Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

El tiempo de la duración en la fotografía. Las imágenes apiladas y las imágenes estiradas

The concept of duration in photography. Stacked images and stretched images

Vanesa Magnetto
https://orcid.org/0000-0001-7825-0681
CONICET - UNA - UBA, Argentina
vanesamagnetto@gmail.com

Cómo citar este artículo

Magnetto, V. (2026). El tiempo de la duración en la fotografía. Las imágenes apiladas y las imágenes estiradas. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3851. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3851

Recibido: 15 - 05 - 2026
Aceptado: 29 - 06 - 2026
Publicado en línea: 30 - 06 - 2026

Resumen

Este artículo reune un conjunto de series fotográficas analógicas producidas durante los años 90 y 2000 en Argentina que ponen de manifiesto la potencialidad estética del tiempo como duración, una modalidad que desborda al instante fotográfico. Esta temporalidad lenta, lejos de ser considerada un obstáculo o un error, produce nuevas concepciones del espacio y del tiempo problematizando la ilusión de objetividad del dispositivo fotográfico. Las series se organizan y analizan bajo dos formas estéticas que denomino las imágenes apiladas y las imágenes estiradas. En las de carácter apilado la acumulación temporal se produce sobre el mismo soporte y corroe el material fotográfico; en las estiradas la duración temporal se distribuye sobre la extensión del soporte e incorpora el movimiento de la propia toma. El objetivo del artículo es pensar diferentes formas en las que el tiempo vive en las imágenes fotográficas.

Palabras clave: Arte contemporáneo argentino; Fotografía; Tiempo de la duración; Imágenes apiladas; Imágenes estiradas.

Abstract

This article brings together a collection of analog photographic series produced in Argentina during the 1990s and 2000s that highlight the aesthetic potential of time as duration, a modality that transcends the photographic instant. Far from being viewed as an obstacle or an error, this slow temporality generates new conceptions of space and time, challenging the illusion of objectivity inherent in the photographic apparatus. The series are organized and analyzed under two aesthetic forms that I call stacked images and stretched images. In the stacked images, temporal accumulation occurs on the same medium and corrodes the photographic material; in the stretched images, temporal duration is

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

distributed across the medium's surface and incorporates the movement of the shot itself. The purpose of this article is to reflect on the different ways in which time lives in photographic images.

Keywords: Argentine contemporary art; Photography; Duration; Stacked images; Stretched images.

> *Stravgorin:* En el Apocalipsis, el ángel anuncia que ya no existirá el tiempo.
> *Krilov:* Lo sé. Eso está dicho expresamente, de forma clara, inequívoca. Cuando todos los hombres sean felices, ya no existirá el tiempo, porque ya no hará falta. Una idea muy cierta.
> *Stravgorin:* ¿Y dónde lo meterán?
> *Krilov:* En ninguna parte. El tiempo, al fin y al cabo, no es una cosa, sino una idea. Desaparecerá en el entendimiento.
>
> Fiódor Dostoievski, *Los endemoniados*

1. Introducción

El tiempo es uno de los factores imprescindibles para producir una fotografía. Sin tiempo no hay imagen, y con un tiempo excesivo la imagen puede desaparecer, quemarse, perderse. Las fotografías sobre las que me voy a detener en este artículo contienen un tiempo latente. Una brecha que se abre entre lo instantáneo, esa fracción de segundo que caracteriza a la imagen fotográfica, y los tiempos largos o las superposiciones temporales. Son obras que manipulan el tiempo, lo estiran, lo apilan, juegan con la materialidad y producen una imaginación fotográfica que habilita un tiempo en suspensión, que a la vez transcurre.

En los inicios del medio, a mediados del siglo XIX, la búsqueda de tiempos rápidos, instantáneos, fue en gran medida la que guío el desarrollo y avance tecnológico del aparato fotográfico. Los tiempos largos de exposición[1] resultaron una limitación técnica para el paradigma de la época, que abogaba por alcanzar una imagen que confirmase su capacidad de registro en tanto imagen verdadera y mecánica. Así, el tiempo como duración, ese tiempo lento propio de esos primeros momentos del medio fue desapareciendo frente a una imagen instantánea que primó en los variados usos de la fotografía, incluyendo también a la foto como arte. Subvirtiendo esta lógica de la inmediatez advierto que, a partir de la década de 1990 y especialmente durante los años 2000 en la fotografía artística argentina se utilizó el recurso técnico del tiempo largo de exposición de manera insistente, para repensar ciertas cuestiones del medio. También, aparecieron otras manipulaciones técnicas que habilitaron la acumulación temporal, como el recurso técnico adyacente de la exposición múltiple que permite apilar el tiempo en múltiples capas fotográficas, a través de la superposición temporal de dos o más tomas fotográficas sobre el mismo soporte. Este recurso, que muchas veces es producto de un error en el funcionamiento de la cámara, ha sido utilizado por varios artistas como una herramienta que puede reunir diferentes imágenes sobre el mismo negativo, produciendo un tiempo y un espacio construidos por el montaje fotográfico que genera el dispositivo al apilar las tomas.

La utilización de los tiempos largos de exposición y especialmente de la exposición múltiple, en tanto gesto de autoconciencia de la imagen, ya habían sido utilizados en la fotografía como arte anteriormente, en el marco de las vanguardias europeas de entreguerras, entre otras ocasiones. En resonancia con esto, se destaca que a partir de 1994 a nivel local comienza a sistematizarse la producción de un conjunto de fotografías analógicas que acentúan su propia instancia constructiva y la manipulación temporal del dispositivo. Esta producción se

caracterizó por funcionar en formato serie, conformando una sintaxis entre las imágenes que la componen. Esto se dio en el marco de una eclosión fotográfica local caracterizada por la exploración formal y conceptual del medio, en la que se acentuaron las mutaciones fotográficas que se habían producido, tímidamente, a partir de la década de 1980. Si bien se trata de una imagen 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 cual la fotografía analógica atravesó sus últimos tramos de popularidad.

La exploración temporal y material que aquí voy a analizar hace estallar la forma fotográfica al ejercer operaciones poco habituales sobre el dispositivo. El corpus a estudiar se compone de un conjunto de series fotográficas analógicas producidas por artistas argentinos en el período que va desde 1994 a 2011. Estas obras comparten la particularidad de estirar o apilar el tiempo instantáneo, desarrollando una reflexión sobre el propio uso de la cámara fotográfica, a la vez que configuran ciertas visualidades que implican la puesta en jaque de una fotografía entendida en términos de fidelidad hacia un afuera de la imagen. Las series *Fotos con Holga* (1994-1999) de Andrea Ostera; *Microcentro* (1999-2003) y *Estado de Tiempo* (2003) de Pablo Ziccarello; *Panorámicas Pueblos rurales* (1999-2001), *Piriápolis* (2001) y *Panorámicas-Tránsito* (2001-2010) de Esteban Pastorino; *Paisajes* (1999-2002) de Ignacio Iasparra y *La creciente* (2007-2010) de Alejandro Chaskielberg conforman una constelación visual que permite pensar, en sus resonancias y sus diferencias, al tiempo como duración; un tiempo que desborda y torna abismal el instante fotográfico. En todas estas series se despliega una mirada peculiar que articula una cuestión técnica específica, basada en los tiempos largos de exposición o la exposición múltiple, con una reflexión ontológica sobre las formas temporales de la fotografía y los usos del dispositivo fotográfico, centrado específicamente en la imagen analógica y en la materialidad de la película fotográfica. A su vez, gran parte de estas obras han sido producidas por cámaras no profesionales refuncionalizadas a través de la práctica de estos artistas, así como por dispositivos diseñados y desarrollados por los propios fotógrafos. Así, se conforma un repertorio de imagenes consistente y coherente que tensa cierto uso hegemónico del aparato fotográfico con el fin de reflexionar sobre su propia estructura.

Las imágenes del corpus se enmarcan bajo el tiempo de la duración y dentro de esta lógica temporal están organizadas bajo dos formas estéticas diferentes que he denominado "imágenes apiladas e imágenes estiradas". En las primeras la acumulación temporal se produce sobre el mismo soporte y corroe el material fotográfico; en las segundas la duración temporal se distribuye a lo largo o alto del soporte utilizado que incorpora movimiento en la toma de la fotografía. Para trabajar con estos conceptos utilizo un enfoque plural que combina principalmente la historia y la filosofía del arte, y una metodología de análisis visual con especial énfasis en el uso de la técnica fotográfica como herramienta para abordar este corpus.

A continuación, desarrollo algunas nociones que me permiten construir un marco teórico para precisar lo que entiendo por el tiempo de la duración, para luego abordar las series agrupadas en torno a "las imágenes apiladas y las imágenes estiradas". Los siguientes interrogantes van a funcionar a modo de guía a lo largo de este texto ¿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 referencialidad que prevalece en algunos usos de la imagen fotográfica?

2. Hacia el tiempo de la duración fotográfica

Este trabajo se inscribe dentro del incipiente, y a la vez potente, campo de estudio sobre fotografía en Argentina. Durante los últimos años se fueron sucediendo un conjunto de trabajos locales que, desde diferentes ángulos y miradas, dialogan con esta propuesta al poner en crisis cierta verdad fotográfica (Tell y Ruiz, 2015; Fortuny, 2021; Bertúa, 2022; Robles-de-la-Pava y Tomassini, 2022; Triquell, 2025). En su gran mayoría, estas investigaciones piensan en torno al dispositivo y la materialidad fotográfica.

Al buscar antecedentes en torno al tema del tiempo y la fotografía descubrí que, si bien hay varios textos que abordan las formas en que la fotografía da cuenta del tiempo entendido como un aspecto histórico, es decir, el tiempo del enunciado fotográfico (Barthes, 1989; Benjamin, 2015; Cadava, 2014; Durand, 1998) son escasas, casi nulas, las investigaciones sobre la temporalización fotográfica, específicamente en torno a las formas en que la fotografía utiliza y manipula al tiempo en sí, en tanto materia de enunciación y potencia estética. La inmovilidad y el corte fotográfico (Dubois, 2008) resultan una constante en los estudios visuales; la temporalidad del instante funciona como un punto ciego desde donde se piensan los diversos asuntos fotográficos. Bajo esa premisa, para armar un marco metodológico que me permita abordar al tiempo de la duración en la fotografía, aplico un conjunto de conceptos enmarcados en la historia y la filosofía del arte y en los estudios visuales, especialmente en estudios vinculados al universo de lo audiovisual.

Parto del concepto de "imagen-tiempo" desarrollado por Gilles Deleuze (2012) para pensar a la imagen cinematográfica. Siguiendo a Marcel Proust, Deleuze 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. El autor sostiene que, luego de la posguerra a mediados del siglo XX la "imagen-acción" entra en crisis, se deshace bajo el crecimiento de otros signos y otras imágenes. Y es el tiempo mismo, el que, en lugar de la historia, se muestra directamente en la imagen (Deleuze, 2012, p.100). Es decir, el relato del tiempo articulado a través del montaje se diluye, ahora, es el tiempo en sí el que brota en lo que denomina la "imagen-cristal" funcionando como operación fundamental del tiempo.

> 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, 2012, p.100).

Hay una convivencia de tiempos, pasado-presente, real-virtual[2], y es esta convivencia la que torna indiscernibles a estas imágenes dobles por naturaleza, de estructura cristalina. En este sentido, para poder pensar al tiempo Paul Ricoeur retoma a San Agustín y sus aporías, basadas en el triple presente: un presente ensanchado y dialectizado que incluye memoria y espera (pasado y futuro). Ricoeur (1995) sostiene que el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo, y que la narración es significativa en cuanto describe rasgos de la experiencia temporal; dentro del plano de la narración rescata la figura de la metáfora, por su poder de redescripción de una realidad inaccesible a la descripción directa, funcionando como una acción que permite ir más allá del primer sentido de la narración.

Deleuze propone, entre otras imágenes signos, a las imágenes sensoriomotoras y las imágenes ópticas y sonoras puras, y las asocia con dos maneras diferentes de percepción propuestas por Bergson.

> La primera percepción, habitual o automática, que ya conocemos, se prolonga en movimientos estructurados por la costumbre; es un reconocimiento que se hace en nosotros sin otro esfuerzo que el de la repetición (…) Lo propio de esta percepción habitual es entonces seguir un movimiento horizontal: se pasa de un objeto a otro, permaneciendo siempre en un mismo plano. Mientras que, para Bergson, el funcionamiento de la percepción atenta es bien diferente (…) En este segundo caso no permanecemos en un mismo plano horizontal, no nos deslizamos de un objeto a otro: la percepción, por el contrario, no deja de volver sobre el objeto formando con este un circuito. La solidaridad entre el acto del espíritu y el objeto percibido es tal que cada profundización de la atención o la concentración forma un nuevo circuito más amplio, que envuelve al primero, pero que sólo comparte con este el objeto percibido. De hecho, la solidaridad va aún más lejos, puesto que se trata más precisamente de un doble sistema de circuitos que se corresponden, los de la memoria y los de la realidad (Deleuze, 2012, pp. 67,68).

Bajo esta lógica, Deleuze postula que las imágenes sensoriomotoras se encadenan y responden a una percepción habitual que, a través de este movimiento horizontal, subordina al tiempo y nos da una representación indirecta de él. En cambio, los movimientos irreductibles a la experiencia motriz, producen movimientos acentrados que lejos de quebrar al tiempo lo liberan de la subordinación, dándole la posibilidad de surgir directamente. Y en este sentido propone que la representación orgánica se deshace y es reemplazada por la imagen cristalina, que contiene imágenes ópticas y sonoras puras, en las que oscila la memoria y la realidad.

Traslado estas reflexiones al campo de la fotografía y postulo que la imagen sensoriomotora se emparenta estrechamente con la fotografía instantánea, en tanto intenta reproducir lo visible. En contraste, la imagen óptica pura se asocia con lo que denomino el tiempo de la duración, por ser una imagen que corta el recorte propuesto por el circuito sensoriomotor, incluye lo real y lo virtual y hace tambalear el reconocimiento. Y es justamente al fallar este reconocimiento cuando somos capaces de ver más allá de esta percepción natural. La percepción atenta habilita la percepción del conjunto de capas temporales reunido en la imagen-tiempo fotográfica, una percepción imposible de asir para el ojo desnudo[3].

Andréi Tarkovski ha delineado una concepción sobre el tiempo que precisa la forma en que quiero acercarme al tiempo en tanto materia.

> El tiempo es imprescindible para el hombre (…) Pero quede claro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar. A mí me interesa el fondo, del que se alimenta el hombre éticamente. Tampoco la historia es el tiempo; ni siquiera la evolución lo es. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego. El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una moneda (Tarkovski, 2011, pp. 67-68).

Nuevamente, aparece esta asociación entre tiempo y recuerdo, tiempo y memoria. Y se suma la noción del tiempo como un hecho por fuera del tiempo lineal. Esta forma de pensar, de concebir al tiempo, amplia la noción del tiempo moderno, del tiempo de la productividad, del tiempo que rigió y enmarcó el nacimiento, desarrollo y hegemonía temporal de la fotografía. Es un tiempo que asegura, que verifica el reconocimiento de aquello fotografiado. En este sentido, Tarkovski comenta que, habitualmente, cuando los expertos en arte o los críticos estudian el tiempo en la literatura, música o pintura, les interesa el modo en que ha quedado fijado,

estudian específicamente las cualidades con las que el arte fija el tiempo. A lo cual él responde con un interés diferente, basado en investigar dentro del arte las cualidades interiores, morales, inmanentes al tiempo. Bajo esa lógica, afirma que una imagen cinematográfica sólo será "realmente" cinematográfica, entre otras cosas, si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella (Tarkovski, 2011, p. 81).

Me interesa desplazar estas reflexiones para pensar las formas en que el tiempo vive en las imágenes fotográficas. Tomo esta invitación a mantener el flujo temporal, a conservar al tiempo como un hecho, y la acoplo con la perspectiva dialéctica de Walter Benjamin (1989) que permite interrumpir la noción de Historia y desplegar otras historias posibles que no puedan narrarse en una secuencia lineal temporal. En las fotografías que voy a analizar parto de esta mirada dialéctica que desarticula la imagen fotográfica entendida como un discurso lineal (que reproduce un fragmento estático en tanto recorta e inmoviliza la sucesión) abriendo la posibilidad de repensar a la fotografía como una experiencia que habilita la percepción del tiempo en conjunto, del tiempo como un hecho, promoviendo una instancia reflexiva de la imagen y del propio medio.

3. Las imágenes apiladas

En el marco del tiempo de la duración he determinado dos formas estéticas diferentes: "las imágenes apiladas" y "las imágenes estiradas", ambas producen una descomposición y recomposición temporal a través de diversos procedimientos. "Las imágenes apiladas" se caracterizan por su poder de acumulación temporal sobre el mismo soporte fotográfico. Es el mismo negativo, o placa fotográfica, el que recibe el impacto de un tiempo largo de exposición dado por una obturación de varios minutos, o por la acumulación de gran cantidad de tomas instantáneas producidas con el recurso de la exposición múltiple, cuya suma de imágenes también se traduce en varios minutos de acumulación. El soporte fotográfico fijo reacciona a las capas del tiempo, funcionando como una cámara de tiempo retardada que condensa tiempo en su interior, y que, lejos de fijarlo, lo aviva, lo mantiene latente. Esta condensación temporal sobre el mismo soporte activa los circuitos del objeto, actual-virtual, real-memoria (Deleuze, 2012). Ahora bien, en "las imágenes apiladas" el tiempo de la duración provee ciertas especificidades del medio fotográfico y se reconoce por las huellas visuales plásticas que traza el propio tiempo al transcurrir. Si el tiempo instantáneo recorta, delimita, define, el tiempo apilado corroe el material del soporte, generando colores imposibles, tramas fantasmagóricas e iluminaciones disruptivas que muestran las reacciones de la materialidad analógica a este tipo de manipulaciones temporales, poco habituales en el uso de los dispositivos. A su vez, produce imágenes imposibles de ser percibidas por el ojo humano, que necesitan de esta mirada peculiar de la máquina para materializarse.

Dentro de "las imágenes apiladas" se reúnen las series *Microcentro* y *Estado de Tiempo* de Pablo Ziccarello, *Paisajes* de Ignacio Iasparra y *La creciente* de Alejandro Chaskielberg. En las fotografías de Iasparra y de Chaskielberg el recurso técnico para lograr la acumulación se basa en la exposición larga; en las fotografías de Ziccarello, se utiliza el recurso de la exposición múltiple para *Microcentro*, y en *Estado de Tiempo* se combinan ambos recursos. 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. Al hablar de la "imagen-cristal" y las capas del presente y las puntas del pasado, Deleuze sostiene que

> El cristal revela una imagen tiempo directa, y no ya una imagen indirecta del tiempo que emanaría del movimiento. Entre el pasado como preexistencia general y el presente como pasado infinitamente contraídos están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas regiones y yacimientos, capas estiradas o encogidas: cada región con sus rasgos propios, sus tonos, sus aspectos, sus singularidades, sus puntos brillantes, sus dominantes. Tales son los rasgos paradójicos de un tiempo no cronológico: la preexistencia de un pasado en general, la coexistencia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído (Deleuze, 2012, p.136).

Sigo estas reflexiones para pensar cómo estas "imágenes apiladas" construyen estas regiones y yacimientos que suministran un tiempo no cronológico.

La serie *Microcentro* fue realizada por Pablo Ziccarello, entre los años 1999 y 2003. Se compone mayormente por fotos a color, tomadas de noche en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires con la cámara Holga u otra cámara sencilla de formato 35 mm. El recurso técnico que predomina es la exposición múltiple, en cada foto de la serie conviven aproximadante cien tomas apiladas sobre el mismo negativo. Como se observa en la Imagen 1 son muchísimas capas de imágenes urbanas tomadas de noche, en las que diferentes tipos de carteles y luces se superponen sobre el mismo negativo, construyendo la imagen final[4]. En el marco del corpus esta serie tiene una peculiaridad, si bien todas las series reunidas en este trabajo se han generado con un tiempo extenso que oscila entre algunos minutos y varias horas, el tiempo de producción de cada obra de *Microcentro* ha tomado algunos meses. Es decir, aunque la toma no quedó expuesta de manera continua a lo largo de ese tiempo, de alguna forma, las fotos contienen de manera latente esa fracción temporal muy amplia en su producción. A su vez, el dispositivo fotográfico, la máquina, quedó presa de un uso específico. En ese tiempo, sólo sirvió a los fines de un tiempo en conjunto, excluyéndose la posibilidad de una toma instantánea, solitaria.

La subjetividad temporal cobra fuerza y construye los circuitos que rozan al tiempo y los objetos de la ciudad, para volver a alejarse y configurar un palimpsesto que a través de sus capas y repetición interfiere con el reconocimiento de lo urbano y de aquello fotografiado. Al fallar este reconocimiento se abre la puerta a nuevas descripciones del objeto y se deja entrever este tiempo acumulado. En estas fotos las capas de las que habla Deleuze (2012) se perciben a primera vista, cada letrero o luz fotografiada constituye una de ellas. Las regiones cercanas al marco de la imagen permiten identificar algo de lo fotografiado, en contraste, el centro de la foto opera como un caos lingüístico, en donde se aloja una condensación de objetos que evidencia perspectivas y fugas múltiples dentro de la imagen, haciendo aún más densa y confusa esta superposición. Al ser vistas en simultáneo cada una de estas imágenes, tomadas a ciegas en el momento de su producción, constituye mucho más que la suma de ellas; y es esta superposición la que subraya la enunciación enunciada (Filinich, 1998) de la foto. Al ver la imagen final quizás no se reconozca el recurso técnico utilizado, pero se hace evidente que la producción de esta fotografía se ha corrido del uso habitual del dispositivo. El propio proceso de factura de la foto queda plasmado en la imagen final y, entre capa y capa, vive el tiempo. Es la percepción atenta, siguiendo nuevamente a Deleuze y a Bergson la que sustituye la vista pragmática longitudinal por una visión óptica, vertical, o más bien en profundidad, que se activa con estas "imágenes apiladas".

Imagen 1
Pablo Ziccarello, s/t, de la serie *Microcentro*, 2001.

La serie *Estado de Tiempo* también fue realizada por Ziccarello durante el año 2003. Gran parte de estas fotos fueron hechas en Tucumán, en diferentes espacios rurales, combinando el recurso de la exposición múltiple con el uso de los tiempos largos de exposición (entre tres y ocho horas para cada toma), complejizando aún más el motivo final. Mientras que *Microcentro* provee el acceso a un tiempo no cronológico, ligado a un espacio urbano porteño, *Estado de Tiempo*, como su nombre lo indica, accede a un estado temporal profundo que se distancia por completo del espacio fotografiado. Sigo a Tarkovski para proponer que el tiempo aparece aquí recogido en forma de fenómeno fáctico, es el tiempo como un hecho (2011, p.81). La acumulación provista por el tiempo largo de exposición, en diálogo en algunas imágenes con el uso de un soporte fotográfico de diapositiva revelado luego como negativo, produce una alteración química del material generando colores poco habituales en la imagen. La duración temporal proporciona una sedimentación que se hace visible en la foto a través de unas tonalidades imposibles de ser percibidas por el ojo humano. Estos colores constituyen los circuitos descriptos por Bergson, son producto de la estrechez de esta imagen actual-virtual indiscernible en estas fotografías. Y es el color quien suministra la materia del tiempo, evidenciando algo del proceso constructivo de la imagen.

Respecto a las formas que cobra el tiempo apilado en estas imágenes se reconocen dos morfologías diferentes. Hay un primer grupo (imagen 2) que a simple vista no insinúa la exposición múltiple y sí manifiesta la expansión del tiempo. Son imágenes que niegan cualquier tipo de referencia, se reducen a la forma pura, la mayoría de las veces a una grafía circular que pulsa del centro hacia su periferia. Es el resultado de las largas horas de exposición de cielos de montaña encapotados, en los que las nubes y sus movimientos producen esta dilatación de la percepción. El carácter vibrante del color hace que al ser vistas estas imágenes simulen lentamente un latir. El pulso de su materia insiste en estas imágenes. La profundidad del color abre una brecha a otra dimensión, no representativa, a un espacio puramente óptico que resuena con la hondura del conjunto de las imágenes de *Estado de Tiempo*. El segundo grupo de fotografías (imagen 3) evidencia el proceso constructivo de su imagen a partir de la combinación de la exposición múltiple y de los tiempos largos de exposición. Los colores comparten la particularidad de la serie anterior, resultan imposibles de percibir por fuera del uso del dispositivo fotográfico, pero se reducen a tonos apagados, excluyéndose los tonos fluorescentes. La especificidad temporal de este segundo grupo de fotografías se traduce en morfologías basadas en multiplicidad de líneas de diferentes longitudes, dibujadas en la foto por el uso de la cámara. Es la traza que dejan las estrellas al ser vistas durante un tiempo tan largo, multiplicadas a partir de la suma de

tomas que componen la imagen final. Este apilamiento produce un efecto inquietante, al ser visto hace que el ojo salte frenéticamente de línea en línea, sin poder estarse quieto. Signadas por la acción (tanto a la hora de producir como de percibir) este segundo grupo de imágenes de *Estado de Tiempo* suministra un acceso directo al tiempo de la duración, que evidencia el movimiento de forma constante y a la vez pausada, cada línea que se ve recupera un tramo temporal específico. En suma, estas imágenes no reproducen o representan lo real sino que lo apuntan. A partir de diferentes morfologías proveen al tiempo de manera directa, sin cesar de absorber y crear su propio objeto: el tiempo, un tiempo no cronológico en donde coexisten pasado, presente y futuro.

Imagen 2
Pablo Ziccarello, s/t, de la serie *Estado de Tiempo*, 2004.

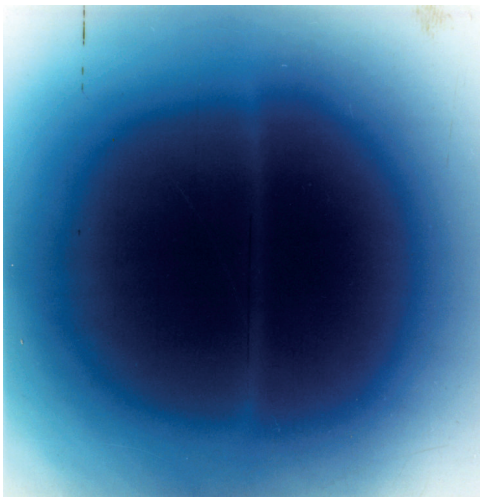


Imagen 3
Pablo Ziccarello, s/t, de la serie *Estado de Tiempo*, 2004.

La serie *Paisajes* fue producida por Ignacio Iasparra, se inicia en 1999 en paralelo al último tiempo de producción de su serie *Polaroids* (1997-1999) y finaliza aproximadamente en 2005. Ambas series pueden pensarse como dos partes de un mismo proyecto que se concentra en fotografiar la ciudad de 25 de Mayo y otras ciudades aledañas y espacios rurales de la provincia de Buenos Aires, manteniendo algunos procedimientos técnicos. La especificidad de *Paisajes* es que sus fotografías están tomadas con diversos formatos analógicos (35 mm, 120, gran formato) con tiempos largos de exposición que varían entre tres y veinte minutos. Estos paisajes apilados se diferencian de las imágenes de Ziccarello en las que es más fácil advertir el tiempo de la duración. En las fotografías de Iasparra no resulta tan evidente la marca constructiva, la enunciación no está tan enunciada. Aun así, algo del tiempo resulta confuso, oscilante. El tiempo está dislocado en estas imágenes (Derrida, 1995) y se articula a través de una luz espectral que resulta clave para entrar en ellas. Esta luz y las mutaciones del color son las pocas pistas que muestran las fotos para poder precisar cómo se descompone al tiempo, y cómo se accede a una duración en esta imagen fija, imposible de captar por el ojo humano[5].

Son fotografías que se mantienen al borde de su referencia, presentando mínimas huellas del tiempo (imágenes 4 y 5). Además de la particularidad de la luz y del color, algunas de las imágenes muestran también cierto movimiento que da cuenta del paso del tiempo. Éste puede observarse en las líneas que recorren el cielo (traza de las estrellas) y en los árboles temblorosos. Algunos de los circuitos (Bergson, 2006) se constituyen a través de estas oscilaciones, proveen al tiempo en conjunto y aseguran que, a la vez que falla mínima y necesariamente el reconocimiento de lo fotografiado, la virtualidad del tiempo habita en ellas. Iasparra comenta que, en más de una oportunidad, ha pensado en eliminar digitalmente el movimiento de las estrellas. Limpiar los rastros de producción de la imagen para que resulte menos evidente (Iasparra,

2015). Esta intención manifiesta el interés del artista por correrse de la referencia técnica de la producción de la foto, es decir, borrar las marcas constructivas. Además del movimiento que resulta una pista de fácil lectura, hay otra marca potente que opera en todas estas fotos. La luz mencionada anteriormente es un eje plástico visual central en estas "imágenes apiladas", una luz imposible que no resulta artificial si no fantástica, imposible de catalogar,

Tarkovski se pregunta por las formas del cine y el tiempo

> ¿De qué forma fija el cine al tiempo? La definiría como una forma fáctica. El hecho puede ser un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser presentado sin movimiento ni cambio (si es que también el flujo real del tiempo es inmóvil) (Tarkovski, 2011, p.84).

Tomo este concepto de Tarkovski y lo traslado hacia estas fotografías. Algunas de las imágenes no presentan movimiento. Todo está espeluznantemente quieto, y es allí donde Iasparra accede al tiempo en estado puro. La profundidad máxima de estas "imágenes apiladas" se encuentra en los circuitos constituidos por esta luz espectral que enrarecen al objeto fotografiado, pero no lo niegan. En esta tensión se da un grado de confusión que asegura lo que propone Deleuze en torno a que "vemos tanto mejor cuanto menos reconocemos", ligado a la idea central del cine como empresa de conocimiento en lugar de reconocimiento (2012, p. 33), un conocimiento que funciona a modo de imaginación en tanto amplía el abanico de la percepción. En este sentido, estas fotografías sintetizan un tipo de iluminación que resulta imposible de captar por nuestro ojo en un momento nocturno. La capacidad del material fotográfico de reaccionar y ser alterado con el correr del tiempo en su acumulación, produce un tipo de luz que no se condice con la iluminación nocturna de la toma fotográfica instantánea, dando como resultado una imagen que oscila entre lo diurno y lo nocturno. La indiscernibilidad es lo que la caracteriza.

Imagen 4
Ignacio Iasparra, s/t, de la serie *Paisajes,* 2001.

Imagen 5
Ignacio Iasparra, s/t, de la serie *Paisajes,* 2001

La serie *La Creciente* (2007-2010) producida por Alejandro Chaskielberg guarda algunas diferencias con las otras "imágenes apiladas". Es la única serie realizada íntegramente hacia fines de los 2000, por un artista que comienza a producir tiempo después que el resto de los artistas estudiados y desde otro marco estético. Sin embargo, he decidido incluirla porque me permite abordar nuevos asuntos respecto al tiempo de la duración, especialmente en torno a la construcción del personaje y las morfologías ligadas a las luces artificiales.

La serie se emplaza en el Delta argentino y está producida integramente con el recurso de los tiempos largos de exposición. Además de advertirse algunas marcas visuales plásticas que funcionan como huellas temporales, se trasluce el uso de diferentes fuentes lumínicas que complementan la luz natural de luna llena, o casi llena, presente en todas las imágenes. La combinación que generan estas fuentes de luces artificiales y sus respectivas temperaturas de color[6] produce un resultado que altera el material del soporte fotográfico de forma diferente a los paisajes de Iasparra. Si bien los tiempos de exposición que oscilan entre tres y siete minutos modifican los tonos habituales de la placa fotográfica, la mezcla con luces artificiales produce efectos específicos, asociados a la fotografía nocturna instantánea, que se distancian de la manipuación temporal de la serie *Paisajes*.

En *La Creciente* se advierte uno de los rasgos más habituales en el uso de los tiempos largos de exposición, el movimiento de las luces conocido como *light painting*. En algunas fotografías se registra un objeto en movimiento, en otras es la cámara la que obtura sobre un vehículo en movimiento, acción que produce un efecto de barrido sobre las luces fotografiadas (imagen 6). En ambos casos hay una descomposición de las fuentes lumínicas que genera el arrastre de la luz en la toma. Estos dibujos lumínicos dan cuenta de la duración del tiempo provista por estas fotos. En otro orden, el encuadre de estas imágenes está definido en la mayoría de las tomas en función del personaje o personajes protagonistas (imagen 7). En este sentido, la presencia del cielo, elemento sustancial para pensar el color en la "imagen apilada" en las fotografías de Iasparra, pierde fuerza en estas fotografías. La composición de las tomas de Chaskielberg propone una lectura dinámica que, en algunos casos, obliga al ojo a saltar de un área a otra de la foto, y en otros, se concentra en el personaje protagonista de la toma.

Imagen 6

Alejandro Chaskielberg, *Barco Malena*, de la serie *La Creciente,* 2010 (segundo momento de producción.

Imagen 7

Alejandro Chaskielberg, *Su propia agua*, de la serie *La Creciente,* 2007 (primer momento de producción).

Imagen 8
Alejandro Chaskielberg, *Gurrumín & Milagros*, de la serie *La Creciente,* 2007 (primer momento de producción).

Varios de los retratos que componen *La Creciente* resuenan con los inicios del medio, ligado al uso del tiempo largo de exposición por una necesidad técnica, y a esas primeras imágenes con rastros de movimiento humano sobre las que Benjamin refiere que

> La síntesis de la expresión, obtenida gracias a la larga inmovilidad del modelo, es el motivo principal de que estas imágenes además de su sencillez, produzcan en el espectador un efecto más penetrante y duradero que las fotografías recientes. El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga exposición de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen, contrastando de este modo decisivamente con los aspectos de una instantánea (Benjamin, 2015, p. 31).

Tomo estas reflexiones para pensar como esta experiencia de crecer dentro de la imagen reaparece en esta serie, especialmente en las fotografías que muestran la vibración de los cuerpos de los niños o animales. En algunas imágenes se muestra dos o tres veces la sobreimpresión del mismo rostro o el movimiento de algún animal en la toma (Imagen 8). Si bien estas fantasmagorías ya no remiten, como en los inicios del medio, a entidades sobrenaturales y a la preservación de sus formas evanescentes (Cuarterolo, 2012, p. 6) sí resuenan con la posibilidad de acercarse a un tiempo supra sensorial a partir de este borramiento, u oscilación del sujeto fotografiado, generado por la acumulación temporal del dispositivo. Sigo a Bergson para afirmar que estas imágenes interrumpen el reconocimiento automático, dado por la descripción sensorio motriz, para adentrarse en los recovecos de la imagen óptica pura y en sus circuitos de lo presente y lo pasado. Los rostros, manos y pedazos de cuerpos vibrantes contienen un tiempo latente.

La utilización de luces artificiales, continuas y discontinuas, funciona como marca temporal que quiebra el tiempo en conjunto suministrado por estas fotografías. El uso de luces direccionadas hacia un área específica dentro de la imagen produce, por un lado, el efecto fantasmagórico recién mencionado: el efecto del flash habilita estos rostros desdoblados, con diferente intensidad lumínica. Además, liga a la percepción de estas imágenes con una toma nocturna. Si bien la acumulación temporal del dispositivo genera ciertos colores inciertos, la combinación

con el uso del flash y otras fuentes atan esta foto a la estética de una foto nocturna (imagen 8). El "flashazo" se impregna sobre el personaje intensificando el extrañamiento, a la vez que eclipsa la luz atmosférica generada por la duración larga de la toma.

La Creciente fue realizada en dos etapas, una primera etapa más experimental, sin financiamientos, que resunea con la estética de la Stage Photography; y una segunda etapa signada por la estética de la fotografía documental, en vínculo con la construcción de un personaje fotográfico. La primera etapa resulta más interesante, en sus formas y composiciones, para pensar las cualidades de estas "imágenes apiladas". A diferencia de la segunda parte de la serie en donde lo que prima es el reconocimiento del personaje de cada foto (el hachero, el estibador, entre otros) en las primeras doce imágenes que dieron origen a la serie el reconocimiento del personaje está negado (imagen 7). Este acceso truncado al rostro de estos sujetos provee un tiempo no cronológico y misterioso, un tiempo apilado sobre los propios sujetos de estas imágenes. Son ellos los que parecen flotar en un tiempo indeterminado, un tiempo que los maquetiza. En contraste con las otras series que conforman el corpus de este trabajo, *La Creciente* construye su imagen óptica pura (y la redescripción del objeto que la caracteriza) apoyándose en los sujetos retratados, quienes en combinación con las huellas plásticas mencionadas anteriormente (movimientos de las luces, figuras fantasmagóricas y uso del flash) activan los circuitos desmesurados del tiempo, acercando al espectador a las zonas más contraídas de esta imagen.

4. Las imágenes estiradas

Dentro del tiempo de la duración las "imágenes estiradas" proporcionan otras formas estéticas que manifiestan el transcurrir de la temporalidad. Son imágenes que portan la combinación del recurso de los tiempos largos de exposición o de la exposición múltiple junto con el movimiento de la película fotográfica. Dicho de otro modo, 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 define estas fotografías creando los circuitos de lo actual-virtual, presente-pasado. Estas operaciones sobre el dispositivo suministran nuevas morfologías estiradas que recrean al objeto fotografiado, a la vez que proveen un acceso directo a esta imagen del tiempo. La dilatación del instante se torna abismal, haciéndose evidente en estas imágenes. Su extensión porta la huella del tiempo.

Las series *Fotos con Holga* de Andrea Ostera y las *Panorámicas* de Esteban Pastorino conforman el grupo de las "imágenes estiradas". El movimiento del soporte fotográfico junto con el recurso técnico temporal utilizado definen la estética secuencial que caracteriza a estas fotografías y desarticulan las nociones de espacio tiempo estáticas del aparato fotográfico. Esta imagen secuencial atravesada por el movimiento tiene dos resonancias que quisiera mínimamente desplegar. En primer lugar, tanto el aspecto formal como el título de algunas de estas series están en relación con el formato panorámico, presente desde los orígenes del medio. La invención del panorama se asocia a un nuevo sistema representativo, "el espacio en el panorama supone una ruptura clara con la focalización del punto de vista de la propia perspectiva de la cámara oscura" (Crary, 1990, p.113). En las primeras imágenes pictóricas del panorama, el horizonte deja de ser la línea donde se sitúa el punto de fuga para convertirse toda ella en una línea curva de fuga, representación del infinito tal y como se percibe desde el centro de la circunferencia. Las "imágenes estiradas" comparten, en su mayoría, este quiebre del punto de fuga. La secuencialidad de la imagen compone una forma narrativa que propone otra lectura, diferente a la de la imagen fija. Ahora bien, a la vez, estas las "imágenes estiradas" tensan la premisa visual canónica de la imagen fotográfica panorámica que supuso desde sus orígenes la transformación del territorio en posesión topográfica, en una traducción mensurable e indexada con datos certeros que testimonien, certifiquen ese espacio. Pere-Freixa afirma que la imagen panorámica

del territorio reaparece cada vez que se presenta la posibilidad de una nueva colonización. Asumiendo la función de primera mirada, de reconocimiento y codificación del territorio anterior al análisis geográfico (2005, p. 8). En este sentido, propone que las emergentes representaciones virtuales del mundo como Google Earth, entre otras, realizadas a través de imágenes aéreas y de satélites, perpetúan un modelo de visión que opera desde el siglo XVIII. En contraste con esta modalidad, las "imágenes estiradas" se distancian de la apropiación del espacio fotografiado y, si bien mantienen el ímpetu de la indexación, su intención está puesta en mantener latente el indicio del tiempo. Son fotografías que obturan el reconocimiento de lo fotografiado al desplegar una imagen óptica pura que tiende a reemplazar su referencia, que borra aquello fotografiado eligiendo sólo algunos rasgos de éste, para dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas, otros rasgos.

El segundo asunto a mencionar son las resonancias entre secuencialidad, movimiento y lenguaje cinematográfico. Deleuze define al cine en torno a la "imagen-movimiento" entendida como un sistema que reproduce el movimiento en función de instantes equidistantes elegidos de manera que den la impresión de continuidad (1994, p. 18). La imagen cinematográfica necesita entonces de una sintaxis creada por el montaje para poder dar cuenta del movimiento. Luego, en la "imagen-tiempo", Deleuze (2012) explica la capacidad del cine para darnos una representación pura del tiempo como simultaneidad y un acceso a éste a través de la "imagen-cristal", entre otras imágenes signos, en las cuales la acción se debilita. Aun así, se subraya que tanto en la "imagen-movimiento" como en la "imagen-tiempo", el cine necesita de la sucesión temporal para ser percibido. Es decir, no hay manera de acercar el tiempo al espectador si no es a través de la linealidad del sintagma audiovisual. Esto marca una diferencia sustancial con el dispositivo fotográfico, que puede producir una imagen estirada que, si bien implica una secuencialidad en su lectura, la linealidad puede tomar dos direcciones y, a su vez, ser captada en un golpe de vista por el espectador ubicado a cierta distancia de la foto.

La serie *Fotos con Holga* (1994-1999) es una de las primeras obras de Andrea Ostera. Su producción se gestó a lo largo de cinco años y contiene subgrupos, bastante disímiles entre sí. El nexo que vincula todas las fotografías está dado por la cámara Holga, dispositivo que da nombre a la serie. Las fotos comparten también un uso experimental de la cámara, que genera alteraciones formales en las imágenes. Esta serie se enmarca dentro de las "imágenes estiradas" y fue realizada íntegramente a partir del recurso de la exposición múltiple. Ostera supo transformar en estrategia estética las fallas técnicas propias de la cámara Holga. A través de los "desaciertos" a la hora de correr la película, construyó este universo de imágenes que se expanden. En los inicios, la serie manifestó de manera tímida cierta extensión de la imagen, la cual suministraba algunas zonas superpuestas en donde los trozos de tiempo se pisaban entre sí. Estos trozos fueron intensificándose hasta alcanzar una imagen sumamente extensa, de 80 cm de longitud, similar a la panorámica en su extensión.

Las imágenes panorámicas de Ostera están generadas con un dispositivo que no responde a esta misión y esto enriquece y complejiza el resultado. Las fotografías proponen una secuencialidad engañosa, una secuencialidad que trastoca o trunca el espacio objeto fotografiado. En lugar de asegurar el reconocimiento de lo que se ve en la escena, de confirmar el sentido de lo panorámico –*pan* (todo), *orama* (vista)–, estas fotografías proveen una secuencialidad del tiempo que hace convivir, en sucesión y simultáneamente, el triple presente al que refiere San Agustín. Un pasado del presente, presente del presente, y futuro de presente. La narración implica memoria y previsión; memoria en tanto imagen del pasado, presente como huellas en el espíritu; previsión en tanto futuro presente en la espera, lo pre-percibimos (Ricoeur, 1995, ver capítulo 1). Esos tres tiempos se perciben de manera sucesiva y simultánea en estas imágenes.

Como se observa en la imagen 9, las fotografías del espacio urbano repiten incesantemente un trozo arquitectónico y, a diferencia de una imagen panorámica de un paisaje, tanto pictórico como fotográfico en los que se despliega visualmente el espacio recorrido, estas fotografías replican frenéti-

camente el mismo fondo ocupado por un edificio, variando los transeúntes que lo ocupan. El flujo de estos diferentes personajes que transitan por la foto da cuenta de una sucesión.

Imagen 9

Andrea Ostera, s/t (pruebas urbanas), de la serie *Fotos con Holga*, 1996

En las panorámicas tomadas en espacios naturales (imágenes 10 y 11) este estiramiento es llevado al límite, Ostera realiza una fotografía de 80 cm de largo y esta medida coincide con el largo total de la película de formato 120 que utiliza la cámara Holga. A partir del recurso de la exposición múltiple, el espacio rural se ve sumamente estirado y permite el despliegue del tiempo. La falta de personajes en este espacio dificulta reconocer la repetición de las tomas. En la fotografía *Saladillo* (imagen 10) la cinta que previene del peligro en una zona ruinosa es extendida a lo largo de toda la toma, creando una cinta extensa que se estira junto al tiempo. En la fotografía *Muelle* (imagen 10) sucede algo similar, un bote es multiplicado de manera apaisada, dibujando una línea amarilla que recorre toda la imagen. Tanto en las fotografías urbanas como en las rurales se quiebra una de las máximas que guiaron el modo de representación panorámico: la obtención de una imagen continua y sin fragmentar (Elizalde, 2018, p. 21). La cámara Holga y el procedimiento aplicado por Ostera construyen una imagen panorámica que evidencia su construcción. Las marcas y las superposiciones entre tiempo y tiempo, al pisarse fragmentos de tomas, son las que nos acercan este tiempo estirado que recrea un nuevo espacio.

Imagen 10

Andrea Ostera, *Saladillo,* de la serie *Fotos con Holga*, 1997.

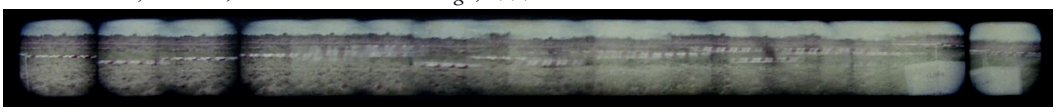


Imagen 11

Andrea Ostera, *Muelle,* de la serie *Fotos con Holga*, 1997.

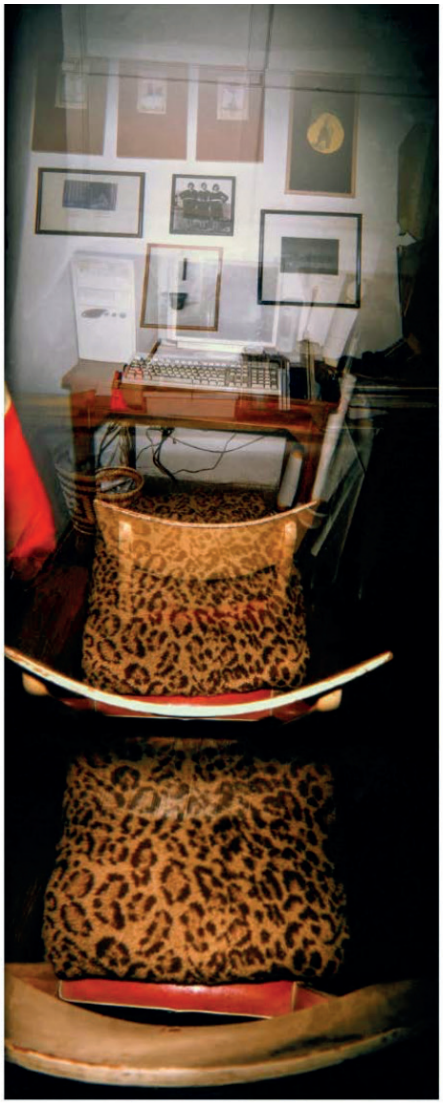
Imagen 12

Andrea Ostera, *Muelle,* de la serie *Fotos con Holga*, 1997 (detalle).

El grupo de imágenes tomadas en los interiores de un hogar (imagen 13) en conjunto con la fotografía *Cielo rosa,* enmarcadas dentro de la gran serie *Fotos con Holga*, tienen la particularidad de ser imágenes panorámicas con una disposición vertical que se distancia del modo de ver instalado por la representación panorámica tradicional. Las fotografías de Ostera resuenan con las últimas tendencias panorámicas ofrecidas por las cámaras fotográficas de los teléfonos celulares, en estos últimos años ha cobrado lugar la fotografía panorámica vertical digital, poco habitual dentro del medio analógico[7].

Los interiores (imagen 13) invitan a un tímido acercamiento a la imagen estirada, hacia arriba y hacia abajo, son cuatro exposiciones las que conforman cada fotografía, y entre toma y toma hay un corrimiento mínimo que permite que el plano cubra una imagen un poco más elevada, a la vez que se superponen algunos objetos y momentos temporales. El uso del flash alienta la aparición de fantasmagorías que evidencian los circuitos del tiempo y, lejos de fijarlos, en combinación con la exposición múltiple, dan la posibilidad de esculpir sobre el tiempo, de hacer que el tiempo viva en estas fotografías (Tarkovski, 2011, p.81).

Imagen 13
Andrea Ostera, s/t (Escritorio), de la serie *Fotos con Holga*, 1998.



Las *Panorámicas* de Esteban Pastorino representan casi diez años de investigación en la obra del artista, durante los que ha desarrollado diferentes series enmarcadas en dicho formato. Cada una de estas series ha sido generada con un dispositivo fotográfico específico, todos diseñados y producidos por el propio artista. El uso del tiempo largo de exposición (que oscila entre veinte segundos y ocho horas, dependiendo la serie) en combinación con diferentes movimientos (siempre de la película, y en algunos casos también de la cámara y de un móvil) son la pauta técnica de todas estas obras en las que el tiempo se expande, proponiendo una mirada que disloca el modo hegemónico panorámico.

La serie *Panorámicas Pueblos rurales* (1999-2001) mantiene algo del espíritu de la fotografía panorámica del siglo XIX. Hay un registro del territorio que carece de un punto de fuga central y que trasciende el límite del campo de visión, obteniéndose un simulacro del recorrido de la mirada (Imagen 14 e Imagen 15). No obstante, estas imágenes portan las huellas de su proceso de producción, diferenciándose así de las panorámicas más tradicionales que suelen respetar la proporción y foco de lo fotografiado para confirmar lo que muestran. Las imágenes de los pueblos rurales presentan deformaciones producidas por discordancias en la sincronización del movimiento. Las fotografías fueron tomadas sobre un vehículo en marcha que habilitó el recorrido de la imagen. Al ver estas panorámicas se recorre el espacio cómodamente, hasta que, en un momento, un auto comprimido o un objeto fantasmagórico imposible de identificar irrumpen. También, en algunos tramos aparecen saltos, deformaciones del fondo. A partir de estas huellas materiales emerge el tiempo, y es el uso y diseño específico del dispositivo el que produce estas alteraciones.

Imagen 14
Esteban Pastorino, *Carne Las Ivanas*, de la serie *Panorámicas Pueblos rurales*, 2000.

Imagen 15
Esteban Pastorino, *Carne Las Ivanas*, de la serie *Panorámicas Pueblos rurales*, 2000 (detalle).

La panorámica *Piriápolis* (2001) fue realizada con una toma circular. Los 360 grados del espacio fotografiado quedan plasmados y reiterados cinco veces en la imagen, con un resultado visual lineal secuencial (imagen 16). Mientras el tiempo avanza, evidenciando su paso a través de las marcas del retiro de la noche y el progreso del sol en la imagen, el espacio se repite incesantemente. Algo de la noche cíclica (Borges, 1964) emerge sobre la extensión de esta imagen. Este diálogo espacio tiempo genera confusión y lejos de advertirse presentes que pasan, en una suerte de agustinismo, hay simultaneidad secuencial de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro, que hacen del tiempo algo inexplicable.

Imagen 16
Esteban Pastorino, *Piriápolis* (2001)

En la serie *Panorámicas-Tránsito* (2001-2010) se propone un cambio sustancial respecto a las series anteriores: hay una inversión de movimientos en torno a las figuras y el fondo. Es el fondo el que es arrastrado, a través del movimiento de la película y del tiempo largo de exposición, construyendo el espacio que se repite sucesivamente sin ningún tipo de corte que lo evidencie (imágenes 17 y 18). Así, el fondo se transforma en una superficie plástica, con tramas lineales de diferentes colores, reconfigurando las referencias icónicas en franjas apaisadas que anuncian un indicio del tiempo y del proceso constructivo de estas panorámicas, a la vez que se distancian e invierten lo percibido por el ojo humano. Al hablar de estas obras Pastorino dice que

> Hay que pensar el entendimiento de esta imagen de forma distinta a la que tendríamos con una cámara normal (...) en una toma normal uno fotografía en un mismo instante objetos que están en un mismo espacio; en la del tránsito uno fotografía objetos que estuvieron en el mismo espacio, pero en distintos puntos de tiempo. (Pastorino, 2018)

Las imágenes de *Panorámicas-Tránsito* descubren diferentes puntas de presentes desactualizadas que proponen un tiempo interior al acontecimiento, hecho con la simultaneidad de múltiples presentes implicados, que contienen capas de pasado (Deleuze, 2012, p. 137). Aquí, es el tiempo el que crea y expande el espacio fotografiado. Manteniendo intactos a los sujetos y los vehículos configura una *imagen estirada* que propone un fondo imposible, que se aísla y contrasta con la situación fotografiada[8]. En este sentido, la serie presenta una formación estructural en la cual la espacialización del tiempo y su compartimentación difieren del concepto de espacio producido por el modelo panorámico para representar el mundo[9].

Imagen 17
Esteban Pastorino, *Garay y Lima*, de la serie *Panorámicas-Tránsito*, 2004.

Imagen 18
Esteban Pastorino, *Garay y Lima*, de la serie *Panorámicas-Tránsito*, 2004 (detalle).

5. Conclusiones

En este artículo intenté acercarme y rozar algunos aspectos del tiempo de la duración, entendido como una dimensión material que cobra vida, se independiza de su referente, haciéndose perceptible a través de la acumulación y la expansión en sus diversas morfologías. He partido de la potencia estética de los recursos técnicos del tiempo largo de exposición y la exposición múltiple para demostrar cómo las fotografías que analicé construyen su propia materia, su propio mundo, configurando un universo que se aleja de las apariencias de la fotografía instan-

tánea para devenir en pura presencia, corriéndose de un régimen representativo, desplegando la fuerza de la imaginación fotográfica.

He mostrado que esta ruptura y expansión de la imagen instantánea se configura en dos formas estéticas diferentes. Las series fotográficas de Pablo Ziccarello, Ignacio Iasparra y Alejandro Chaskielberg conforman la constelación de "imágenes apiladas" que se catacteriza por acumular tiempo sobre el mismo soporte a través de múltiples capas, sedimentando el tiempo en su profundidad. Las series de Andrea Ostera y Esteban Pastorino conforman las "imágenes estiradas", en ellas el tiempo se distribuye y se dilata a lo largo o a lo alto del soporte fotográfico que incorpora movimiento, y a través de la secuencialidad arrastra aquello fotografiado.

Respecto a los interrogantes planteados al principio de este trabajo, se ha visto que el tiempo de la duración se materializa y deja sus huellas en diferentes rastros visuales plásticos que dependen de la manipulación utilizada. Se han reconocido colores y luces imposibles de percibir por la vista humana, fantasmagorías, dibujos con diferentes luces que parten de objetos en movimiento o del movimiento de la propia cámara, la rotación de la Tierra evidenciada en la estela que dejan las estrellas, distorsiones formales y la inversión de sentido entre la figura y el fondo. Las diversas manifestaciones de esta temporalidad subvierten cierta concepción hegemónica del espacio que construye la fotografía instantánea, orzanizada en torno a la perspectiva y al punto de vista de un sujeto estable y autocentrado (el sujeto moderno) que diseña y controla el espacio desde la distancia del ojo y de la máquina. Las fotografías estudiadas chocan con esto al desplegar operaciones de desmontaje, de despiece, de superposiciones que producen un extrañamiento en el terreno que construyen. Ziccarello crea un microcentro con forma de palimpsesto en el que se acumulan carteles, letreros y publicidades, puras palabras en donde la ciudad moderna pasa a ser una metonimia; Pastorino desarma las zonas urbanas a partir del barrido competo de la toma; los espacios exteriores fotografiados por Ostera son estirados y replicados, atomizando las locaciones registradas y deshumanizando a las personas implicadas en la toma; Iasparra y Pastorino punzan el imaginario costumbrista pampeano, en sus fotos predomina un enigma por sobre el territorio que se muestra, hay algo del espacio fotografiado que resulta incomprensible, alienado; Chaskielberg genera cierta extrañeza sobre el Delta de Buenos Aires, dada especialmente por la atmósfera y la iluminación que acompañan a los personajes. Así, estas obras producen una subjetivación evidente sobre el espacio que pone en primer plano el proceso constructivo de la imagen y al propio dispositivo fotográfico.

La realización de todas las series estudiadas implicó una práctica lúdica con los dispositivos, utilizando en algunas obras cámaras amateurs no profesionales como la Holga en las series de Ziccarello y Ostera, y aparatos diseñados por el propio fotógrafo en las series de Pastorino. Así, los artistas exploraron y ampliaron el uso corriente de estos dispositivos analógicos para producir nuevos pensamientos fotográficos. Subrayo entonces que esta manipulación poco habitual en las cámaras cobra un rol protagónico en estas imágenes, llegando a definir el título de la serie en *Fotos con Holga* de Andrea Ostera. A su vez, quiero destacar también ciertos sentidos implicados en la insistencia del uso de materiales analógicos. En las series más tempranas el formato digital todavía no se había insertado en la fotografía local. A partir de los años 2000 el sistema binario comienza a instalarse lentamente, sin embargo los artistas estudiados mantuvieron la utilización de la fotografía analógica porque la normatividad de las cámaras digitales de aquel momento no permitía fotografiar con tiempos muy largos de exposición ni tampoco generar exposiciones múltiples, ya que ambos procedimientos superaban la capacidad de procesamiento de información de esos dispositivos. A su vez, algunas de las obras implicaron una manipulación de las cámaras y de los negativos que dieron como resultado imágenes con cierta resistencia a su reproductibilidad. En las series de Pastorino y en algunas fotografías de Ostera se han utilizado los negativos de forma que la extensión de cada toma implica a todo el negativo, resultando imposible de ser ampliadas. Es decir, son fotografías que mantienen siempre, en todas sus copias, la escala 1:1.

En suma, las "imágenes apiladas" y las "imágenes estiradas" reunidas en este trabajo exploran también el tiempo propio de un sistema analógico en vías de desaparición, de un soporte material que hoy resulta un lujo romántico a la vez que alberga la imagen de otro tiempo, de otra época. Si cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad (Deotte, 2012, p. 275) este trabajo invita a pensar otro tiempo fotográfico, un tiempo expandido, flotante. En un momento en que los hábitos de consumo y de producción de imágenes están envueltos en un tiempo frenético, intensificado notoriamente desde el advenimiento del sistema digital y de la pospandemia, el tiempo de la duración nos obliga a detenernos, a deleitar la lentitud. Este conjunto de imágenes brinda un respiro al recuperar la particularidad del tiempo, al complejizar los espacios y los objetos percibidos y devolvernos una mirada nueva, sobre un motivo ya conocido. En este sentido, la problemática abordada excede al campo fotográfico y dialoga con otras áreas del arte contemporáneo que también cuestionan el tiempo global instantáneo, promovido por las nuevas tecnologías y la lógica actual del capital.

6. Notas

1. 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.

2. El concepto de virtual cumple un papel central en la filosofía de Deleuze, como en la de Henri (2006) (a quien Deleuze sigue muy de cerca), e interviene en contextos diversos. Es necesario no confundirlo con el concepto de posible: lo virtual tanto en Deleuze como en Bergson se opone a lo actual, pero es, contrariamente a lo posible, perfectamente real. Lo posible es pensando como idéntico a lo real, con la diferencia de que le falta la existencia. Lo virtual, en cambio, tiene su propia realidad, pero no se actualiza sino produciendo una línea de diferenciación. Por esto Bergson hacía de lo virtual la realidad de tiempo como duración, como creación constante de lo nuevo. Para más información véase Keith Ansell Pearson (2002), *Philosophy and the adventure of the virtual*.

3. Si bien desde las fotografías de Eadweard Muybridge se ha comprobado que la fotografía instantánea también produce situaciones que son inaccesibles para el ojo humano (Oubiña, 2009) me interesa subrayar la potencia del tiempo de la duración como herramienta de conocimiento, productora de mundos alejados de la referencialidad fotográfica hegemónica, que arrojan miradas nuevas sobre un objeto ya conocido.

4. En el artículo "Un palimpsesto de Neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica Microcentro de Pablo Ziccarello" he abordado exhaustivamente esta obra, explorando especialmente la agencia del tiempo de la duración sobre la espacialidad y la materialidad propia de estas imágenes (Magneto, 2024b).

5. En el artículo "Lo invisible del paisaje pampeano en las series Polaroids y Paisajes de Ignacio Iasparra" pienso hondamente sobre la particularidad de estas fotografías y su mirada incierta en relación a la pampa húmeda argentina (Magnetto, 2024a).

6. La temperatura de color es la tonalidad que tienen las diferentes fuentes de luces acorde a su longitud de onda. La visión humana no percibe estos contrastes tonales ya que corrige sus dominantes. En el dispositivo fotográfico analógico la temperatura de color se regula a partir del uso de filtros fotográficos y en la elección del rollo fotográfico. En la fotografía digital, el dispositivo permite definir una temperatura color específica para cada toma fotográfica.

7. Los nuevos fenómenos tecnológicos y los nuevos dispositivos promueven una mirada vertical. El empleo de los teléfonos celulares fomenta el uso constante de una pantalla, cuyo

diseño original, prima en vertical. A su vez, la exploración de los juegos y las obras artísticas de realidad virtual promueven la indagación de nuevos sistemas de representación, que se alejan de la simulación del sistema de visión humana, habilitando el ingreso a nuevas dimensiones, en las que la verticalidad y la profundidad (a partir de la complejización del sistema de tres dimensiones) cobran protagonismo.

8. La velocidad de traslación de la película está sincronizada con la velocidad promedio del movimiento de los autos, esto produce un empate de movimiento y la consecuente inmovilización de los vehículos; con los peatones, en menor medida, sucede algo similar.

9. En el artículo "La fotografía en movimiento. Sobre las series panorámicas de Esteban Pastorino" (Magnetto, 2019) analizo las series *Panorámicas Pueblos rurales* y *Panorámicas-Tránsito* en relación a su estructura técnica, partiendo del concepto de imágenes improbables, propuesto por Vilém Flusser, para pensar la particularidad del espacio y el tiempo que construye cada serie.

7. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

Este trabajo fue realizado en el marco de una investigación Postdoctoral financiada por CONICET.

10. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

11. Referencias

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 175-192). Taurus.

Benjamin, W. (2015). La fotografía. En *Sobre la fotografía* (pp. 115-144). Pre-textos.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Editorial Cactus.

Bertúa, P. (2022). Espacio, tiempo y materia. En J. Robles de la Pava y C. Tomasini (Comps.), *La profundidad de las superficies*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Borges, J. L. (1964). La noche cíclica. En *El otro, el mismo*. Emecé.

Cadava, E. (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Palinodia.

Crary, J. (1990). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.

Cuarterolo, A. (2012). En busca del tiempo perdido. De la fotografía monumento a los primeros ensayos de movimiento. *Revista Laika*, *1*(2), 18-43. https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-4077.V1I2P18-43

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación.

Deleuze, G. (2012). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación.

Déotte, J. L. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta.

Dostoievski, F. (2008). *Los endemoniados*. Página/12.

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca editora.

Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Elizalde, L. (2018). El index en la fotografía panorámica. *deSignis*, (28), 21-30. https://doi.org/10.35659/designis.i28p21-30

Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Eudeba.

Fortuny, N. (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Freixa-Font, P. (2005). La fotografía panorámica y la representación del territorio: antecedentes para una indexación virtual del mundo. En *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía* (pp. 105-115). Photomuseum de Zarautz.

Magnetto, V. (2019). La fotografía en movimiento. Sobre las series Panorámicas, de Esteban Pastorino. *Arte e Investigación*, (15), e023. https://doi.org/10.24215/24691488e023

Magnetto, V. (2024a). Lo invisible del paisaje pampeano en las series Polaroids y Paisajes de Ignacio Iasparra. *ESCENA. Revista de las Artes*, *84*(1), 114-146. https://doi.org/10.15517/es.v84i1.57487

Magnetto, V. (2024b). Un palimpsesto de neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica Microcentro de Pablo Ziccarello. *De Prácticas y Discursos*, *13*(21), 1-18. https://doi.org/10.30972/dpd.13217494

Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica*. Manantial.

Pearson, K. A. (2002). *Philosophy and the adventure of the virtual.* Rouledge.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo Veintiuno Editores.

Robles-de-la-Pava, J., & Tomasini, C. (Comps.). (2022). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Tarkovski, A. (2011). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp.

Tell, V., & Ruiz, I. (Eds.) (2015). La fotografía y lo fotográfico: cuestionamientos mediales. *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (7), 121-174. https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2015-2-07-d00/

Triquell, A. (2025). *Imágenes en fricción. Punitivismos visuales y otras imaginaciones posibles*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

12. Entrevistas

- Iasparra, I. (2015, 2019). Entrevistas inéditas realizadas por Vanesa Magnetto.
- Pastorino, E. (2018). Entrevista inédita realizada por Vanesa Magnetto.
- Ziccarello, P. (2022). Entrevista inédita realizada por Vanesa Magnetto.