

ESCENA

Revista de las artes

Publicación semestral. ISSN 2215-4906

Volumen 84 – Número 1

Julio – Diciembre 2024

Lo invisible del paisaje pampeano en las series *Polaroids y Paisajes* de Ignacio lasparra

*The Invisible of the Pampean Landscape in Ignacio lasparra's
Polaroids and Paisajes Series*

Vanesa Magnetto

DOI 10.15517/es.v84i1.57487



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Lo invisible del paisaje pampeano en las series *Polaroids* y *Paisajes* de Ignacio lasparra

The Invisible of the Pampean Landscape in Ignacio lasparra's Polaroids and Paisajes Series

Vanesa Magnetto¹
Universidad Nacional de las Artes - Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Recibido: 1 de noviembre de 2023

Aprobado: 20 de febrero de 2024

Resumen

Introducción: En este artículo, se indaga el tiempo y el espacio en las series fotográficas *Polaroids* y *Paisajes*, producidas en la década de los años 90 y los 2000 por Ignacio lasparra. **Objetivo:** Se propone mostrar cómo se generan otras historias fotográficas construidas con el apilamiento del tiempo, a través de un uso específico del dispositivo que produce nuevas memorias sobre el espacio de la pampa húmeda argentina. **Métodos:** Se emplea un enfoque plural que combina principalmente la Historia y la Filosofía del Arte, con una metodología de análisis visual, con especial énfasis en el uso de la técnica fotográfica como herramientas para abordar estas imágenes. **Resultados:** Se analizan un conjunto de imágenes contemporáneas que implican un uso 'no productivo' del dispositivo que promueve torsiones sobre aquello que fotografía. **Conclusiones:** El tiempo de la duración genera espacios que se alejan de cierto imaginario costumbrista a la vez que conforman un mundo incierto.

Palabras clave: fotografía argentina contemporánea; tiempo de la duración; espacialidad; costumbrismo; extrañamiento

¹ Fotógrafa y docente en la Universidad Nacional de las Artes, Argentina y en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Doctora en Artes por la Universidad Nacional de las Artes, Argentina, Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. ORCID: 0000-0001-7825-0681. Correo electrónico: vanesamagnetto@gmail.com

Abstract

Introduction: In this paper, time and space are researched in the photographic series *Polaroids* and *Paisajes*, produced in the 1990s and 2000s by Ignacio Iasparra. **Objective:** It is proposed to show how other photographic stories are generated, constructed with the stacking of time, through a specific use of the device, which produces new memories about the space of the Argentinean wet pampas. **Methods:** A pluralist approach is applied that combines mainly History and Philosophy of Art with a methodology of visual analysis, with special emphasis on the use of the photographic technique as tools to approach these images. **Results:** A set of contemporary images that involve a “non-productive” use of the device that promotes twists on that which it photographs is analysed. **Conclusions:** The time of duration generates spaces that move away from a certain customary imaginary while at the same time shaping an uncertain world.

Keywords: contemporary Argentinian photography; time of duration; spatiality; costumbrism; estrangement

*La noche transcurre,
no es quietud como parece,
es un traslado.*

Rosario Bléfari (2018)

Introducción

En este trabajo, se estudian las series fotográficas *Polaroids (1997-1999)* y *Paisajes (1999-2006)* producidas por el fotógrafo argentino Ignacio Isparra. Ambas series comparten la particularidad de generar paisajes envueltos en un clima misterioso: los cielos, las lagunas, los caminos, los árboles, las rutas, los jardines, las casas, los carteles y los horizontes que hay en estas imágenes remiten a un universo fantástico que sacude eso que se ve. La pampa húmeda argentina² aparece, en estas fotos, bordeando lo surreal y construye un relato que se aleja de la imagen costumbrista de estos terrenos al involucrar cierta magia que altera la referencialidad de aquello que se muestra.

Algo del tiempo resulta confuso en estas dos series. Allí, “el tiempo está dislocado” (Derrida, 1995) y esta juntura de un tiempo desarticulado cobra forma a modo de luz espectral. Es la luz que arrojan estas fotos, producto de este tiempo disyunto, la que genera un contratiempo. En ese sentido, en este texto interesa indagar cómo pueden generarse otras historias fotográficas que, al apilar el tiempo desde un uso no canónico del dispositivo fotográfico, producen nuevas memorias sobre ese espacio.

Cuando se habla de espacio, se piensa en el paisaje espacial, el cual no refiere a ninguna unidad regional o estructura ecológica, sino a fragmentos en los que un ensamble de objetos naturales y artificiales son reconstruidos estéticamente y reconocidos socialmente, y a los que se atribuyen determinados significados (Simmel, 2014) que el código fotográfico se encarga de moldear. Así, se parte de la premisa de que el concepto de paisaje, en tanto estructura de representación, se construye en relación con un conjunto de explotaciones simbólicas sobre ese territorio, ligadas a ciertos discursos de poder que afirman y codifican aquello que muestran.

² La pampa húmeda es una subregión conformada por gran parte de la provincia de Buenos Aires, el centro y sur de la provincia de Santa Fe y algunas zonas de las provincias de Córdoba y La Pampa, Uruguay y algunas zonas de Brasil. Se caracteriza por la tener suelos sumamente fértiles y aptos para una agricultura intensiva.

En contraste con lo anterior, la hipótesis que guía este trabajo sostiene que los paisajes que imagina y produce lasparra están moldeados por un tiempo de la duración que genera un espacio fantástico y habilita una lectura más profunda desde lo inconsciente y lo extrañado. Se trata de una lectura que no afirma, sino que desestabiliza. Para afirmar estas ideas, se utiliza 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 herramientas para abordar estas fotografías.

El tiempo fotográfico es algo que convoca mi atención de forma insistente. Este trabajo se enmarca en la investigación doctoral que realicé en torno al dispositivo y el tiempo en la fotografía argentina contemporánea. Allí, he desplegado formas que abisman el instante fotográfico a través del tiempo de la duración y generan nuevas posibilidades espaciales a la vez que trastocan el vínculo especular con su referente. Al hablar del tiempo de la duración, hago referencia a una modalidad temporal que excede el tiempo breve, la instantánea fotográfica, y provee una temporalidad larga que invita a repensar las formas fotográficas y el uso del dispositivo que genera estas imágenes. Este tiempo de la duración excede y desborda al tiempo del instante, forma hegemónica fotográfica.

La inmovilidad, 'el corte fotográfico' (Dubois, 2008), resulta una constante a la hora de pensar el tiempo en la foto. Si bien hay varios autores que han reflexionado sobre las formas de la fotografía en relación con el dispositivo que la produce (Flusser, 1990; Schaeffer, 1990; Machado, 2000; Soulages, 2005), la mayoría de los antecedentes se centran exclusivamente en la imagen instantánea, dejando de lado la posibilidad de abordar el tiempo como duración. En cambio, en el campo de los estudios audiovisuales, hay autores como Gilles Deleuze (2012), Andréi Tarkovski (2011), entre otros, que se sumergen profundamente en las diversas temporalidades que provee el relato cinematográfico. Estos autores resultaron un impulso para una serie de preguntas que, de manera sistemática, comenzaron a interpelarme acerca del vínculo entre el dispositivo fotográfico y el tiempo. En este sentido, se entiende al dispositivo como una red, una formación que media inscrita en un juego de poder y saber en el que prevalece una función estratégica dominante (Agamben, 2011).

Las series *Polaroids* y *Paisajes* dialogan con otras obras producidas por lasparra con el tiempo de la duración, a la vez que se enmarcan en la imagen fotográfica argentina de la década de los años 90 y los 2000. En ese período, a nivel local, se manifiesta una eclosión fotográfica caracterizada por la exploración formal y conceptual del medio, y se acentúan las mutaciones fotográficas que se produjeron, tímidamente, a partir de la década

de los años 80. Si bien se trata de una imagen fotográfica ecléctica y sumamente variada, puede identificarse el pensamiento sobre el propio dispositivo y los límites de su uso como uno de los ejes recurrentes de la fotografía argentina de los años 90 en adelante.

Este trabajo se organiza en cuatro partes en las que se despliega, primero, una presentación en la que se explica el *tiempo de la duración*, compuesto por las *imágenes apiladas* y las *imágenes estiradas*; luego, se habla del contexto y las características de producción de las series *Polaroids* y *Paisajes* desde su estructura temporal; finalmente, se piensa estas series desde su espacialidad en vínculo con el extrañamiento y el dislocamiento respecto a la imagen costumbrista de la llanura pampeana; por último, se plantea la conclusión.

El tiempo de la duración

En este artículo, se considera específicamente cómo el recurso del tiempo largo de exposición provee una acumulación temporal que produce mutaciones sobre los paisajes que inventa Ignacio Lasparra. En este caso, el término ‘tiempo largo de exposición’ se refiere a una toma fotográfica que excede el segundo de producción, extendiéndose a veces a largas horas, en contraste con el tiempo de exposición canónico que es de 1/60 o 1/125 de segundo³. La duración que provee el recurso técnico del tiempo largo de exposición es capturada en la imagen fija y resulta imposible de ser percibida por el ojo humano, a la vez que desplaza cierta productividad normativa del aparato fotográfico.

Para desplegar el tiempo en la fotografía, se toma, como punto de partida, el concepto de ‘imagen-tiempo’ desarrollado por [Gilles Deleuze \(2012\)](#) para 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:

³ Tanto las cámaras fotográficas como los dispositivos que contienen la función cámara de fotos (celular, *tablet*, computadora) utilizan, en modo automático, la fracción de segundo como velocidad estándar para la toma de imágenes.

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)

Interesa indagar, en estos trozos temporales puros dentro de la fotografía, la manera en que el tiempo se despliega, repliega y deshilacha. El campo cinematográfico da cuenta de algunas reflexiones muy ricas en torno a la temporalidad de la enunciación, así como en cuanto al tiempo que se construye y al tiempo que se enuncia⁴. En ese sentido, también se siguen las reflexiones que [Andrei Tarkovski \(2011\)](#) propone a partir de su experiencia cinematográfica:

En la labor de filmar no se debe desguazar, separar a la imagen cinematográfica en contradicción con su tiempo natural, no se debe extraer del flujo del tiempo. Pues 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. (p. 81)

De este modo, para efectos del presente artículo, se sigue ese tiempo viviente en la imagen fotográfica. Además, esta invitación a mantener el flujo temporal, a conservar el tiempo como un hecho, se articula con la perspectiva dialéctica planteada por [Walter Benjamin \(1989\)](#), que permite interrumpir la noción de historia y desplegar otras historias posibles. Se trata de recuperar un modo de pensar la historia que no puede narrarse en una secuencia lineal temporal, sino que implica constelaciones temporales en las que resuena el pasado a la vez que se augura el futuro en un presente que transcurre.

⁴ Los estudios fotográficos muestran una carencia en torno a la enunciación respecto a lo temporal más allá del instante. Hay una escasez (que ronda a la inexistencia) de estudios académicos que den cuenta del tiempo fotográfico por fuera del instante, que se detengan en la temporalidad como elemento primordial de la materialidad fotográfica. En contraste con el cine, la fotografía, en tanto aparato de pensamiento, carece de reflexiones que ahonden en los tiempos largos. El tiempo del instante, además de haberse instalado como forma dominante dentro de la práctica fotográfica, parece constituir un punto ciego en los estudios fotográficos que naturalizan la velocidad rápida del dispositivo. En este sentido, cabe afirmar que las premisas que guiaron el diseño y la evolución de las cámaras siguen operando. Estas pautas provienen del origen moderno de la fotografía asociado con la ciencia y el progreso infinito del conocimiento, en el que la compresión y la maximización del tiempo de la producción resultan una constante.

La materialidad del tiempo —específicamente el de la duración— deja marcas en estas fotografías; son las huellas visuales plásticas las que evidencian el tiempo de enunciación de estas imágenes. ¿Cómo es que la manipulación técnica del tiempo genera, en estas imágenes, una descomposición y nueva síntesis de la dimensión temporal que construye esta imagen-tiempo fotográfica? Dentro de este análisis, se han identificado y propuesto dos modalidades estéticas diferentes que se denominan las *imágenes apiladas* y las *imágenes estiradas* (Magonetto, 2023). Si bien ambas modalidades problematizan el carácter icónico fotográfico al producir una concepción espacio temporal basada en el tiempo de la duración, cada una se caracteriza por un uso específico del dispositivo que se traduce en un resultado formal plástico diferente.

Las *imágenes apiladas* tienen un poder de acumulación temporal sobre el mismo soporte fotográfico, un soporte fijo que reacciona a las capas del tiempo. De acuerdo con Benjamin (1989), funciona como una cámara retardada que acumula tiempo en su interior y que, lejos de fijarlo, lo aviva, lo mantiene latente. Esta acumulación temporal sobre el mismo soporte activa los circuitos del objeto, actual-virtual, real-memoria.

Ahora bien, lo que permite reconocer la fuerza del tiempo en estas imágenes está dado por las huellas visuales plásticas que este traza al transcurrir. Si el tiempo instantáneo recorta, delimita y define, el apilado corroe el material del soporte, generando colores imposibles, tramas fantasmagóricas e iluminaciones disruptivas. Las series *Polaroids* y *Paisajes* son *imágenes apiladas*, ya que el tiempo opera sobre estas obras modificando y evidenciando la materialidad del soporte fotográfico fijo.

En la Figura 1, se observa cómo la acumulación del tiempo, provista por el tiempo largo de exposición, genera un tiempo apilado que hace posible ver la rotación de la tierra a través de la estela de las estrellas, la vibración de los árboles producida por el viento, los colores del cielo y de la tierra. En suma, la imagen en sí resulta posible gracias al tiempo de la duración. Esta misma toma generada con un tiempo breve, instantáneo, revelaría una imagen oscura con un solo detalle: el interior iluminado de la casa de campo. Esto quiere decir que las *imágenes apiladas* habilitan la existencia de imágenes imposibles de captar con el ojo desnudo o con otras tecnologías basadas en los tiempos instantáneos.

Figura 1. Sin título de la serie *Paisajes* (2001). Fotografía analógica, medidas variables



Fuente: [lasparra \(1999-2006\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

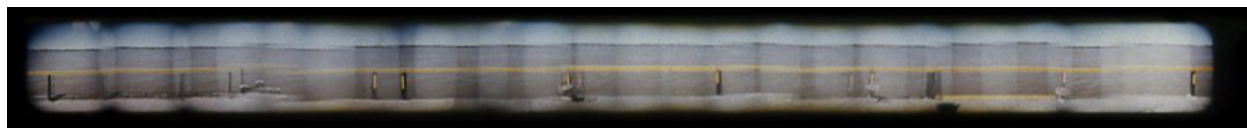
Las *imágenes estiradas* son producto de un uso del dispositivo que combina el recurso de los tiempos largos de exposición o de la exposición múltiple⁵, junto con el movimiento de la película fotográfica. Es decir, mientras que, en las *imágenes apiladas*, la acumulación

⁵ La exposición múltiple es una manipulación técnica que permite superponer en una toma dos o más fotografías sobre el mismo soporte.

temporal impacta siempre sobre el mismo soporte fotográfico fijo (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 e involucra el movimiento de este. Es la secuencialidad, en lugar de la profundidad, la que interviene en la producción de este último grupo de imágenes y crea los circuitos de lo actual-virtual, presente-pasado.

La fotografía “Muelle” (Figura 2) forma parte de la serie *Fotos con Holga*, realizada por Andrea Oстера (1994-1999), y compuesta por *imágenes estiradas*. Esta obra utiliza, como estrategia estética, las fallas técnicas propias de la cámara Holga (*cámara amateur*). A través de los “desaciertos” a la hora de correr la película, la serie construye un universo de imágenes que se expanden. De este modo, mediante el recurso de la exposición múltiple, se genera un conjunto de imágenes pisadas que se empalman y superponen, creando un espacio arrastrado que se basa en la repetición de un fragmento del espacio que se toma como punto de partida. Es decir, esta fotografía crea un espacio imaginario y estirado que deja pistas de su construcción en las costuras entre imagen e imagen.

Figura 2. “Muelle” (1997), de la serie *Fotos con Holga*. Fotografía analógica, 8 x 80 cm



Fuente: Oстера (1994-1999). Archivo de Andrea Oстера.

Las polaroids y los paisajes

Las series fotográficas *Polaroids* y *Paisajes* fueron realizadas hacia fines de la década de los años 90 y principios de los años 2000 por el fotógrafo argentino Ignacio lasparra⁶, en un contexto en el que la fotografía argentina producía, de manera insistente, obras

⁶ Ignacio lasparra es oriundo de la localidad de 25 de Mayo de la provincia de Buenos Aires. En el año 1992, se traslada a la ciudad de Buenos Aires y comienza a estudiar fotografía y a desempeñarse como fotógrafo. Se formó en la Escuela Argentina de Fotografía; hizo talleres con Ricardo Torosian, Fabiana Barreda; y cursó parcialmente fotografía publicitaria en Foto Design. También, conformó grupos de estudio e intercambio de inquietudes con amigos y colegas de la misma generación, entre ellos, “el grupo de los viernes” al que también asistieron Esteban Pastorino, Pablo Ziccarello, entre otras personas dedicadas a la fotografía hacia fines de la década de los años 1990.

enmarcadas en el formato serie. La posibilidad narrativa que provee un conjunto de fotografías tensa la bella imagen, esa que anteriormente solía funcionar de forma preciosista y solitaria. El trabajo con las series permitió que las y los fotógrafos comenzaran a seguir un hilo en sus obras y a desplegar una autocuraduría, a la vez que evidenciaron la posibilidad de pensarse como artistas (Magnetto, 2023). También, hubo cierta insistencia en la fotografía argentina de esa época en torno a la puesta en cuestión de la foto como registro. En este sentido, Rodrigo Alonso (2004) señala que:

En el terreno de la fotografía, algunos autores parecen tratar el medio con menos solemnidad que sus antecesores. Esto se evidencia en acciones como el rayado de los negativos (Julie Weiss), la manipulación cromática (Marcos López) o gráfica (Gabriel Valansi) de las imágenes, el recurso a la puesta en escena (López), la orientación hacia formas no ortodoxas de utilización del material fotográfico o de realización de las tomas (Esteban Pastorino). Otros parecen relativizar la supremacía del referente para construir miradas introspectivas (Juan Travnik), a veces recurriendo a técnicas o procedimientos que apuntan a un extrañamiento del objeto de la toma (Ignacio lasparra), e incluso, hasta su negación (Paula Grandio). (p. 34)

En ese marco, hay varios artistas fotógrafos que utilizaron el tiempo de la duración para repensar y ampliar las formas fotográficas, así como también los usos del dispositivo. Se destacan algunas obras de Andrea Ostera, Esteban Pastorino y Pablo Ziccarello que, al igual que lasparra, utilizan esta manipulación temporal para complejizar lo fotografiado y reflexionar sobre el propio proceso fotográfico⁷.

La serie *Polaroids* se conserva en el estudio fotográfico de lasparra dentro de una caja circular, una especie de pote de helado de telgopor que permite una fácil manipulación e intercambio. En la serie se caracteriza un vacío humano que, en combinación con una iluminación difícil de descifrar, hace de estos escenarios fotográficos un asunto misterioso. La mayoría de estas *polaroids* están tomadas con luz natural y atesoran los últimos minutos de la luz del día; en unas pocas hay también luz artificial. La iluminación que inventa lasparra genera una imagen híbrida que coquetea con el día y la noche, y resulta difícil de precisar (Figura 3; Figura 4).

⁷ En los artículos “Un palimpsesto de neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica *Microcentro* de Pablo Ziccarello” (Magnetto, 2024) y “La fotografía en movimiento. Sobre las series *Panorámicas* de Esteban Pastorino” (Magnetto, 2019), he reflexionado sobre la obra de Ziccarello y Pastorino, respectivamente.

Figura 3. Sin título, de la serie *Polaroids*. Fotografía *polaroid*, 10 x 12 cm



Fuente: [lasparra \(1997-1999\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

Como el nombre de la serie indica, son imágenes hechas con un dispositivo fotográfico instantáneo, en desuso y ya fuera de moda en aquel momento. Al respecto, lasparra refiere que:

El invento de la Polaroid es increíble por la carga filosófica, poética. Tenés la relación analógica y ves el proceso de la aparición de la imagen. No podés hacer copias, es única. Tenés la inmediatez, pero no es la digital, ese minuto y medio son como cinco años. (I. lasparra, comunicación personal, 9 de abril del 2015)

La mayoría de estas fotos fueron realizadas con el modelo de cámara Polaroid SX70 ([Figura 5](#)), que obtura a una velocidad fija de 1/80 segundos. El uso del recurso de los tiempos largos de exposición no es preponderante en esta serie, ya que son unas pocas

Figura 4. Sin título, de la serie *Polaroids*. Fotografía *polaroid*, 10 x 12cm



Fuente: [Iasparra \(1997-1999\)](#). Archivo de Ignacio Iasparra.

tomas del último tramo de producción las que utilizan ese procedimiento. Sin embargo, la propuesta del fotógrafo para este caso fue hacer la toma durante los dos últimos minutos de luz del día. En este sentido, *Polaroids* también parte de una pauta temporal en su producción. A su vez, resulta un antecedente directo de la serie *Paisajes*, en donde el uso del tiempo de la duración complejiza aún más el aspecto espectral de la luz y el color.

La locación inicial de *Polaroids* fue la localidad de 25 de Mayo, ciudad de origen del artista, a la que regresó para buscar imágenes ante cierto bloqueo producido por el espacio urbano de la ciudad de Buenos Aires. Luego, la serie se amplía hacia otros pueblos desolados de la provincia de Buenos Aires en los que escasean las construcciones y

la vegetación, y prima un paisaje llano y la vista del horizonte como protagonista. El fotógrafo utiliza la *polaroid* para confrontar lo real con las fallas técnicas propias de esta cámara. En este sentido, el uso de estas fallas resuena con la propuesta de Clément Chéroux (2009), quien invita a pensar el error fotográfico como “una herramienta cognitiva que permite poner de manifiesto un modelo fotográfico perfectamente codificado” (p. 47).

La falta de precisión que implica el uso de la cámara Polaroid, en diálogo con la luz final del día, hacen que lasparra comience a contar algo peculiar sobre este espacio bonaerense y pueda delinear una historia fotográfica que se aleja mucho, e intencionalmente, de una imagen tradicional de la pampa húmeda que deriva principalmente del imaginario de la literatura e influye luego en la pintura y en la fotografía: “Mi idea para alejarme de esos registros costumbristas era tratar de mirar esos lugares de otra forma. No mirando las ruinas, lo abandonado (cosa que en los 90 se hizo mucho), sino mostrar uno nuevo” (I. lasparra, Grupo FoCo⁸, 8 de julio del 2019) (Figura 6).

Figura 5. La cámara Polaroid de Ignacio lasparra (2022)



Fuente: Registro del artista.

⁸ El Grupo de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política (FoCo) pertenece al Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires y es coordinado por Natalia Fortuny. Desde mediados del 2016, nos reunimos en el IIGG en los Diálogos Fotográficos: un espacio de cruce entre la producción fotográfica contemporánea y las lecturas críticas desde las Ciencias Sociales. Pensamos la fotografía contemporánea argentina y latinoamericana a partir de sus relaciones con la política, la historia reciente y el arte —sus tensiones con lo documental, el mercado, los dispositivos curatoriales y museísticos, entre muchos otros—. La divulgación, la producción visual y la relación con otros campos del conocimiento no estrictamente académicos han sido metas constantes de este grupo, cuya impronta interdisciplinaria se expresa en la diversidad de trayectorias de sus integrantes (FoCo, 2024).

Figura 6. Sin título, de la serie *Polaroids*. Fotografía *polaroid*, 10 x 12cm



Fuente: [lasparra \(1997-1999\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

En ese marco, surgió la idea de fotografiar exclusivamente durante los dos últimos minutos de sol del día, en busca de un color muy peculiar que se acercara a las pinturas de Edward Hopper, especialmente en cuanto a los tonos y luces de sus obras. Este ‘horario fotográfico’ es el que brinda el tono melancólico de las imágenes, dado por el color amarillento y el gesto de despedida de la luz.

La confusión comienza a presentarse, especialmente en las últimas *polaroids* tomadas con otro modelo, que permitió hacer las primeras tomas de exposición prolongada de

cinco segundos, y en las fotografías producidas con el recurso de la noche americana⁹, en las que se simula una atmósfera nocturna (Figura 7). Esta ambigüedad temporal adelanta algo del extrañamiento espacial que caracteriza a la serie *Paisajes*.

Figura 7. Sin título, de la serie *Polaroids*. Fotografía *polaroid*, 10 x 12cm



Fuente: [lasparra \(1997-1999\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

La serie *Paisajes* se inicia en el año 1999, coincidiendo con el último periodo de *Polaroids*, y puede pensarse como una segunda parte de esa obra, ya que continúa la pauta de fotografiar la ciudad de 25 de Mayo y otras aledañas a partir de un juego temporal. *Paisajes* contiene más de cien imágenes tomadas con tiempos largos de exposición: son *imágenes apiladas*, fotografías que implican un tiempo de producción entre tres y veinte minutos.

⁹ La técnica de la noche americana es utilizada en el cine para simular una ambientación nocturna en una escena tomada con luz de día. Se basa en la simulación de la noche con luz de luna y se logra a través de la subexposición de la luz y la utilización de un filtro polarizador.

Fueron generadas con diferentes dispositivos y formatos de cámara: la mayoría con 35 mm y hay también algunas fotografías de formato medio (6x6 y 6x9) y otras pocas producidas con cámara de gran formato (cámara de placa).

En esta serie, a diferencia de las *polaroids*, predomina un encuadre apaisado que acentúa la amplitud del espacio fotografiado y, en esta amplitud, se deja ver la luz que caracteriza a estas imágenes. Son los tiempos largos de exposición los que producen una luz peculiar (imposible de percibir para el ojo humano), en la cual resulta difícil precisar si se trata del día o de la noche.

Los cielos cobran un protagonismo mayor que en las *polaroids*. En este sentido, ocupan gran parte de la toma y, en varias de las fotografías, se incluye el movimiento de la tierra impreso a través de la estela de las estrellas; cada cielo se presenta con un color particular, todos igual de inaccesibles para la mirada del ser humano. Asimismo, los caminos y las rutas son una constante en la serie. Aparecen como senderos que no se sabe adónde conducen y que aparecen inmersos en una atmósfera surreal que tiñe todas las tomas, constituyendo un espacio fantástico (Figura 8).

Figura 8. Sin título (2000) de la serie *Paisajes*. Fotografía analógica, medidas variables



Fuente: [lasparra \(1999-2006\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

La aparición de un auto, el Renault 12 naranja del fotógrafo, se repite en varias de las imágenes de la serie (Figura 9). También aparecen casas, vallas, hamacas, graneros, antenas. Todos estos objetos están iluminados por una luz que hace que resulten extraños. En este sentido, lasparra reconoce la obra *El imperio de las luces* de René Magritte como el punto de partida de la serie *Paisajes*. Al igual que con Hopper, es el campo de la pintura el que funciona como envión para salir a fotografiar.

Paisajes recupera los espacios exteriores fotografiados en la serie *Polaroids* y los recrea durante la noche. Para realizar las fotos, fue necesario que las condiciones lumínicas se ajustasen a las noches de luna llena, o cercanas a ellas, y que no tuviesen mucha nubosidad: “Estas condiciones me permitían ver ese paisaje aburrido de otra manera. Me permitía extraer esa carga mágica que no siempre estaba ahí. Los tiempos prolongados de exposición exageran esa carga” (I. lasparra, comunicación personal, 9 de abril del 2015). Hay una insistencia, en esta y otras series del artista, en fotografiar lugares desprovistos de todo interés, lugares en los que el poder de transformación de la fotografía (la manipulación temporal en esta obra) construye un espacio que difiere levemente, pero lo suficiente, del paisaje fotografiado.

Figura 9. Sin título (2001), de la serie *Paisajes*. Fotografía analógica, medidas variables



Fuente: [lasparra \(1999-2006\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

Lo invisible comienza a palparse en estas fotografías que rozan lo fantástico, en tanto muestran algo que se sale, que se escurre del espesor de lo real. Estas imágenes se queman con lo real ([Didi-Huberman, 2013](#)) al extrañar su referencia. Ese incendio aparece en la serie *Paisajes* y cobra forma de *imagen apilada*. El tiempo acumulado es sutil pero sugerente. La pista para llegar a este es la luz, una luminosidad que es inherente al transcurrir del tiempo que la produce. En este aspecto, hay una resonancia con las pantallas fotografiadas por Hiroshi Sugimoto.

En la serie *Theaters*, [Sugimoto \(1978-1993\)](#) pone en práctica un ejercicio filosófico sobre la imagen: fotografía la proyección de varios filmes en diferentes

cines, teatros y autocines de Estados Unidos. El tiempo de exposición de cada foto está definido por la duración de la película. Esta operación da como resultado un rectángulo blanco incandescente —la pantalla—, que permite ver la locación que lo contiene. Se fotografía algo que no cesa de tirar imágenes, en un espacio que se encuentra a oscuras. Una fotografía instantánea mostraría un fotograma del filme proyectado (recogido al azar) y el borde de la pantalla en negro; no obstante, esta serie produce la imagen inversa. El tiempo largo de exposición condensa todas las imágenes del filme que se funden en una imagen en blanco que contiene toda la información de forma latente. De este modo, es el correr de la película sobre el fotograma lo que genera la iluminación que deja ver las locaciones fotografiadas. Pensando a partir de lo señalado por [Didi-Huberman \(2013\)](#), *Theaters* da cuenta del incendio que envuelve a la imagen fotográfica al tomar contacto con lo real; así, en cada una de sus fotos, el rectángulo blanco incandescente condensa las cenizas producidas por esa situación. Tanto en *Paisajes* como en *Theaters*, este tiempo viviente roza lo figurativo al cobrar cuerpo modificando sutilmente la apariencia de los objetos y los espacios fotografiados.

La incertidumbre aparece en la serie *Paisajes* a través de este tiempo encapsulado que condensa la luz y produce imágenes en las que todo parece normal, pero algo hace ruido. Estas fotografías encarnan una imagen dialéctica ([Benjamin, 2015](#)) que desarticula a la fotografía entendida como un discurso lineal que reproduce un fragmento estático en tanto recorta e inmoviliza la sucesión, abriendo la posibilidad de (re)pensar a la fotografía como una experiencia que habilita la percepción del tiempo en conjunto, del tiempo como un hecho. Habilita también la aparición de otras historias más allá de la historia hegemónica de estos paisajes pampeanos.

Un espacio extraño

En contraste con otras fotografías argentinas contemporáneas generadas a partir del tiempo de la duración, las imágenes de lasparra exhiben, de manera escasa, el procedimiento constructivo con el que han sido realizadas. Con respecto a este punto, se pueden mencionar algunas obras que se constituyen a partir de sus marcas de enunciación, como la serie *Microcentro* de [Pablo Zicarello \(1999-2003\)](#), las diferentes series *Panorámicas* de [Ester Pastorino \(1999-2011\)](#), y también la serie *Fotos con Holga* de Andrea Ostera (mencionada anteriormente). Asimismo, también cabe destacar la fotografía estenopeica y la solarigrafía —prácticas que cobraron mucha fuerza a nivel local hacia la década de los años 2000—, en tanto técnicas que ponen al descubierto, en su materialidad, la labor del propio

fotógrafo¹⁰. Las series *Polaroids* y *Paisajes* tienen una pista para buscar ese tiempo de la duración: ambas producen una especie de ensoñación en la mirada, algo que habilita cierto gesto detectivesco y que, a la vez, promueve una nueva forma de mostrar y pensar el paisaje de la pampa húmeda argentina.

Derrida (1995) propone que el tiempo dislocado, desarticulado, cobra forma a modo de luz espectral; en este sentido, *la imagen apilada* se manifiesta en estas series. El tiempo disyunto que genera lasparra asedia un imaginario costumbrista construido de forma sostenida por ciertas prácticas históricas y también artísticas. Especialmente en los espacios de la serie *Paisajes*, sobrevuela una especie de espectro que impulsa una reescritura de esos lugares, en tanto propone una pluralidad de formas de lo pasado (Figura 10; Figura 11).

En estos paisajes, hay cierto extrañamiento, algo rompe la percepción automática. Se produce una especie de extrañeza en el sentido de *ostranenie* de la que hablaban los formalistas rusos de principios de siglo XX¹¹. En este caso, la fotografía quiebra la expectativa de quien mira, algo disruptivo logra que lo habitual se convierta en extraño. En este sentido, lasparra explica que:

Lo que me pasaba con la película color y la cámara común es que yo veía las cosas demasiado reales, no le encontraba la vuelta. Pero con este tipo de imaginación me parecía que aparecía algo que no estaba dado de forma directa. Entonces el mambo venía un poco por ahí. Tratar de sacar algo que no está tan claro y evidente. (I. lasparra, comunicación personal, 9 de abril del 2015)

¹⁰ La fotografía estenopeica (dispositivos caseros diseñados por el usuario) fue una práctica que cobró mucha fuerza en Buenos Aires hacia la década de los años 2000, especialmente por ser una forma de producción de bajo costo que, a la vez, promovió una imagen alternativa a la incipiente estandarización en las imágenes digitales.

¹¹ Según los formalistas rusos, la literatura es considerada una especie de producción en tanto el poeta cuenta con un sistema, la lengua y una serie de procedimientos que puede elegir y combinar. La tarea del autor será quebrar, mediante esta combinatoria, la automatización en la percepción del lenguaje. Debe provocar la *ostranenie*, la extrañeza, logrando que lo habitual se convierta en extraño (Erlich, 1969). Pueden encontrarse mecanismos similares en el montaje del surrealismo y también en otras vanguardias artísticas, como el cubismo y el constructivismo ruso y en la extrañeza brechtiana.

Figura 10. Sin título (2002), de la serie *Paisajes*. Fotografía analógica, medidas variables



Fuente: [lasparra \(1999-2006\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

Figura 11. Sin título (2002), de la serie *Paisajes*. Fotografía analógica, medidas variables



Fuente: [lasparra \(1999-2006\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

Así, el uso del recurso del tiempo largo de exposición le permite alejarse un poco de los escenarios rurales que fotografía. [Susan Sontag \(1980\)](#) sostiene que “la foto no registra, ni da cuenta del tiempo, sino que lo inventa” (p. 9). En estas fotografías, dicho invento se ajusta al *extremo fantástico* propuesto por el fotógrafo, quien hace de un espacio conocido una figura de extrañamiento.

Lo habitual y lo cotidiano de esos paisajes, vistos miles de veces desde la ruta o desde algún camino, se transforman repentinamente al ser registrados con esta luz que se imprime lento y genera una escena inquietante. “Si bien se reconoce el motivo fotografiado, insisto en que algo de eso que fotografío se conserve en mis fotografías, me interesa darle profundidad al universo y caotizarlo un poco” (I. lasparra, comunicación personal, 9 de abril del 2015). Esta caotización del espacio es generada de forma sutil por la luz y el color que caracterizan a estas imágenes y también por el movimiento de la tierra al evidenciarse el barrido de las estrellas o, en algunas zonas de algunas de estas fotos, el temblor de los árboles por el viento.

En estos paisajes habita una oscilación entre lo real y lo imaginario. lasparra recoge las cenizas del espacio que fotografía al abrir la imagen al tiempo y hacer muchas preguntas a cierto imaginario pampeano para distorsionarlo, confundirlo, empañarlo, reinventarlo. Gran parte de las fotografías de la serie *Paisajes* se detienen en espacios naturales en donde casi no se perciben herramientas de uso o estructuras culturales que marquen una época. Esta ausencia acentúa la percepción de que no se entiende bien el mundo que se ve.

Además, en ninguna de las fotografías de *Paisajes* aparecen personas. Son territorios de nadie, terrenos confusos, espacios que se alejan de la mirada posesiva que otras personas dedicadas a la fotografía han construido sobre el campo, el gaucho y las actividades campestres en Argentina. Como sostiene [Paola Cortes Rocca \(2011\)](#), “el espacio no es algo dado, sino que constituye un fenómeno moderno asociado a formas de representación y apropiación territorial” (p. 12). La fotografía es mucho más que uno de los tantos modos de representación del espacio nacional y de la ciudadanía: “Es el modelo de representación decimonónica, en el que la técnica es, al mismo tiempo, un modo de dominio y configuración, de percepción y apropiación de lo existente” (Cortes Rocca, 2011, p. 15). En este sentido, la fotografía, en tanto dispositivo entendido como “una máquina que produce subjetivaciones y que es por ello también una máquina de gobierno” (Agamben, 2011, p. 261), moldea las representaciones que construye de acuerdo con el interés que motiva a estas imágenes.

La imagen instantánea favoreció la precisión que predomina en las vistas y espacios rurales. Así, la fotografía promovió una espacialidad clasificable, en donde prima un punto de vista claro: la perspectiva del dominio generada de forma mecánica por la cámara. A su vez, fotografía y documento constituyen un binomio estrecho que ha sido útil para construir un relato verosímil en torno a la “conquista” de ciertos espacios rurales, aparentemente vacíos.

Desde sus orígenes, la fotografía local ha sido influenciada por las imágenes pictóricas de tinte costumbrista y también por la literatura. Una de las primeras experiencias fotográficas “que registra (a la vez que ficciona) la expansión territorial” (Tell, 2017, p. 21) es la que llevó a cabo el fotógrafo de origen italiano Antonio Pozzo en 1879, para fotografiar lo que Julio Argentino Roca había denominado *La campaña al desierto*. Bajo ese nombre, se disimularon las metas de un emprendimiento de orden nacional que se propuso penetrar en los territorios del sur para expropiar esos terrenos y someter a sus habitantes. La idea del desierto, inaugurada en el paisaje argentino con el poema *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, resultó funcional para poder operar y penetrar sobre esa zona, y fue construyéndose desde diferentes medios, entre ellos la fotografía. Fermín Rodríguez (2010), en *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, piensa el desierto como un artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío de lo argentino. Asimismo, Cortes Rocca (2011) propone que:

Las imágenes de Pozzo sintetizan una nueva percepción del territorio ... que ahora se contempla a través del visor de una cámara, la mirilla de fusil o la cuadrilla del agrimensor. Es un paisaje mediado por un estado técnico que, proyectándose sobre el terreno, produce nueva legibilidad y nuevos sentidos para ese paisaje que llama desierto. (pp. 131-132)

Otra serie fotográfica que se detuvo en el espacio rural argentino fue la que realizó Francisco Ayerza, uno de los socios fundadores de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados¹², a mediados de la década de los años 1890. La premisa de la serie era

¹² La Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (SFAA) fue un grupo fundado en 1889 en Buenos Aires, en la casa del Dr. Francisco Ayerza. Funcionó con una comisión provisoria, exclusiva de hombres pertenecientes a la clase dominante de la sociedad porteña. Para ingresar a la Sociedad, era condición *sine qua non* presentar cartas de recomendación de dos de los socios, muchos de ellos personalidades destacadas en la vida cultural y política de la ciudad. Este ingreso, sumamente restringido, mantenía el grupo de élite que configuraba la mirada

ilustrar una edición de lujo de *El Gaucho Martín Fierro*, de José Hernández. Al igual que en las imágenes de Pozzo, no se trata de una fotografía que captura un momento al azar, sino que predomina una puesta en escena que organiza su sentido. Aparece de manera recurrente el gaucho argentino, quien se encuentra realizando diferentes actividades y tareas del campo en compañía de su caballo en algunas fotografías; en otras, aparece junto a 'la china' su compañera. Varias de estas fotografías teatralizan episodios vinculados al poema. El imaginario gauchesco que genera Ayerza guarda un diálogo estrecho con la literatura local.

En este sentido, puede decirse que gran parte de las primeras fotografías que se han detenido en los paisajes del campo argentino, especialmente de la zona de la pampa húmeda, han estado influenciadas por un discurso literario y pictórico que sostenía, dentro del plano cultural, un proyecto de Estado nación que buscaba implementar la expansión de la civilización, entendida en tanto industrialización y optimización del tiempo y de las materias primas, y el sometimiento de los habitantes originarios de esos espacios. Así, esas fotografías muestran un espacio vasto, mayormente deshabitado. Si bien en esos escenarios aparecen comunidades indígenas y también gauchos, a ninguno de estos grupos se les muestra como parte fundadora de esa tierra, sino que resultan habitantes ocasionales sin ningún tipo de propiedad sobre dichos terrenos. Estas imágenes configuran un horizonte amplio, amigable, que está a la espera de ser construido, civilizado.

La mirada de otras personas dedicadas a la fotografía que han retratado diferentes zonas de Argentina durante el siglo XX, al igual que gran parte de las fotografías que ilustran los libros de turismo de dicho país, muchas veces mantiene esta visión romántica y con ciertos tintes costumbristas. En dichas imágenes, quizá de forma inconsciente, sigue operando el imaginario del paisaje promovido por determinada forma política. Además, en algunas de estas fotografías, cierto costumbrismo se combina con una estética ligada a una mirada más bien tradicional de la fotografía documental clásica en la que se insiste en una imagen de miseria y pobreza respecto a algunas zonas fotografiadas. Esta caracterización resulta peligrosa porque se encuentra lejos de querer ejercer algún gesto

selecta y modernizadora de sus imágenes. Para saber más en torno a la SFAA, consúltese *La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados* de Julieta Pestarino (2018).

de denuncia o imputación y se ubica bien cerca de lo que se espera y se fomenta en determinados circuitos, especialmente europeos o norteamericanos, de una iconografía del tercer mundo que roza la espectacularización de la pobreza.

Puede pensarse que este paisaje ya cristalizado en relatos repetitivos, que se han sostenido a lo largo del tiempo a través de la literatura y de las artes visuales, se reinventa en los paisajes de lasparra. Por fuera de toda métrica y orden, y de toda afirmación, estas *imágenes apiladas* convocan cierto juego entre “un espacio liso que no deja de ser traducido, transvasado a un espacio estriado que es constantemente restituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 485). El espacio liso, amorfo e informal, es la vastedad de la pampa húmeda que se transfigura y se apila a través de la duración temporal. Una duración extensa que produce, en estas imágenes, una textura fotográfica y una profundidad visual que se configuran como un soporte estriado que entrecruza los deslizamientos del tiempo. Funciona como “un espacio direccional, un espacio intensivo” (Deleuze & Guattari, 2010, p. 488) que responde a la pesca de una imagen de duración prolongada en contraste con una cacería del tiempo del instante. lasparra comenta que “Fotografiar la serie *Paisajes* fue un canto a la desesperación. Generalmente en los largos minutos que duraba la exposición no pasaba nada, absolutamente nada, eso me parecía espeluznantemente fascinante” (I. lasparra, Grupo FoCo, 8 de julio del 2019).

Este espacio vacío envuelto en un tiempo largo se traduce en un paisaje que intenta distanciarse de otra mirada fotográfica para atender a eso invisible que flota en los campos de la provincia de Buenos Aires. Hay una mirada surreal que desconcierta. Esta corresponde a la ausencia de sombras, la imposibilidad de precisar el momento de toma de las fotos, el vacío, cierta espectralidad que pone en jaque la primera visión.

Algunas de las fotografías de la serie *Paisajes* y *Polaroids* fueron tomadas en paralelo a la producción de la serie *Salamone* del fotógrafo Esteban Pastorino¹³. Mientras Pastorino se concentraba en los vestigios del progreso social de las primeras décadas del siglo XX

¹³ La serie *Salamone*, realizada entre los años 1998 y 2001, fue una gran apuesta en la que Pastorino recorrió diversos pueblos del suroeste de la provincia de Buenos Aires, en busca de los edificios municipales construidos durante la década de los años 1930 por el arquitecto e ingeniero Francisco Salamone. Mataderos, cementerios y palacios municipales de estilo monumental, con reminiscencias al *art déco* y al racionalismo, que dan cuenta de una apuesta fuerte de Argentina en aquel momento en tanto proyecto de país agroganadero. Para producir las fotos, Pastorino utilizó

argentino, en esos mataderos, cementerios y municipalidades monumentales erigidos en medio de la llanura de la pampa húmeda (Figura 12), lasparra se interesaba por el fuera de campo que rodea a esas estructuras, por ese horizonte despejado y misterioso (Figura 13). Tras haber deambulado con insistencia por la zona, ambos fotógrafos coinciden en la aparición de cierta angustia. La desesperación en el silencio mencionada por lasparra resuena con estos comentarios:

En mis fotografías no hay grandes escenarios, los lugares no son importantes para nada. Siempre me gustó no ir a buscar lo emblemático directo, no sé bien por qué, pero siempre me gustó poder encontrar una imagen en donde directamente no hay nada. En estos primeros tiempos como fotógrafo me interesaban cosas simples y algo que descubrí es que hay veces en donde no hay nada de viento, porque son fotos que tienen varios minutos de exposición, y me parecía mucho más fascinante cuando no se movía nada a que cuando está el barrido más espectacular de los árboles. Es mucho más fácil moverse sin parar que quedarse quieto un tiempo. Fotografié cosas, cosas simples, caminos internos. Cosas que me parecía que no estaban registradas dentro del paisaje de la provincia de Buenos Aires. Un canto a la desesperación: son demasiado tranquilos estos lugares. (I. lasparra, Grupo FoCo, 8 de julio del 2019)

Por su parte, Pastorino cuenta que:

La Pampa tiene un aspecto metafísico que yo todavía no terminé de entender, a pesar de haber viajado bastante. En el sentido de que todos los pueblos parecen ser iguales, todos los montes de eucaliptos son iguales. Cuando estás viajando, parece que estás en un continuo *déjà vu*, entrás en un pueblito y parece que ya estuviste allí y, sin embargo, estás a 200 kilómetros, tres horas después del anterior. (Rodra, 2002, minuto 9)

una cámara de placa, con un portarrollos de 6 x 25 cm, y usó como soporte goma bicromatada, un material característico del pictorialismo, en desuso actualmente. Esta goma brinda una textura gruesa a las fotos que se asimila al dibujo con grafito. Si bien varias de estas fotografías fueron tomadas con tiempos largos de exposición, la serie no fue pensada en función a la extensa exposición; esta fue una necesidad técnica en respuesta a la escasa luz del ambiente.

En paralelo a la producción de la obra *Salamone*, Pastorino realizó la serie *Panorámicas Pueblos rurales*, que también tuvo como locación algunos pueblos de la pampa húmeda. A partir del uso de un dispositivo diseñado por el propio artista, en combinación con los tiempos largos de exposición, generó un conjunto de fotografías panorámicas que arrastran el espacio a lo largo del tiempo y producen una *imagen estirada* que torna ajeno este espacio bonaerense, subvirtiendo el paisaje a partir de una visión un tanto robótica¹⁴.

Figura 12. “Matadero Carhue” (2001), de la serie *Salamone*. Fotografía analógica, goma bicromatada, 64 x 80 cm



Fuente: [Pastorino \(1998-2001\)](#). Archivo de Esteban Pastorino.

¹⁴ El artículo “La fotografía en movimiento. Sobre las series *Panorámicas* de Esteban Pastorino” ([Magnetto, 2019](#)) aborda el tiempo y la espacialidad en la obra *Panorámicas Pueblos rurales*.

Figura 13. Sin título (2001), de la serie *Paisajes*. Fotografía analógica, medidas variables



Fuente: [lasparra \(1999-2006\)](#). Archivo de Ignacio lasparra.

En ambos artistas, este terreno habilitó internamente una serie de cuestionamientos sobre el origen de la existencia, el espacio y el tiempo. Estas inquietudes se plasmaron en tres obras que, a partir de diferentes recursos constructivos, promueven nuevas formas con el tiempo de la duración. Estas imágenes trascienden el lugar fotografiado e implican cierta desorientación. Dicho espacio deja de ser la referencia primera para pasar a ser un terreno, casi una excusa, en donde se experimenta con la posibilidad del movimiento y con el tiempo¹⁵.

¹⁵ En aquel momento, ambos fotógrafos estuvieron embarcados en un proyecto en común que quedó interrumpido. Se trataba de la edición fotográfica de un libro que giraba en torno a la arquitectura de Francisco Salamone y la llanura pampeana. Era una especie de documental apócrifo en el que todo iba a estar centrado en un pueblo inexistente, llamado 'Roverano', que condensaba a todos los pueblos de esa zona.

Para terminar este análisis, se reflexiona sobre una fotografía de la serie *Paisajes* que no tiene título, como todas las imágenes de esta serie, y que condensa cierta esencia de esta obra. La foto muestra una vista lejana completamente desolada que se reduce al contraste entre el cielo, zona superior de la imagen, y el pasto, zona inferior, expuestas de una forma que ha reducido los tonos del pasto a un verde casi negro y del cielo a un azul casi blanco. En esta imagen ya no es posible una conquista territorial que imponga un sentido determinado: es un terreno que ni siquiera se sabe si existe como tal, una zona imaginaria, una zona que borra toda particularidad del detalle; se trata de una zona en donde el vacío se torna total.

Dispositivo, tiempo y espacio (a modo de conclusión)

Las series *Polaroids* y *Paisajes* están atravesadas por la materialidad de lo analógico y por una temporalidad que presenta formas que desbordan el espacio y abisman lo instantáneo. En estas obras, lasparra ensaya diferentes maneras de utilizar los dispositivos elegidos, poniendo en tensión ese uso productivo, sin errores, que promueve el aparato fotográfico. A su vez, hay un interés por evidenciar el dispositivo utilizado; así, en la serie *Polaroids*, es el nombre de la cámara el que define el título de la serie. Este gesto remite directamente a su instancia de construcción y resuena con un modelo de cámara asociado a una fotografía cotidiana, y también con un juguete, un pasatiempo. La tarea del artista también queda evidenciada a través de la luz que caracteriza a estas imágenes, resultado de un tiempo extenso, misterioso.

A lo largo de este trabajo se ha intentado mostrar la profundidad de los paisajes creados por lasparra en las series *Polaroids* y especialmente en *Paisajes*. A través del uso del recurso del tiempo largo de exposición, el fotógrafo genera un tiempo de la duración que se imprime en forma de *imágenes apiladas*. Allí, la referencia se mantiene en el borde. En las oscilaciones entre lo real y sus restos dadas por un incendio temporal, estas imágenes proveen al tiempo en conjunto y aseguran que, a la vez que falla el reconocimiento de lo fotografiado, la virtualidad del tiempo habita en ellas. Hay un tiempo viviente que roza lo figurativo al cobrar cuerpo modificando sutilmente la apariencia de los objetos y los espacios fotografiados.

Estas imágenes producen nuevos sentidos en los territorios que muestran, se alejan del “visor de una cámara, la mirilla de fusil o la cuadrilla del agrimensor” (Cortes Rocca, 2011, p. 131) y funcionan como un artefacto discursivo que promueve una imaginación que reinventa los espacios de la llanura pampeana. Son imágenes que no afirman, sino que inquietan. La posibilidad de un registro costumbrista queda dislocada en el momento en

que no se entiende qué es lo que se muestra. Todos los elementos que aparecen en la foto pertenecen a un espacio que puede ser real y a la vez de ensueño; un espacio del presente y del pasado en simultáneo.

Los paisajes de lasparra trascienden la especificidad de la pampa húmeda y generan un espacio que pierde la particularidad del territorio del que parte para conformar un universo espacial propio que arrastra asombro y cierta desorientación. Por eso, si bien la serie *Paisajes* se acota aproximadamente entre los años 1999 y 2006, hay gran cantidad de imágenes que fueron tomadas luego de esa fecha en otras locaciones, con el mismo protocolo de producción. Todas estas imágenes se han integrado a esta serie conviviendo en diferentes espacios de exhibición y conformando un relato fotográfico en donde la llanura pampeana, el delta argentino, la campiña y algunos pueblos franceses se estrechan espacialmente y conforman un mismo paisaje, igual de incierto en todas sus imágenes.

Referencias

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.
- Alonso, R. (2004). Hacia una desdefinición de la fotografía. En V. González, & C. Sacca Abadi (curadoras), *Territorios ocupados* (pp. 23-39). Fundación Telefónica.
- Blefari, R. (2018). *Las Reuniones*. Rosa Iceberg.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (2015). *Sobre la fotografía*. Pre-textos.
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. Editorial Serieve.
- Cortes Rocca, P. (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue.
- Deleuze, G. (2012). *La Imagen Tiempo*. Paidós Comunicación.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca Editora.
- Erllich, V. (1969). *El formalismo ruso*. Seix Barral.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas/SIGMA.
- Grupo de Estudios en Fotografía Contemporánea, Arte y Política (FoCo). (2024). ¿Qué es FoCo? Fotografía Contemporánea FoCo. <https://focoliigg.sociales.uba.ar/>
- lasparra, I. (1997-1999). *Polaroids* [serie fotográfica]. Archivo de Ignacio lasparra.
- lasparra, I. (1999-2006). *Paisajes* [serie fotográfica]. Archivo de Ignacio lasparra.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas / Universidad de Buenos Aires.

- Magnetto, V. (2019). La fotografía en movimiento. Sobre las series *Panorámicas* de Esteban Pastorino. *Arte e Investigación*, (15), 1-10. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/view/784/1152>
- Magnetto, V. (2023). *El instante abismal. Dispositivo y tiempo en la fotografía argentina contemporánea (1994-2011)* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Magnetto, V. (2024). Un palimpsesto de neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica *Microcentro* de Pablo Ziccarello. *Revista de Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales*, 13(21), 1-18. <https://doi.org/10.30972/dpd.13217494>
- Ostera, A. (1994-1999). *Fotos con Holga* [serie fotográfica]. Archivo de Andrea Ostera.
- Pastorino, E. (1998-2001). *Salamone* [serie fotográfica]. Archivo de Esteban Pastorino.
- Pastorino, E. (1999-2011). *Panorámicas* [serie fotográfica]. Archivo de Esteban Pastorino.
- Pestarino, J. (2018). La imagen fotográfica bajo la mirada antropológica. El caso de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. En M. F. Piderit, A. L. Cannock, J. Peraza Guerrero, & J. Pestarino (Colab.), *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 119-181). Centro de Fotografía (DdF).
- Rodra. [Pastorino]. (2002). *Enemilímetros. Esteban Pastorino* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DdXkbSthUWs&t=378s>
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*. Cátedra.
- Simmel, G. (2014). *Filosofía del paisaje*. Casimiro Libros.
- Sontag, S. (1980). *Sobre la Fotografía*. Sudamericana.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. La Marca Editora.
- Sugimoto, H. (1978-1993). *Theaters* [serie fotográfica]. <https://www.sugimotohiroshi.com/>
- Tarkovski, A. (2011). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp, S. A.

Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) Edita.

Ziccarello, P. (1999-2003). *Microcentro* [serie fotográfica]. Archivo de Pablo Ziccarello.