”. En el siguiente rollo hice el primer negativo con cinco exposiciones múltiples. Segundo negativo, diez, veinte, y así hasta que, al revelarlo, me di cuenta que cuando había una sobredosis de exposición múltiple pasaba lo que a mí me estaba interesando. Lo vi y dije “es por acá”. (Ziccarello, 2019)

Esta superposición azarosa, generada por el juego entre la materia fotográfica y el dispositivo, fue la que dio forma a la serie. Las primeras fotografías fueron realizadas con la cámara Gevaert Rex Lujo, con película de 120, en un formato de 6x9. Esa cámara le fue hurtada en una de las vueltas por el Microcentro porteño y empezó entonces a utilizar la cámara Holga, también de película 120, pero en un formato 6x6, conocido popularmente como formato cuadrado. A partir de esta experimentación forzada por el cambio de cámara, encuentra que este formato es el que mejor se ajusta al juego de las múltiples capas fotográficas que conforman

cada una de las fotos. Así, la cámara Holga se transforma en el dispositivo central de esta serie.



Figura 5. La cámara Holga de Pablo Ziccarello, Buenos Aires, 2019.

El tiempo de la duración es generado en esta obra a través de las capas, esas exposiciones múltiples que se apilan sobre el mismo soporte generando una imagen con cualidades ópticas y también hápticas, en las que el ojo parece rozar este apilamiento. La profundidad que provee cada una de las fotos de la serie está estrechamente ligada al tiempo que palpita en estas imágenes. Son varios los días involucrados en la producción de cada fotografía, es decir, durante varios meses el fotógrafo dispara decenas de veces sobre el mismo negativo. Y en este sentido, si bien la toma no queda expuesta de forma continua, las fotos contienen de manera latente una fracción temporal muy amplia en su producción. A su vez, el dispositivo fotográfico queda preso de un uso específico: en ese tiempo sólo sirve a los fines de un tiempo en conjunto, excluyéndose la posibilidad de una toma instantánea, solitaria, por fuera de la serie que la enmarca.

La acumulación de instantes fotográficos que componen estas fotos fue tomada a ciegas. El fotógrafo operaba frente a los textos y las luces que encontraba en la ciudad, sin mirar por el visor acomodaba el encuadre para poder captar algo de estos mensajes lingüísticos del sistema capitalista. La única regla en este juego era no repetir el mismo cartel publicitario dentro de las mismas capas apiladas. Esta acumulación fue la clave de la serie, Ziccarello encontró en la superposición de muchísimas fotografías un palimpsesto inesperado. Es la exageración, en cuanto a la cantidad de imágenes superpuestas, la que logra el barullo que hace desaparecer lo fotografiado conteniendo solamente las huellas textuales, perdiendo todas las referencias del fondo urbano. En este sentido, Ziccarello comenta que “el mecanismo berreta de las cámaras usadas habilita este tipo de imágenes” (Ziccarello, 2019) y, a su vez, la utilización de rollos vencidos, de 100 o 400 aspas, favorece al caos, potencia la aparición de manchas y el falseo de colores en la imagen.



Figura 6. Pablo Ziccarello, sin título, de la serie Microcentro, 2001.

Las regiones cercanas al marco de la imagen permiten identificar algo de lo fotografiado. Hacia el centro de la foto se intensifica el caos lingüístico, allí se aloja una condensación de objetos que evidencia perspectivas y fugas múltiples, haciendo aún más densa y confusa esta superposición. Al ser vistas en simultáneo, cada una de estas imágenes constituye mucho más que la suma de ellas y al mirar el palimpsesto que componen, se hace evidente que esta fotografía se ha corrido del uso habitual del dispositivo y así ha dilatado, apilado, el tiempo del instante.

El proceso de factura de la foto final queda plasmado en la imagen, es la percepción atenta, siguiendo a Deleuze, la que sustituye la vista pragmática longitudinal por una visión óptica, vertical, o más bien en profundidad, que se activa con estas imágenes apiladas.

Como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y en pasado, diferente uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. (Deleuze, [1985] 2012, p. 100)

Todas estas imágenes funcionan como cristales del tiempo, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que envuelve o refleja lo real. Se reconoce aquí una descripción absolutamente particular que, en lugar de recaer sobre un objeto presuntamente distinto, no cesa a la vez de absorber y crear su propio objeto. Sólo se eligen algunos rasgos del objeto para dar paso a nuevas descripciones. Y son estas nuevas descripciones las que evidencian al tiempo latente que habita en estas imágenes generando una mutación del espacio urbano.

4. La ciudad de Microcentro

Una especie de destilación opera sobre la ciudad que fotografía Ziccarello, de esta sólo sobreviven las luces y los textos. El terreno que construye Microcentro

está vaciado de gente y de estructuras, muestra una ciudad deshumanizada y atomizada, fragmentada y sincrónica. Se produce una reescritura que desarticula la ciudad que históricamente ha construido el relato fotográfico en torno a las grandes urbes. En clave posmoderna (Jameson, [1991] 1996)^[9], puede pensarse que “hay una nueva superficialidad que cobra cuerpo en obras que dan cuenta del debilitamiento de la historicidad [...] especialmente en las artes temporales” (p. 22). En este sentido, a diferencia de las fotografías que cimentaron el imaginario urbano moderno, en las que habitualmente se identifica cierta marca de identidad concreta como la Plaza de Mayo, la Plaza del Congreso, la Avenida de Mayo (en varias de las fotografías de la ciudad de Buenos Aires), en las imágenes de Ziccarello es imposible identificar un espacio conocido. El placer de identificación está negado en estas fotos, estas imágenes se mantienen siempre en un terreno ajeno.

Las fotografías de Microcentro contienen los rastros, los vestigios de las ciudades modernas en desarrollo. La serie funciona como una metonimia de aquello que otras miradas, otros fotógrafos, han registrado sistemáticamente en torno a ese espacio. Pienso por ejemplo en las fotografías de Horacio Coppola, tomadas en la misma zona de la ciudad durante la década de 1930, en las que aun haciendo un uso novedoso y moderno de la mirada fotográfica se destaca claramente la vida nocturna y la actividad comercial y cultural de la avenida Corrientes y sus alrededores^[10]. En el Microcentro de Ziccarello no hay personas ni tampoco negocios ni espacios concretos, sólo quedan las luces, los anuncios, las publicidades de lo que alguna vez fue.



Figura 7. Pablo Zicarello, sin título, de la serie Microcentro, 2001.

La instauración de un universo lingüístico es preponderante en *Microcentro*, haciendo de la materia textual la forma significativa principal. Estos textos luminosos conforman una ciudad que puede ubicarse casi en cualquier parte del mundo, pero no en cualquier tiempo. La temporalidad es la del consumo: la de Marlboro, McDonalds, Burger King, Visa, Budweiser, entre otras marcas. Hay también unos pocos anuncios que funcionan como un guiño local al reponer un número telefónico o algún negocio de Argentina. En ciertas zonas, estos textos conforman una sopa de letras imposible de descifrar. Es un palimpsesto de neón formado por un pastiche textual que apila múltiples espacios sin ningún tipo de orden, borrando todas las estructuras que soportan los carteles y dejando solamente ciertas huellas visuales de una época. En este sentido, la ciudad que crea esta serie se parece a las ciudades posmodernas que describe Jameson ([1991] 1996), son espacios que parecen flotar, se desvinculan de su pasado y de su futuro e invitan a pensar sobre las condiciones de posibilidad de las formas espaciales urbanas. En esta línea, esta obra resuena también con la propuesta de Oliver Mongin (2006) en torno a la metropolización contemporánea como factor de dispersión, fragmentación y multipolarización; y las formas de las “posciudades” asociadas a la ausencia de límites y de discontinuidad, signadas también por el predominio de los flujos y de la red sobre la ciudad. Así, el microcentro de Zicarello funciona como un palimpsesto que cubre el espacio urbano e impide cualquier tipo de localización concreta.

En esencia, y como ya he mencionado anteriormente, son fotografías que carecen de un centro que organice aquello que se muestra. La dirección de la mirada no está tan clara allí debido a que hay múltiples perspectivas superpuestas producto del tiempo de la duración. Así, las imágenes de *Microcentro* presentan un corrimiento respecto del uso que ha hecho históricamente la fotografía, en tanto dispositivo de poder, para construir determinadas realidades e imaginarios ligadas al espacio representado. Como sostiene Paola Cortes-Rocca, “el espacio no es algo dado, sino que constituye un fenómeno moderno asociado a formas de representación y apropiación territorial” (2011, p. 12). En este sentido, la fotografía es mucho más que uno de los tantos modos de representación del espacio nacional y de los ciudadanos. “Es el modelo de representación decimonónica, en el que la técnica es, al mismo tiempo, un modo de dominio y configuración, de percepción y apropiación de lo existente” (Cortes-Rocca, 2011, p. 15). Asimismo, la fotografía ha moldeado las representaciones que construye de acuerdo con el interés que motiva a estas imágenes^[11].

La imagen instantánea favoreció la precisión y promovió una espacialidad clasificable en donde prima un punto de vista claro: la perspectiva del dominio generada de forma mecánica por la cámara. A su vez, la fotografía como documento y la ciudad moderna constituyen un binomio muy estrecho en donde los tiempos instantáneos, fugaces, resultaron ser los más óptimos a la hora de dar cuenta del proceso acelerado de urbanización, producto de la industrialización que ayudó a apresurar aún más el paso. Hay que destacar que, si bien la fotografía como arte ha problematizado varias cuestiones en torno a la mimesis, no desafió recurrentemente la iconicidad espacial, es decir, que la referencia espacial en la fotografía se resiste a ser distorsionada.

En contraste con esto, las tomas fotográficas apiladas en *Microcentro* generan una nueva profundidad, ya no se trata del punto de fuga que organiza la visión y la imagen fotográfica, si no de múltiples puntos de fuga que hacen que estos carteles aparezcan volando sobre la escena sin ningún tipo de soporte o anclaje. Esto genera una sensación de volumen que amplifica la perspectiva clásica fotográfica y produce un espacio imposible, en donde los textos de los carteles de neón se transforman en líneas a color que penetran de manera diagonal en la imagen, cual proyectil lanzado hacia el centro de la escena. Los colores naranjas, verdes, rosas, rojos (típicos de las publicidades de neón) imperan en estas fotos. También se perciben tubos de luz blancos, de un blanco quirúrgico, que torna más extraña aún esta composición. Los plafones, apliques de luz e iluminación nocturna de la ciudad de Buenos Aires se traducen en manchas, pequeñas pinceladas que salpican a estas imágenes.

La estética visual de *Microcentro* se emparenta con algunas de las pantallas de los videojuegos de la década de 1980 y también con algunos films que pusieron en escena la lógica laberíntica de estos videojuegos. En esta ciudad sin traza, siempre nocturna y que depende de la electricidad para existir, se presenta un espacio un tanto asfixiante en el que es imposible ubicarse siguiendo la lógica espacio temporal de la modernidad. Se vislumbra una especie de laberinto, una dimensión desconocida en la que el ojo rebota de un punto a otro de forma frenética, a la vez que se hunde en el centro del cuadro, lugar en donde se acumulan la mayoría de las marcas textuales y visuales. Siguiendo la propuesta de Beatriz Sarlo (2009) en relación con el desfase entre proyecto de ciudad y ciudad escrita,

puede pensarse cómo en esta serie fotográfica la ciudad desaparece y quedan sólo palabras, balbuceos de un proyecto. Aunque no se trate de una obra de carácter literario son los textos, varios de ellos legibles, los que construyen la invención de una nueva ciudad que funciona como un espacio distópico que lo acerca a una imagen de ciencia ficción.

Ahora bien, me parece interesante explorar una última hipótesis que dé cuenta del vínculo entre estas imágenes y el momento histórico en el que fueron producidas. Más concretamente, ¿qué relación puede encontrarse entre la ciudad que construyen estas fotografías y el contexto social, político y económico en el que surgen? Si, tal como sugerí anteriormente, existe un vínculo entre la fotografía instantánea y el capitalismo, ¿cómo intervienen estas fotos en esa época? ¿Qué formas de lo político configuran? Si pensamos que las ciudades se constituyen en espacios que integran procesos sociales, políticos, económicos, artísticos, entre otros, hay que destacar que durante la última década del siglo pasado el capitalismo multinacional se impuso de forma feroz en Argentina, intensificando así la exclusión social, y modificando fuertemente el paisaje urbano y también el rural. En este sentido, el Microcentro de Ziccarello da cuenta de esta tensión espacial y funciona como un augurio del estallido social de diciembre de 2001 en Argentina.

Georges Didi-Huberman (2013) afirma que “al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación”. La ciudad imaginada por Ziccarello es un espacio caótico, que por momentos se torna abrumador y que arrastra esa idea de proyectiles de guerra de la serie anterior, *Vertical Journey*. Parece que algo del hastío de esa época se hubiese impregnado en estas imágenes, que fueron compuestas a lo largo de incontables caminatas dentro del Microcentro porteño, cuando el fotógrafo trabajaba como cadete en esa zona. En estas fotografías palpita el caos social que se desató el 20 y 21 de diciembre, y que ya venía gestándose a lo largo de varios gobiernos neoliberales^[12]. Didi-Huberman se pregunta también ¿qué tipo de contribución al conocimiento histórico puede dar lugar la imagen? (2013). Propongo que estas fotografías condensan ciertas características de esa época en Argentina y lo muestran de manera crítica a partir del espacio que imaginan; un espacio en donde la velocidad y el ritmo acelerado de las ciudades modernas son llevadas al límite, al punto de construir un espacio propio, que funciona como un simulacro que pierde la particularidad del espacio fotografiado. En Microcentro opera un pastiche visual que desfigura lo que fotografía, lo ensucia, lo superpone, lo trastoca. Estas imágenes muestran las cenizas de la ciudad en tanto se incendian con lo real que fotografían (Didi-Huberman, 2013) y a través de la operación de montaje que las produce, las imágenes apiladas, convocan al pasado de ese terreno, a la vez que auguran cierto futuro. Muestran un espacio mutilado, dislocado, que resuena con el escenario en el que se transformó el Microcentro porteño hacia fines de 2001, un espacio confuso, desfigurado por los gases, las balas y proyectiles, imposible de habitar, recorrer, reconocer.

En resonancia con la propuesta de Ziccarello, quiero mencionar brevemente otra serie fotográfica, contemporánea a Microcentro, que de manera anticipatoria también intentó transmitir esa vibración crítica, esa presión social que se vivía en la ciudad en aquella época. La serie *Fatherland* producida por Gabriel Valansi, entre 1996 y 1998, muestra recortes de diferentes objetos que habitan en

la ciudad. Todas las fotografías están tomadas en blanco y negro, y fueron realizadas con un flash que impacta y estalla en algunos de estos objetos, evidenciando así su instancia de producción. En esta serie tampoco hay presencias humanas, se trata de rastros y restos: un mapa del subte, un avión de juguete, la cara de un cerdo muerto, basura en la calle, la patente de un auto. Juntas conforman una constelación de objetos callejeros. El título de la serie está basado en la novela *Fatherland*, la ficción de guerra de Robert Harris, en la que el protagonista descubre la existencia de un Holocausto siguiendo las pistas de la fotografía. En este sentido, Valansi comenta que “en los 90, la Argentina fue un laboratorio donde se probaron modelos económicos a gran escala, de consecuencias desastrosas” (Fortuny, 2011). Así, estas fotos dejan paralizados los rastros que van quedando de aquella época de desguace nacional.

Natalia Fortuny (2021) considera que *Fatherland* funciona como una obra de precrisis ya que, de manera anticipatoria, intenta transmitir esa vibración crítica, esa presión que se vivía en la ciudad antes de los sucesos de diciembre de 2001 (p. 160). A su vez, propone que los recorridos nocturnos de Valansi por la ciudad se emparentan con lo que hacen los cartoneros, cuyo creciente deambular se multiplicaría en los años siguientes a la crisis (p. 160). Propongo que *Microcentro* también puede pensarse con esta mirada y que a su vez responde a un deambular urbano, a la tarea de flâneur contemporáneo desplegada por Ziccarello. Así, el recorte y el flashazo en *Fatherland*, la abundancia y la densidad de las imágenes en *Microcentro*, descomponen el espacio del que parten, a la vez que evidencian en su construcción la tarea de cada uno de estos artistas.

5. El desplazamiento del espacio

A lo largo de este trabajo he intentado mostrar cómo la serie *Microcentro* desborda el espacio a través del tiempo de la duración creando un terreno que carece de la coherencia y la continuidad que brinda el punto de vista de un sujeto estable y autocentrado (el sujeto moderno). En esta serie no hay ni monumentos históricos, ni una arquitectura determinada que remita a un espacio-tiempo específico, son las luces flotantes, apiladas, superpuestas, las que ponen de manifiesto la erosión de la mirada de este sujeto moderno, también ausente en estas fotografías. Me interesa destacar que la ciudad que construye Ziccarello a través de la práctica fotográfica invita a reflexionar sobre las condiciones de posibilidad de las formas espaciales urbanas. Llegado a este punto, creo que estas fotografías pueden seguir pensándose en torno al concepto de espacio liso, en diálogo con el espacio estriado, propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari ([1980] 2010). Un espacio liso que funciona de manera direccional por sobre lo métrico o lo dimensional, a la vez que se presenta como un espacio de acontecimientos más que de cosas formadas o percibidas (p. 448). Un espacio que representa trayectos que resultan inseparables de la velocidad o del movimiento del espacio abierto (p. 485). Estas ideas palpitan en la serie *Microcentro* que alberga en el espacio que crea las múltiples caminatas y movimientos que la conformaron, a la vez que contiene de forma latente los eventos pasados y futuros ocurridos en esa zona de la ciudad.

En suma, la exploración temporal que despliegan las fotografías de *Microcentro* hace estallar la forma fotográfica al ejercer operaciones poco

habituales sobre el dispositivo. En el apilamiento del tiempo instantáneo, esta serie desarrolla la posibilidad de configurar otras visualidades que implican la puesta en jaque de una fotografía entendida en términos de ciertos criterios de fidelidad. El uso del error como potencia de creación abre la posibilidad de generar un Microcentro que cobra vuelo, que se despega de su anclaje estructural para producir una ciudad nocturna habitada por luces de neón. Hay que subrayar que la manipulación del dispositivo es errónea, a la vez que cuidadosa, que se detiene solamente en la noche porque la atención sobre el día hubiese quemado por completo estas imágenes, tornándose en una huella completamente blanca. La exploración de la noche urbana es la que habilita que este tiempo se acumule sobre la película analógica y se empaste de forma tal que los indicios del tiempo apilado desborden y desplacen la ciudad fotografiada para escribir un nuevo espacio. En el terreno que construye Microcentro palpitan las memorias de acontecimientos pasados y se auguran las violencias que ocurrieron luego, hacia fines de 2001, en este espacio público. En este sentido, la serie da cuenta de las mutaciones permanentes que envuelven a las ciudades en tanto espacios que se configuran e integran a partir de procesos políticos, sociales económicos y culturales.

Bibliografía

- Agamben, G. ([2007] 2011). ¿Qué es un dispositivo? En *Sociológica*, Año 26, 73, 249-264.
- Benjamin, W. ([1938] 2015). "La fotografía". En *Sobre la fotografía* (pp. 115-144). Pre-textos.
- Cortes-Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue.
- Chéroux, C. ([2003] 2009). *Breve historia del error fotográfico*. Editorial Serieve.
- Deleuze, G. ([1964] 1972). *Proust y los signos*. Anagrama.
- _____. ([1985] 2012). *La Imagen Tiempo*. Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1980] 2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En G. Didi-Huberman, C. Chéroux y J. Arnaldo (eds.) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Dubois, P. ([1983] 2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca editora.
- Flusser, V. ([1983] 1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas/SIGMA.
- Fortuny, N. (2011) Entrevista inédita a Gabriel Valansi.
- _____. (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Jameson, F. ([1991] 1996). *Teoría de la posmodernidad (Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism)*. Trotta.
- Martínez Estrada, E. (1957). *La cabeza de Goliath: Microscopía de Buenos Aires*. Editorial Nova.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Pampa, ciudad y suburbio* [catálogo]. Fundación Osde.
- Monguín, O. (2006). *La condición urbana: la ciudad a la hora de la mundialización*. Paidós.

- Peirce, C. S. (1986). División de signos e Ícono, índice y símbolo. En *La ciencia de la Semiótica*, (pp. 21-63). Ediciones Nueva visión.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Tarkovski, A. ([1984] 2011). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp SA.
- Schaeffer, J.M. (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. UNSAM edita.
- Zicarello, P. (2019). Entrevista inédita realizada por Vanesa Magnosto.

Notas

[1]Recibido 14 de octubre de 2023. Aprobado 28 de diciembre de 2023.

[2]Doctora en Artes (UNA); Licenciada en Artes Combinadas (FFyL - UBA); docente de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional de las Artes en las áreas de fotografía, semiótica y estética; Id ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7825-0681>. Contacto: vanesamagnosto@gmail.com

[3]Pablo Zicarello (Buenos Aires, 1973) es un artista multifacético. Gran parte de su obra y desarrollo personal están estrechamente ligados a las artes visuales, se ha desempeñado activamente en el mundo de la pintura antes de arribar a la fotografía.

[4] La serie Microcentro fue expuesta en la muestra U-Turn (fotografías de una generación) en el 2000, en la Galería Arte X Arte. Forma parte de la colección de fotografía del MAMBA y fue exhibida en la segunda muestra de la colección fotográfica de este museo, denominada Últimas tendencias, en 2002. En 2003 fue mostrada en el Rijksakademie Open Ateliers, Amsterdam, NL, en el marco de una residencia artística.

[5]Pienso especialmente en algunas series de Andrea Ostera, Ignacio Iasparra y Esteban Pastorino; y también en algunas fotografías estenopeicas y solarigrafías, producidas ya iniciados los 2000.

[6]Con “tiempos largos de exposición” hago referencia a la velocidad baja de la máquina fotográfica que genera una acumulación de tiempo en la imagen, si bien no hay un tiempo pautado que defina a este recurso técnico, se considera que las imágenes producidas a partir de un segundo de duración responden a esta variable.

[7]Tomo la segunda tricotomía de Charles Sanders Peirce (1986) para abordar las posibles maneras en las que el signo representamen da cuenta de su objeto; y pienso cómo a partir de la duración temporal la indicialidad de las huellas del paso del tiempo altera especialmente la iconicidad fotográfica. En este sentido, considero también algunos lineamientos desarrollados por Dubois ([1983] 2008), quien continúa el planteo de Peirce y da un paso más allá al pensar especialmente al signo fotográfico a partir de su puesta en acto y su circulación, para proponerse como una traza, una huella, a modo de índex (índice) producida por la cámara fotográfica. Subrayo a su vez el problema conceptual que implica la noción de “imagen acto” al estar concebida en función de una dimensión única, y excluyente, del tiempo fotográfico: el tiempo instantáneo. También me interesa especialmente el concepto de ícono indicial propuesto por Jean-Marie Schaeffer (1990), quien considera el aspecto icónico ligado a la imagen (su carácter objetivo en tanto tesis de existencia), y al dispositivo fotográfico (el arché) como el generador de la función indicial. El aspecto icónico está asociado al espacio, mientras que el indicial se corresponde con el tiempo, tanto el tiempo del arché (el saber fotográfico) como el tiempo fotografiado. Esta lectura propuesta por Schaeffer permite considerar al signo fotográfico como ícono e índice en simultáneo, dentro de una dimensión tensa, en tanto, hay una distancia entre la retención visual del ícono y su grabación indicial. La posibilidad que atisba el autor en torno a que “el ícono

fotográfico puede convertirse en el puro indicio del tiempo” (p. 49) resulta pertinente para el planteo de este trabajo.

[8] Las diferentes series panorámicas de Esteban Pastorino fueron producidas por cámaras diseñadas por el propio artista; asimismo, la fotografía estenopeica implica el uso de cámaras caseras, hechas por los propios usuarios.

[9] Frederic Jameson asocia el posmodernismo con el capitalismo tardío, una etapa económica caracterizada por la expansión del capital y el proceso de globalización. En otras palabras, la profunda relación constitutiva del posmodernismo se da a partir de una tecnología absolutamente nueva que constituye, a su vez, la corporización de un sistema económico internacional nuevo. En ese marco, Jameson propone que hay una nueva superficialidad que encuentra su prolongación tanto en la “teoría” contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro. Señala también el debilitamiento de la historicidad que opera en relación con la historia pública y también en las nuevas formas de temporalidad y espacialidad (Jameson, [1991] 1996, p. 22).

[10] Estas fotografías de Horacio Coppola fueron producidas en el marco de un pedido de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires para el libro *Buenos Aires 1936*. Si bien estas imágenes presentan puntos de vista poco habituales en el imaginario visual urbano, y algunas pocas tomas con tiempos largos de exposición, la ciudad que predomina allí mantiene una imagen urbana precisa, legible.

[11] Es posible reconocer un código fotográfico que pauta cómo deben verse las imágenes que parten tanto de espacios naturales como de espacios urbanos. Las tarjetas postales, entre otros usos de la fotografía, ilustran el proyecto de ciudad, o espacio natural, que esa imagen lleva implícita. Ezequiel Martínez Estrada (1957) sostiene que, para tener una idea cabal del progreso de la metrópoli, nada mejor que observar una fotografía antigua. Las estadísticas, los libros, las informaciones de testigos veraces: nada tiene el valor convincente de la fotografía. En este sentido, Laura Malosetti Costa comenta que: “Hasta los años previos a los festejos del Centenario, en 1910, esa Buenos Aires en constante transformación no representó un tema de interés para los artistas plásticos. La fotografía, en cambio, acompañó de cerca, registró y hasta participó de la modernización de la ciudad. Aun cuando en buena medida esas fotografías hayan sido producidas con fines ajenos al interés estético (registros del Ferrocarril, etc.), resulta evidente en muchos casos la mirada del fotógrafo enfocando, componiendo, construyendo nuevas formas de belleza con las maquinarias, establecimientos fabriles o barrios de inmigrantes [...] Más allá de la fascinación hipnótica que producen esas fotografías antiguas, que se nos aparecen como una presencia real de la ciudad ausente, es posible encontrar en ellas un plus estético, aquel que las transfigura y las aparta del carácter de mero documento”, (Malosetti Costa, 2007, p.34).

[12] El gobierno de corte neoliberal de Carlos Menem (1989-1999), seguido del gobierno de Fernando de la Rúa (1999-2001) desembocaron en una época de grave crisis económica, política y social, especialmente durante 2001 y 2002. Los sucesos de mayor tensión y revuelta social ocurrieron el 19 y 20 de diciembre de 2001 en los que fueron asesinadas 38 personas, algunas menores de edad, en distintas ciudades argentinas.