

LA FOTOGRAFÍA EN MOVIMIENTO

Sobre las series *Panorámicas*, de Esteban Pastorino

PHOTOGRAPHY IN MOTION

On the Series *Panorámicas*, by Esteban Pastorino

VANESA MAGNETTO

vanesamagnetto@gmail.com

Departamento de Artes Dramáticas y Área de Artes Multimediales. Universidad Nacional de las Artes / (CONICET) Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Argentina

Recibido 19/11/2018 | Aceptado 3/4/2019

Resumen

El presente artículo se ocupa de la construcción del tiempo y espacio en la imagen fotográfica contemporánea. A partir de la propuesta de Vilem Flusser (1990) en torno a la búsqueda de imágenes fotográficas improbables, se trabajará con un corpus de obras fotográficas compuesto por las series *Panorámicas-Pueblos Rurales* y *Panorámicas-Tránsito*, producidas por Esteban Pastorino. La finalidad es identificar la potencialidad de la combinación de los largos tiempos de exposición y el movimiento de la película y de la cámara para suministrar una experiencia fotográfica que difiere del consumo y de la producción masiva contemporánea. Estas imágenes ponen en jaque la iconicidad hegemónica fotográfica y habilitan formas de percepción que problematizan la concepción lineal del espacio-tiempo fotográfico.

Palabras clave

Fotografía; largos tiempos de exposición; panorámicas; movimiento; espacio

Abstract

This article deals with the construction of time and space in the contemporary photographic image. From the proposal of Vilem Flusser (1990), around the search for improbable photographic images, we will work with a corpus of photographic works composed by the series: *Panorámicas-Pueblos Rurales* and *Panorámicas-Tránsito* produced by Esteban Pastorino. The purpose of the work is to identify the potentiality of the combination of the long time exposure and the movement of the film and the camera to provide a photographic experience that differs from consumption and mass contemporary production. These images challenge the hegemonic photographic iconicity, enabling ways of perception that problematize the linear conception of photographic space-time.

Keywords

Photography; long time exposure; panoramic; movement; space





En este trabajo nos proponemos analizar un corpus de fotografías contemporáneas argentinas producidas a partir de los largos tiempos de exposición, con el fin de reflexionar sobre las posibilidades y las potencialidades estéticas del uso de este recurso técnico. Al hablar de *tiempos largos de exposición* nos referimos a la velocidad baja de la máquina fotográfica que genera una acumulación de tiempo en la imagen;¹ este uso fotográfico se corre de la producción habitual y constante de imágenes instantáneas, producidas con tiempos breves de exposición, que responden al modelo de imagen moderno.

Entendemos la fotografía como una construcción histórica moldeada por un discurso cultural hegemónico producido por un contexto moderno que persigue una imagen icónica (Peirce, 1986) generada por un dispositivo técnico. Este dispositivo es lo que habitualmente llamamos *cámara fotográfica*, una herramienta técnica que, siguiendo a Vilém Flusser (1990), «oculta en su hacer la intención de producir fotografías» (p. 24) y responde a un sistema epistemológico positivista cuya pretensión de ciencia universal y objetiva está basada en la demostración a partir variables perceptibles.

Nos interesa tomar la perspectiva dialéctica planteada por Walter Benjamin (1972) que permite interrumpir la noción de historia y desplegar otras historias posibles, recuperar un modo de pensar la historia que no puede narrarse en una secuencia lineal temporal. En nuestro caso, esta mirada dialéctica nos habilita a correr de la idea hegemónica de una fotografía construida como discurso lineal y sucesivo moderno —que reproduce un fragmento estático en tanto recorta e inmoviliza la sucesión— y a abrir la posibilidad de (re)pensar a la fotografía como una experiencia. Esta experiencia está dada por la capacidad de los tiempos largos de exposición para acumular tiempo y plasmar, en la imagen fotográfica, una simultaneidad espacio-temporal que desafía las coordenadas occidentales modernas.

Nos proponemos, entonces, retomar esta perspectiva dialéctica y ponerla en diálogo con la propuesta de Flusser (1990), quien plantea la posibilidad de «fotografiar para estar en búsqueda de posibilidades no descubiertas por el programa. De imágenes no vistas, improbables» (p. 36). Ambos enfoques servirán de marco para abordar el corpus de obras a analizar compuesto por las series *Panorámicas - Pueblos rurales* (1999-2001) [Figuras 1 y 3] y *Panorámicas - Tránsito* (2001-2010) [Figuras 2, 4 y 5], del fotógrafo argentino Esteban Pastorino. La elección de este grupo de imágenes responde a dos casos interesantes del uso de este recurso técnico dentro de la fotografía argentina contemporánea.²

Estudiaremos el uso de los tiempos largos de exposición en función de la hipótesis de que, lejos de presentarse como un impedimento técnico que dificulta una imagen verdadera, este recurso posibilita a nivel estético una imagen fotográfica invisible para el ojo humano. De esta manera, habilita nuevas posibilidades conceptuales poco habitadas por la imagen fotográfica, en las cuales el tiempo se presenta como una duración que problematiza tanto la categoría espacial como el instante fotográfico canónico. En el caso de las imágenes de

1 Si bien a nivel técnico no hay un tiempo exacto que defina la duración de los largos tiempos de exposición, entendemos que las tomas con más de un segundo de exposición forman parte de esta variable.

2 A su vez, este corpus forma parte de la investigación doctoral que enmarca este artículo y da cuenta de los cambios formales en la fotografía argentina a partir de la década de 1990, haciendo énfasis en el uso de los largos tiempos de exposición y de algunos otros recursos técnicos que problematizan la dimensión mimética de la fotografía.

Pastorino, el tiempo largo de exposición se imprime sobre la película en movimiento y marca una diferencia con otras imágenes que hemos estudiado anteriormente, en las cuales el tiempo largo de exposición se traduce en una superposición.³ En cambio, en las series *Panorámicas* que aquí estudiamos, el largo tiempo de exposición imprime la imagen en función del movimiento de la película producido por el mecanismo de una cámara creada por el mismo fotógrafo; esta cámara desarticula las nociones de tiempo y espacio estáticas del aparato fotográfico moderno. El movimiento generado por el dispositivo y por la cámara es de traslación.



Figura 1. *Panorámicas - Pueblos Rurales* (2000), de Esteban Pastorino



Figura 2. *San Juan y 9 de Julio (recorte)* (2004), de Esteban Pastorino. De la serie *Panorámicas - Tránsito*

A lo largo de este texto articularemos un conjunto de conceptos que nos permiten pensar la fotografía como la visibilidad de una experiencia; estos conceptos provienen tanto del campo de la fotografía como de otros discursos cercanos, especialmente de la literatura y del cine. Queremos destacar la noción de traducción que servirá de guía a la hora de entender y de definir la imagen fotográfica. Seguimos a Eduardo Cadava quien, en su texto *Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* (2014), recupera algunas nociones benjaminianas para pensar con relación a la tarea del traductor:

Tal como propone Walter Benjamin [...] en «La tarea del traductor» (*Die Aufgabe des Übersetzers*) la traducción debe resistir el deseo de «comunicar algo», debe resistir a su deseo de entregar al sentido del original [...] lo que justifica la traducción es un acto de traducción que permanece fiel a la movilidad, la extrañeza y la incomprensibilidad tanto del original como del lenguaje en general [...] el original le da a la traductora la libertad de ser infiel, la libertad incluso de inventar la lengua misma (p. 12).

³ En artículos anteriores hemos reflexionado sobre el recurso de los largos tiempos en otros fotógrafos. El resultado en todos esos casos era una acumulación de capas temporales sobre un soporte estático, no presentaban movimiento del soporte fotográfico ni del dispositivo como en las series que aquí estudiamos (Magnetto, 2016, 2018a, 2018b).



En este sentido, proponemos al lenguaje fotográfico como traducción, como (re) descripción, y pensamos en torno a las formas en las que la fotografía —entendida como un signo: la traducción, una referencia segunda— puede dar cuenta de su objeto —en cuanto referencia primera—. Siguiendo nuevamente la lectura de Benjamin realizada por Cadava (2014) pensamos «la labor de la traducción como algo que roza al original solo cuando se aleja, el contacto es íntimo y fugaz» (p. 12). En nuestro caso, la traducción fotográfica producida por los largos tiempos de exposición problematiza la iconicidad y deforma los motivos fotografiados; este tiempo extenso se traduce en un indicio temporal que produce una imagen barrida. Es necesario aclarar que no proponemos la lectura indicial de la foto como algo novedoso, ya que son varios los autores que, a partir de la década de 1960, han problematizado lo icónico proponiendo el pasaje al modelo indicial (Krauss, 1996). Aquí, hacemos hincapié en el indicio con relación a una acumulación y extensión temporal, no en un sentido barthesiano que da cuenta del motivo y del *esto ha sido* (Barthes, 2006), sino como índice de tiempo que habilita nuevas formas de experiencia y subjetividad a partir de funciones estructurales totalmente nuevas. Esta acumulación temporal se plasma en la foto a través de modificaciones icónicas; los indicios de tiempos largos alteran los motivos fotografiados, que pierden su semejanza formal y, así, dan lugar a formas fantasmagóricas y huellas del paso del movimiento.

Deseamos postular la categoría de ciencia ficción para abordar ambas series. Esta categoría problematiza la ontología del discurso fotográfico, entendida como el diseño de un dispositivo histórico que se propuso como la culminación visual del proyecto moderno a partir de la producción de una imagen mecánica con intenciones miméticas. En los casos de Pastorino que aquí estudiaremos el recurso técnico de los largos tiempos de exposición que, en conjunto con los movimientos de la película fotográfica y de la cámara fotográfica (producidos por la traslación) manifiesta una enunciación enunciada que da cuenta de la voluntad de exhibir el procedimiento y torna ficticia la imagen al correrse de la noción de reproducción del motivo fotografiado para dar paso a un registro innovador. En este sentido, estas imágenes se corren de una fotografía mimética y, sin responder a la mirada fotográfica del instante —aquella que asevera—, habilitan otros mundos posibles en función de otros tiempos y otros espacios fotográficos.

Series Panorámicas

La obra de Pastorino se caracteriza por indagar sobre los distintos modos de ver fotográficos. Rara vez trabaja con una cámara *standard*. Tanto en las series que aquí analizamos como en otras, ha diseñado un dispositivo propio que reproduce el concepto imaginario que el fotógrafo tiene en mente. Sus conocimientos de ingeniería le permiten complementar la mirada fotográfica y llevar a cabo dispositivos que capturan una imagen en movimiento. Lejos de lo estático de la cámara fotográfica canónica, estas cámaras producen su encanto en función del movimiento mismo, del de la película que pasa de una bobina (o carrete) a otra como del de la cámara. En este sentido, lo emparentamos con la propuesta de Flusser (1990) respecto de la noción de *aparato* cuando plantea que «hay que obligar al aparato a hacer lo que él no quiere, o no puede hacer, porque no



está inscrito en su programa. Esta subversión del programa, o esta rebelión contra él, se propone como una conquista de la libertad» (p. 25). Pastorino se aleja del concepto fotográfico hegemónico para producir imágenes que cuestionan la representación plana del espacio tridimensional y, en algunos casos, carecen de un punto de fuga central. Nos interesa destacar la acción del fotógrafo que se corre de la expectativa fotográfica hegemónica que reproduce imágenes a modo de mimesis, para poder pensar imágenes no visibles y plasmarlas en sus fotos a través de un uso poco habitual del dispositivo. Las series elegidas para este trabajo, *Panorámicas-Pueblos rurales* (1999-2001) y *Panorámicas-Tránsito* (2001-2010) fueron realizadas con una cámara diseñada por el mismo fotógrafo que posibilitó la exposición de un rollo de formato 120 en una sola toma. Es decir, a diferencia del uso habitual de este soporte fotográfico, que es diseñado para producir varias fotografías por rollo, en el caso de las fotos de Pastorino se genera una fotografía única de 80 cm de longitud —la longitud total del rollo fotográfico—. Esto es posible dado el diseño especial del dispositivo fotográfico que habilita, a partir de una larga exposición fotográfica de entre treinta segundos y dos minutos —dependiendo de la toma— exponer una imagen sin cortes tan larga como la película que se utilice. El fotógrafo destaca que «en las dos series, hay un interés en común que tiene que ver con registrar el espacio y el tiempo a través de una forma que no podemos percibir si no es a través de utilizar este tipo de mecanismos» (Pastorino, 2018). Ambas series comparten la particularidad de problematizar el fondo de la escena y conforman un paisaje imposible que desafía, en formato y en forma, al género del paisaje. Pastorino ha desarrollado este tipo de imágenes durante varios años y aún continúa investigando sobre cómo se ve a partir de este formato y movimiento. Existen varias series producidas luego por otras cámaras —diseñadas también por el fotógrafo— con soporte fotográfico cinematográfico de 35 mm, tomadas en diferentes países y locaciones, que han indagado y problematizado tiempos más largos de exposición. Para este trabajo, hemos decidido acotar el corpus a dos series que problematizan el espacio y el movimiento en la Argentina.

Panorámicas - Pueblos Rurales

Esta serie fue realizada entre 1999 y 2001, principalmente en los pueblos bonaerenses de Salliqueló, 25 de Mayo, Magdalena y Gral. Mansilla, en la Argentina. Está compuesta por aproximadamente veinticinco tomas [Figura 3]. Fue producida por la cámara fotográfica descrita anteriormente (formato 120) que, en este caso, estuvo montada en la ventana de un auto en movimiento. Fue a partir de este movimiento de traslación del auto y del movimiento de la película —de una bobina hacia la otra— que las casas, los árboles y los objetos que aparecen en la foto devienen estáticos o, en algunos casos, con mínimas deformaciones. El tiempo de exposición de cada toma osciló entre veinte y cuarenta segundos. El largo tiempo de exposición en combinación con el movimiento de la película y el movimiento de traslación de la cámara sobre el auto produce la imagen de un paisaje que carece de un punto de fuga central; de hecho, no hay un punto de toma, sino que es una línea de toma que deviene en una perspectiva plana.



Figura 3. *Panorámicas - Pueblos Rurales* (aproximación) (2000), de Esteban Pastorino

Como señala Valeria González (2011), la horizontalidad tan marcada en esta serie evoca las imágenes de la llanura pampeana como inconmensurable y alude a un imaginario romántico literario acerca de este terreno. Pensamos, también, en los paisajes ideales de las primeras postales que invadieron el mundo con diferentes lugares, producidos con largos tiempos de exposición, ya que el paisaje estático se prestaba sin problemas a los tiempos largos y obligatorios de los inicios del dispositivo fotográfico. Pero en las series que aquí estudiamos esta particularidad del paisaje está desdibujada, hay una (re) descripción generada por la utilización del dispositivo que complejiza la imagen icónica y la transforma en indicio. La imagen [Figura 3] presenta algunas zonas deformadas debido a los saltos y a los cambios de velocidad del auto; estas alteraciones en la movilidad se traducen en problemas miméticos. Algo similar sucede con la distorsión de comprensión lateral del ciclista que vemos de manera fantasmagórica, por desplazarse en una dirección contraria a la del vehículo que contiene la cámara. Es en este punto que nos interesa pensar la potencialidad del recurso de los largos tiempos de exposición —en diálogo con el movimiento en este caso— como posibilidad estética, que desarticula el modelo hegemónico fotográfico y propone un tipo de imagen que *el ojo desnudo* no puede percibir. La huella del tiempo largo de exposición y del movimiento —del auto y de la propia película fotográfica— se traduce en un paisaje desdibujado, lo icónico se transforma en lo indicial (Peirce, 1986) cuando vemos el barrido de objetos en la imagen. Se crea una alteración en la representación plana de espacio tridimensional. La profundidad, característica del paisaje en perspectiva —tanto fotográfico como pictórico occidental— nos es negada. En este caso, el formato panorámico se impone marcando un corte y, en términos dialécticos, propone otro tipo de experiencia temporal entre obra y espectador al obligar a quien mira a recorrer el espacio de la obra.

Nos interesa recuperar la figura de la metáfora planteada por Paul Ricoeur (1995), entendida como choque de campos semánticos, para pensar la problematización del paisaje a partir de un nuevo tipo de lectura. Si bien la serie no propone una observación vertical como en los paisajes medievales o de algunas culturas orientales, ya que subraya el formato apaisado, sí descentra una mirada central que organiza habitualmente una jerarquización del espacio y del tiempo. Aparece, entonces, una metáfora respecto a la concepción temporal, hay una impertinencia en la enunciación fotográfica al exponer pasado, presente y futuro, generada en una sucesión, sin un punto de vista que organice el discurso. Esta imagen es recibida por el espectador a partir de una mirada en simultáneo.

Es decir, su modo de producción es sucesivo, como el del cine, pero su modo de exhibirse se da en simultáneo. Aparece, por tanto, una tensión que pone en jaque un modo de producción y de concepción espacio-temporal fotográfico. En este sentido, tomamos la *categoría de ciencia ficción*, propuesta más arriba en este trabajo, para pensar en torno a un espacio-tiempo otro que resulta en traducción infiel, en términos de Cadava (2014), de los espacios rurales fotografiados. La serie presenta un espacio en movimiento que tensiona la parsimonia y el tiempo *detenido* de los espacios rurales fotografiados. A su vez, esta ciencia ficción opera en tanto pasado, presente y futuro conviven en la imagen, sin saber qué extremo fue capturado primero por la cámara durante el largo tiempo de exposición, un triple presente —en términos de Ricoeur (1995)— enunciado en la imagen.

Panorámicas - Tránsito

Esta serie fue realizada por Pastorino entre los años 2001-2010. El procedimiento es similar al utilizado en la obra anterior, es el mismo concepto de cámara que, durante un tiempo largo de exposición, mueve la película en su interior. Sin embargo, en esta serie la cámara no estuvo sobre un auto, sino que fue ubicada en un trípode que en algunos casos estaba inmóvil [Figura 2] y en otros combinaba movimientos de barrido y rotación de la cámara [Figuras 4 y 5]. *Panorámicas - Tránsito* comenzó en la ciudad de Buenos Aires y fue luego expandida a diferentes ciudades del mundo. La elección de las locaciones de las fotos estuvo dada por el tipo de tránsito de la zona; la velocidad de obturación osciló entre treinta segundos y dos minutos, dependiendo la toma, y estuvo definida en función del movimiento de los vehículos y las condiciones de luminosidad del lugar.



Figura 4. Carlos Pellegrini y Avenida Corrientes (2005), de Esteban Pastorino. De la serie *Panorámicas - Tránsito*



Figura 5. Carlos Pellegrini y Avenida Corrientes (aproximación) (2005), de Esteban Pastorino. De la serie *Panorámicas - Tránsito*

En este caso, la diferencia sustancial entre una serie y otra no está dada por el cambio de procedimiento o de dispositivo a utilizar —como en otras obras del fotógrafo—, sino por el motivo a fotografiar. En *Panorámicas - Pueblos Rurales* el paisaje se veía modificado por el procedimiento y el indicio del movimiento, pero el fondo podía ser reconocido, es decir, lo icónico predominaba; esta serie propone un cambio al producir una inversión respecto a las figuras en movimiento y el fondo. Lo estático del espacio se traduce en una imagen barrida donde lo icónico se desdibuja por completo para transformarse en una superficie



plástica, en la cual observamos líneas de diferentes colores y alturas producidas por el movimiento del auto que traslada la cámara. El movimiento de los autos se empata con el movimiento de la película en el interior de la cámara sobre el trípode y se ve estático en la imagen. Con relación a estas fotos, Pastorino (2018) explica:

En este caso puse mi atención en los conceptos de movilidad y tránsito en las grandes ciudades. Primero realicé las fotografías en las esquinas de Buenos Aires que estadísticamente presentan la tasa más alta de accidentes de tránsito. Paradójicamente el caótico tránsito vehicular y peatonal porteño es registrado ordenadamente en las fotografías. El movimiento de la película en la cámara es sincronizado con la velocidad de los objetos que se desplazan frente a ella. La relación de movimientos, consecuentemente, se invierte: los objetos en movimiento se registran como imagen estática y los inmóviles, distorsionados; los fondos se transforman en líneas y la perspectiva se altera [...]. La relación con el referente está mediada completamente por las características del sistema óptico, contraponiéndose una imagen sumamente ordenada a un referente caótico (s. p.).

Esta oposición de referencias que plantea el fotógrafo es leída de manera dialéctica en tanto entendemos que esta serie propone otra historia fotográfica posible; se corre de la percepción del ojo humano frente a ese espacio y a la reproducción fotográfica habitual. La serie presenta una formación estructural particular en la cual la espacialización del tiempo y su compartimentación difieren del concepto de espacio producido por el discurso científico moderno.

Nos preguntamos nuevamente por el punto de fuga y encontramos que En *Panorámicas - Tránsito*, a diferencia de la serie anterior, algunas imágenes sí presentan porciones que contienen un punto de fuga. Esto nos hace reflexionar nuevamente en torno al formato panorámico, formato que otra vez da nombre a la serie. Pensamos en este caso en las similitudes, y mayormente en las diferencias, respecto a la panorámica de 360° que caracteriza al formato panorámico digital actual —tan en boga en estos momentos—. Este se compone de varias fotografías unitarias que, a través de un montaje realizado de forma automática por el dispositivo, conforman una gran toma. En cambio, en *Panorámicas - Tránsito* encontramos una particularidad respecto a lo secuencial, dada por la longitud de la toma única que configura una panorámica. Esta longitud se irá enfatizando a medida que el artista investigue en torno a este motivo del tránsito y del movimiento.²

Esta *imagen movimiento* construye una sucesión panorámica a través de un largo tiempo de exposición, que resuena con la imagen cinematográfica. Nos preguntamos, entonces, dónde reside la particularidad de la imagen fotográfica en estos casos, teniendo en cuenta que, en otras series, el fotógrafo ha trabajado también con soporte de película cinematográfica. Para pensar este asunto nos interesa la propuesta de Gilles Deleuze (1994) cuando define el cine en torno a la *imagen movimiento*, entendida como un «sistema que reproduce el movimiento en función de [...] instantes equidistantes elegidos de manera

² Pastorino continuó sus investigaciones sobre este tipo de imágenes y obtuvo dos veces sucesivas el record Guinness por realizar un negativo fotográfico de 79.37 metros de largo, el más largo del mundo (El negativo de 305 metros de largo no estuvo validado por Guinness World Records).



que den la impresión de continuidad» (p. 18). La imagen cinematográfica necesita de una sintaxis creada por el montaje para poder dar cuenta del movimiento. Estas fotografías de Pastorino son diferentes, ya que el movimiento es producido por las cualidades —únicas— del dispositivo fotográfico; no se requiere de una sucesión de imágenes, no hay cortes, es una toma única en donde el tiempo largo de exposición suministra su propia materia; no recorta el espacio, lo arrastra. Esta imagen es rescatada de un tiempo crónico, pensando en Benjamin, y manifiesta un juego entre el dispositivo y lo que vemos. En este sentido, Pastorino (2018) dice que «para elegir las locaciones de la serie se concentraba en cosas en las que uno habitualmente no se concentra porque se registraban los objetos en movimiento y no el fondo, en una relación de inversión» (s. p.).

Deleuze (2012) piensa también otras categorías que complejizan la imagen movimiento. Se refiere a la *imagen cristal*, entendida como un cristal que revela una imagen tiempo directa y ya no una imagen indirecta del tiempo, que emanaría del movimiento. Nos interesa tomar esta *imagen cristal* ya que, para Deleuze, en ella reside la capacidad del cine para darnos una representación pura del tiempo como simultaneidad. Volviendo a la fotografía y su particularidad, entendemos que en la serie que aquí estudiamos la simultaneidad es proporcionada por la dimensión material del tiempo producida por el tiempo largo de exposición, evidenciada a través de las inversiones del movimiento y las ausencias del fondo, transformado en simples líneas. A diferencia del cine, que necesita de una sucesión temporal para ser recibido, este tipo de fotografías puede dar cuenta de una sucesión larga temporal a partir de una simultaneidad espacio-temporal, que habilita ser captada por un golpe de vista del espectador.

Retomamos, a modo de cierre, la categoría de *ciencia ficción* para pensar cómo esta serie problematiza nuevamente la relación del espacio-tiempo en la fotografía hegemónica y propone a través del uso de los largos tiempos de exposición y del movimiento de la cámara una inversión respecto a la visibilidad del ojo humano. Al respecto, Pastorino (2018) sostiene:

Hay que pensar el entendimiento de la 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 distintos puntos del espacio; en la del tránsito uno fotografía objetos que estuvieron en el mismo espacio, pero en distintos puntos de tiempo (s. p.).

Esta convivencia de espacios en un mismo tiempo es imposible en el lenguaje cinematográfico; el tipo de utilización del recurso de los largos tiempos posibilita en la imagen fotográfica una imagen de ciencia ficción ya que altera las coordenadas científicas del espacio-tiempo y, de esta manera, da lugar a una concepción que responde a mundos imaginarios, a utopías.

Movimiento infiel

Deseamos subrayar la capacidad lúdica de las imágenes de Pastorino en cuanto proponen una estructura que da cuenta de la posibilidad de salirse de los ejes lineales del espacio-

tiempo para postular una historia fotográfica otra. Estas panorámicas proporcionan una mirada materialista, ya que se corren de la reproducción mecánica de lo real para construir un registro del espacio relacionado con el tiempo, complejizado por los diferentes desplazamientos de cámara y la película fotográfica a lo largo del mismo.

Un tiempo apurado corre detrás de la idea de verdad —reproducida por la definición histórica de la iconicidad de la imagen— signado por la circulación constante de imágenes masivas mediáticas. Estas obras, muy a pesar de su movimiento, obligan a detenernos. Nos brindan un respiro al recuperar la particularidad del tiempo; al complejizar el objeto percibido y devolvemos una mirada nueva sobre un motivo ya conocido.

Referencias

- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Benjamin, W. (1972). *Discursos Interrumpidos I*. Barcelona, España: Taurus.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Buenos Aires, Argentina: Palinodia.
- Deleuze, G. (1994). *La Imagen Movimiento*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Deleuze, G. (2012). *La Imagen Tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós Comunicación.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Trillas/SIGMA.
- González, V. (2011). *Fotografía argentina 1840-2010*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Arte y arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España: Alianza.
- Magnetto, V. (2016). Fotografía y arquitectura: signos desarmados. Sobre la serie fotográfica Potsdamer y Leipziger Platz de Michael Wesely. *Revista Atlas*. Recuperado de <https://atlasiv.com/author/vanesa-magnetto/>
- Magnetto, V. (2018a). Imagen fotográfica del tiempo. La obra de Bernard Plossy y de Ignacio Iasparra. *Metal*, (4). Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/644/1098>
- Magnetto, V. (2018b). La imagen fotográfica como testimonio de lo invisible: sobre los tiempos largos de exposición. *No Imagen*, (2), 58-70. Recuperado de http://noimagen.net/pdf/revista02.pdf?fbclid=IwAR3JJV6dM1uHpMuc5Ix0oR0lvkeC8k_da_1X6RD6hhIcJL5gLVr6nBIFQ
- Pastorino, E. (2018). *Entrevista con la autora*. Buenos Aires, Argentina. Material inédito.
- Pastorino, E. (1999-2001). *Panorámicas - Pueblos Rurales* [Serie fotográfica]. Recuperada de <https://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazpueblosrurales.html>
- Pastorino, E. (2001-2010). *Panorámicas - Tránsito* [Series fotográfica]. Recuperada de <https://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazpanoramicastransito.html>
- Pastorino, E. (s.f.). *Esteban Pastorino Díaz. Panorámicas - Tránsito (2001-2010)* [Entrada de página web]. Recuperado de <http://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazpanoramicastransitoproceso.html>
- Peirce, C. S. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.