

David Van Vliet, Marcos Mortensen Steagall *

Duregraph: Uma investigação sobre duração na imagem pós- fotográfica

*

David Van Vliet é professor no curso de Comunicação e Design na Universidade de Tecnologia de Auckland (AUT), onde também concluiu o Mestrado em Design com o projeto intitulado Durograph. Este estudo conduzido pela prática explorou como o tempo vivido pode ser articulado por meio de imagens fotográficas manipuladas. Sua pesquisa está relacionada ao potencial das tecnologias emergentes e como isso pode mudar a forma como tratamos as imagens na fotografia e no design. <david-joel.van.vliet@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0003-1480-3018

Resumo Este artigo considera como o tempo vivido pode ser percebido em imagens fotográficas manipuladas. A investigação é desenvolvida por uma série de imagens digitais cujo conteúdo é renegociado ao longo do tempo, enquanto o assunto da fotografia permanece dentro do quadro. As durégraphs resultantes constituem um espaço instável entre uma composição fotográfica e uma imagem em movimento. Os objetivos principais do estudo são questionar as convenções de poder na visualização e expandir a maneira como podemos conceber o tempo como duração nas imagens fotográficas digitais.

Palavras chave Durégraphs, Duração, Pós-fotografia, Pesquisa conduzida pela prática, Tempo.

Artigos

Marcos Mortensen Steagall é professor e coordenador do Curso de Design da AUT - South Campus. Possui ampla experiência no conhecimento, desenvolvimento e implementação de currículos educacionais, liderando os esforços de equipes acadêmicas. Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica e, em 2015, mudou-se para Aotearoa, Nova Zelândia, para realizar pesquisa conduzidas por prática artística, que resultou em novo doutorado defendido em 2018 na própria AUT. <marcos.steagall@aut.ac.nz>
ORCID: 0000-0003-2108-4445

Duregraph: a study of duration in the post photographic image

Abstract *This article considers how experienced time can be perceived through manipulated photographic images. The investigation is carried out by a series of digital images whose content is renegotiated over time, while the subject of the photograph remains within the frame. The resulting duregraphs constitute an unstable space between a photographic composition and a moving image. The main objectives of the study are to question the power conventions in visualization and to expand the way we can conceive of time as duration in digital photographic images.*

Keywords *Durégraphs, Duration, Post Photography, Practice-led Research, Time.*

Duregraph: una investigación sobre la duración de las imágenes post-fotográficas

Resumen *Este artículo analiza cómo se puede percibir el tiempo vivido en imágenes fotográficas manipuladas. La investigación se realiza mediante una serie de imágenes digitales cuyo contenido se renegocia en el tiempo, mientras el sujeto de la fotografía permanece dentro del encuadre. Los duregramas resultantes constituyen un espacio inestable entre una composición fotográfica y una imagen en movimiento. Los principales objetivos del estudio son cuestionar las convenciones de poder en la visualización y ampliar la forma en que podemos concebir el tiempo como duración en las imágenes fotográficas digitales.*

Palabras clave *Durégraphs, Duracion, Post fotografía, Investigación dirigida por la práctica, Tiempo.*

Introdução

Este artigo desdobra-se a partir de uma pesquisa de mestrado em Design, conduzida pela prática, que teve como principal investigação o foco em como um retrato produzido na intersecção da fotografia e da imagem em movimento pode ser usado para desafiar as expectativas sobre o tempo, antecipação, imediatismo e significado.

O objetivo deste estudo, que é evidenciado nas imagens criadas e no corpo de texto deste artigo, é explorar como a duração pode expandir as maneiras pelas quais consideramos um retrato fotográfico. Cada imagem encapsula uma representação diferente de momentos no tempo, em que o movimento é introduzido e interrompido de forma intermitente. Isso resulta em rupturas em nossas expectativas de tempo, do olhar, da antecipação, do imediatismo, do enigma e do significado.

Cada um dos retratos foi movido por uma breve narrativa da experiência que os modelos representaram para a câmera. Como tal, são retratos de ideias e não de indivíduos. Dito isso, a 'história' por trás de cada imagem não é necessária para o público entender porque não é o foco principal do trabalho. Essas imagens pedem ao espectador para esperar com elas, recompensando sua paciência e atenção com transições sutis em detalhes. Conforme os retratos se movem no tempo, o mesmo ocorre com o senso de antecipação e significado do espectador.

Definindo a Imagem Fotográfica

Neste artigo, o termo 'imagem fotográfica' é usado para descrever "um registro analógico ou digital feito por uma câmera, de uma presença" (Mortensen Steagall, 2019, p. xxxiii). Uma imagem fotográfica pode incluir imagens compostas por quadros únicos ou múltiplos.

Tem havido uma discussão histórica complexa sobre a relação entre uma fotografia e uma representação da realidade imediata do mundo visível. Barthes (1977) argumenta que uma fotografia é uma representação analógica perfeita da realidade, inalcançável no mesmo nível por diferentes formas de fazer imagens. Sontag (1977) sugere que as fotografias servem como evidência, mostrando um momento de realidade indiscutível, ao invés de uma representação disso. Para Bazin (1960), o fotógrafo assume o papel do objeto que representa, livre das condições mundanas regidas pelo tempo e pelo espaço. Brubaker (1993) também adota a posição de Bazin, argumentando que "as fotografias são representações objetivas, porque são feitas mecanicamente ou automaticamente a partir de fenômenos da natureza" (p. 59).

Para descrever as sensações de ver fotos, Barthes (1981) usa as palavras latinas *studium* e *punctum*. A palavra *studium* é usada para descrever as intenções do fotógrafo e os detalhes da imagem (em outras palavras, o estudo da própria fotografia). *Punctum* (etimologicamente relacionado à palavra punção), sugere o autor, é algo que "pica", "machuca" o observador

ou que fica com ele mesmo depois de ver a imagem. É uma resposta não intencional e emocional determinada pelo espectador (Barthes, 1981).

Neste estudo, o objetivo foi buscar ressignificar a forma como a quietude e o movimento podem ser percebidos por meio de retratos. O reconhecimento de outro ser humano "não estático" na imagem (*studium*) pode progredir para um *punctum* quando uma mudança na dinâmica de poder surge do movimento que ocorre ao observar o trabalho. A sensação de inquietação que emana da imagem é um efeito sensorial, pungente e intencionalmente subjetivo da fotografia no observador.

Sontag (1977), em sua coleção seminal de ensaios *On Photography*, examina a maneira como uma fotografia pode ser considerada uma ferramenta de poder porque reflete a realidade com precisão, embora ainda seja moldada pelas ações do fotógrafo (como nos casos do ponto de vista, enquadramento e exposição adotados). Sontag considera os papéis históricos e atuais da fotografia em relação ao capitalismo e às concepções idealistas da América, apresentadas por escritores como Walt Whitman. Para Sontag, a fotografia detém uma autoridade significativa na sociedade contemporânea. A autora sugere que tais imagens são capazes de substituir a realidade porque não são apenas uma interpretação, mas também "uma relíquia da realidade", algo tirado diretamente do real.

Publicado pela primeira vez em 1936, o ensaio de Walter Benjamin "A Obra de Arte na Era da Reprodução Técnica" argumenta que uma fotografia infinitamente reproduzível carece da aura da obra de arte única. Em outras palavras, obras de arte únicas, como pinturas, possuem aura, mas suas reproduções fotográficas não. Enquanto pinturas podem ser reproduzidas manualmente ou por processos semimecânicos, uma fotografia, sugere o autor, representa algo novo, o que permite que a imagem seja vista em contextos muito diferentes do original - e isso tem um impacto na forma como a imagem é compreendida.

Benjamin (2006) argumenta que o contexto de uma fotografia muda a maneira como o espectador entende o que é retratado e ele acredita que a era da reprodução mecânica "murcha" a aura de uma obra de arte.

Mesmo a reprodução mais perfeita de uma obra de arte carece de um elemento: sua presença no tempo e no espaço, sua existência única no lugar onde por acaso está. Esta existência única da obra de arte determinou a história a que esteve sujeita ao longo da sua existência. (2006, p. 116)

Barthes, Sontag e Benjamin construíram seu pensamento sobre a imagem fotográfica predominantemente baseados na fotografia analógica. A introdução de sensores digitais, que substituíram o filme, abriu uma infinidade de mudanças na maneira como as fotografias são feitas, distribuídas e consumidas. Vários autores notaram que o crescente ambiente digital de-

safiou as definições originais e as estruturas teóricas da fotografia. Ao discutir esse fenômeno, tais autores empregam uma série de termos, incluindo "pós-fotografia" (Mitchell, 1992), "campo expandido" da fotografia (Baker, 2005) e "depois da fotografia" (Ritchin, 2010).

Ritchin (2010) discute uma mudança na forma como as fotografias podem ser tratadas e compreendidas a partir da introdução das tecnologias digitais. Para o autor, a fotografia digital representa uma mudança fundamental de paradigma, e não uma simples mudança de ferramentas. Ritchin apoia seu argumento ao considerar a onipresença e a maleabilidade da fotografia digital, e argumenta que a fotografia digital abalou fundamentalmente nossa crença na imagem como prova. O autor sugere que o uso onipresente de câmeras digitais (especialmente aquelas incorporadas em smartphones) nos fez olhar para o mundo "de segunda mão", por meio de imagens e, por isso, experimentamos uma mudança no comportamento social em que cada vez mais cuidamos, editamos e consumimos baseados em imagens. Essa mudança de paradigma, sugere Ritchin, abre espaço para o questionamento de como outras mídias visuais podem começar a se sobrepor à fotografia por meio da composição e manipulação digital.

No projeto Duregraph, o pensamento é influenciado pelo conceito de punctum de Barthes e pela forma como uma mudança sutil na imagem pode desencadear uma resposta emocional subjetiva do espectador. Também é relevante a ideia de Sontag (1977), de que uma fotografia pode ter autoridade significativa porque substitui a realidade, não apenas como interpretação, mas como "uma relíquia da realidade"; algo tirado direto do real. No caso de Duregraph, este "real" inclui repensar o tempo na fotografia e desafia o conceito de realidade como um "momento congelado" do tempo, interrompendo a quietude do momento capturado.

O papel do espectador

Antes de seguir adiante no texto, é preciso contextualizar a obra de arte a partir da forma como "vemos" as imagens fotográficas. Berger (2003) sugere que quando vemos imagens, estamos vendo a imagem como ela foi vista pelo criador de imagens. Para Barthes (1977), uma fotografia não é apenas percebida e recebida, ela é lida. O autor sugere que uma imagem fotográfica também está "conectada mais ou menos conscientemente pelo público que a consome a um estoque tradicional de signos" (1977, p.19). O interesse nesta pesquisa é como alguém "participa" ao ver uma imagem de outra pessoa, e também como o reconhecimento de outra pessoa como uma "relíquia da realidade" não congelada (Sontag 1977) pode extrair o punctum de uma imagem fotográfica.

Jean-Paul Sartre, em "Being and Nothingness" (1956), aborda uma dinâmica de poder que é negociada ao olhar para o 'Outro'. O autor descreve este "olhar" como uma diferença de poder subjetiva entre o espectador

e o que está sendo visto. Sartre sugere que o poder é "mantido" por quem está olhando, e a sensação de ser visto por outra pessoa ou coisa nos torna, como espectadores, autoconscientes de nossa vulnerabilidade. Rowse (n.d.) sugere que essa dinâmica de poder é desafiada quando o endereço direto é visto na fotografia, quando o assunto olha diretamente para a lente da câmera (e, portanto, "nos olhos" do observador). Isso, sugere, cria um "confronto" porque aborda uma divisão que se contrai para separar o que é visto e o que vê.

John Berger (1972), em "Ways of Seeing", aborda o conceito de olhar sob o ponto de vista masculino. O autor afirma que na sociedade contemporânea os homens são considerados seres ativos que são julgados pelo que fazem, enquanto as mulheres são vistas como uma presença passiva, considerada em relação à maneira como se veem. De uma posição social, Berger sugere que a maneira como as mulheres se veem foi dividida em duas formas: elas são os agrimensores (de si mesmas) ou as pesquisadas (tanto por si próprias quanto pelo homem que as observa).

Mulvey (1975) aborda questões semelhantes a Berger, do ponto de vista cinematográfico. Segundo a autora, o ato de olhar se divide entre o ativo / masculino e o passivo / feminino. O olhar masculino se fixa na figura feminina, projetando sua fantasia sobre ela, enquanto a figura feminina é estilizada para esse fim. O olhar masculino, é o resultado de uma sociedade patriarcal em que o homem tem privilégio sobre a mulher. Semelhante ao pensamento de Berger, Mulvey argumenta que o olhar masculino examina e o feminino é observado.

Tanto Berger quanto Mulvey sugerem que é o espectador quem pode negociar o poder que detém sobre o que é visto, afirmando que essa dinâmica surgiu das práticas tangíveis da arte, da ciência e da fotografia, e que afetam a impressão cultural do que é retratado. O contexto social da imagem determina o olhar masculino ao invés das qualidades da imagem.

Ao discutir a fotografia de Karimeh Abbud, Nassar (2007) observa que às vezes é o sujeito do fotógrafo que atrapalha o olhar masculino, pois 'olha para trás' diretamente para a lente da câmera e, por extensão, para nós (espectadores). Em tais casos, sugere Nassar, não estamos encontrando "(...) uma relação unilateral entre o fotógrafo e o fotografado", mas um olhar fixo que "parece ser um olho intruso e interrogativo que quer ver e mostrar" (2007, p. 4). Aqui, o espectador está olhando para um mundo, enquanto o assunto às vezes olha de uma maneira tão "cortante que os olhos parecem estar vendo através de nós como espectadores". Tais retratos, sugere ele, devolvem "o olhar mil vezes, pois [o sujeito olha] de volta para cada pessoa que a viu posar" (2007, p. 5).

Essa ideia foi desenvolvida por Jarrett (2019), que sugere que fazer contato visual com alguém faz com que nos tornemos conscientes de que estamos sendo julgados e simultaneamente examinados por outra pessoa e, como resultado, nos tornamos conscientes de nós mesmos. Para o autor, esse nível involuntário de cognição social é acionado pelos olhos.

Neste estudo houve um interesse pelo olhar em relação ao modo como se estabelece uma dinâmica entre o espectador e o visto. Repensando o conceito de ponto de vista de Sartre (1956), aceitando que, embora exista uma diferença de poder subjetivo entre o observador e o que está sendo visto, esse poder pode não ser detido absolutamente por quem está olhando. Isso ocorre porque as imagens muitas vezes produzem a sensação de ser "visto" pelo sujeito do retrato, resultando em um aumento da autoconsciência e vulnerabilidade do observador. Embora estejamos cientes da consideração de Berger (1972) sobre o olhar de gênero, a câmera busca um "endereço direto" (Jarrett, 2019), ou movimento inesperado para desafiar a passividade presumida dos retratos (e dos modelos). Os Duregraphs criados neste estudo exploram as tensões dentro do olhar masculino de Berger e Mulvey (1975) para que uma relação aparentemente unilateral entre o observador e a imagem seja interrompida (Nassar, 2007).

Relevante mencionar que o projeto tem apreciação de metodologias de pesquisas baseadas e orientadas pela prática, que "(...)permite que os realizadores de arte e design descubram, apliquem e comuniquem conhecimentos originais que têm implicações diretas para a sua prática" (Mortensen Steagall & Ings, 2018, p. 395).

Obra

Esta seção apresenta a obra desenvolvida ao longo dessa pesquisa conduzida pela prática, com reflexões sobre a prática que tenta oferecer uma visão interna dos elementos que formam a base contextual do artefato.

Seda e Caveira



Fig 1. Frames de Seda e Caveira.

Fonte: © David van Vliet (2020).

Descrição

Esta cena foi inspirada por retratos sentados dos mestres holandeses, em que o assunto (modelo) geralmente estava vestido com roupas escuras com uma gola de cor clara para destacar o rosto. Seda e Caveira (Figura 1) é o retrato de uma mulher sentada confortavelmente em uma cadeira, com as pernas cruzadas e o braço posicionado no apoio de braço. Seu corpo está virado para longe de nós, mas sua cabeça está voltada para encontrar nosso olhar. A combinação do contraste tonal marcante e a posição de seu corpo pretende sugerir um sentimento de segurança e, talvez, riqueza. No entanto, a introdução do crânio de cabra muda a forma como podemos considerar o assunto, introduzindo certa sensação de mal-estar.

A composição desta durégraph também foi estruturada usando a regra dos terços: o rosto da mulher está posicionado no mesmo terço superior do eixo do crânio da cabra (Figura 2). A brancura do crânio e seu colarinho forçam nossos olhos para a região onde ocorre o movimento sutil.



Fig 2. Diagrama da estrutura triangular da imagem em seda e caveira.
Fonte: © David van Vliet (2020).

Seda e Caveira obtêm sua influência de um gênero de pintura holandesa que foi popularizado nos séculos XVI e XVII. Geralmente construídas como naturezas mortas ou retratos, essas pinturas empregavam vanitas (símbolos que nos lembram da certeza da morte, como caveiras, frutas podres, fumaça ou ampulhetas). Vanitas é um substantivo que alude à palavra hebraica hevel, usada para descrever as preocupações terrenas como transitórias e sem valor (Fredericks, 1993). As pinturas holandesas com a presença de vanitas aludiam a essa futilidade (e à inevitabilidade da morte) contrastando símbolos de opulência e morte.

Movimento e emoção

Ao contrário das outras durégraphs, Seda e Caveira não tem "movimento inicial". Não é impulsionado por um evento óbvio que nos faz antecipar mais movimento. Em vez disso, a imagem está em movimento quase constante e o tempo que vivemos dentro do retrato é sentido mais como uma sensação de antecipação por uma realização de significado que se recusa a se tornar explícita. A mão da mulher segurando o crânio simplesmente começa a girar (quase imperceptivelmente), revelando o rosto da cabra. Enquanto isso, sua expressão muda, seus olhos se arregalam ligeiramente e há uma sugestão de sabedoria que aparece em um sorriso sutil.

Tempo retrospectivo

Devido ao ritmo mais lento que esta imagem possui, o movimento pode não ser percebido tão facilmente por um observador enquanto está ocorrendo. A antecipação do movimento (dado que este retrato está posicionado no contexto das outras imagens) aumenta o nosso nível de antecipação e atenção. Neste retrato, o tempo é sugerido sem que haja movimento óbvio. Isso ocorre quando alguém compara os quadros de abertura e fechamento e percebe que há diferenças significativas. Assim, a realização se torna retrospectiva. Em outras palavras, o significado completo da durégraph só pode ser compreendido após reflexão depois de ver toda a duração da transição. A memória acumulada de encontrar o retrato e a percepção presente do observador é o que Bergson (1957) atribuiu à duração e Husserl (1964) chamou de "retenção".

Em termos de relações de poder, ao longo dessa durégraph a mulher mantém um estado de endereçamento direto. Ela nos observa com um olhar que persiste por muito mais tempo do que seria confortável para um público em uma sequência filmada. Ela vive com mais resiliência em tempo prolongado. Permanecemos cientes de que estamos sendo observados pelo sujeito, mas conforme a mudança ocorre, também ocorre a maneira como sentimos que estamos sendo vistos. Kesner et al. (2018) argumentam que, ao olhar para retratos, estamos envolvidos "em inferências implícitas dos ... estados mentais e emoções do sujeito" (p. 97). A mulher em Seda e Caveira nos observa, mas não revela nada sobre seu estado mental. Ela usa seu olhar persistente para construir uma espécie de parede. Embora percebamos mudanças sutis em seu semblante, elas são muito leves e parecem altamente controladas. A relação de poder neste retrato muda do olhar masculino dominante de Berger (1972) e Mulvey (1975), para o que Nassar (2007) e Jarrett (2019) descrevem como uma 'ruptura' onde o modelo 'olha para trás' diretamente nas lentes da câmera, de modo que seu olhar se intrometa e nos interroga enquanto espectadores, interrompendo nosso domínio e fazendo com que nos tornemos conscientes de nós mesmos.

A Banda de rock



Fig 3. Capturas de quadros da Banda.
Fonte: © David van Vliet (2020).

Descrição

A durégraph final representa um grupo de indivíduos (Figura 3). A composição e o design dos personagens desta imagem foram influenciados por fotografias de bandas contemporâneas, obras religiosas e abordagens estruturais para pinturas de retratos em grupo com iluminação dramática. Assim como em Seda e Caveira, o figurino neste retrato foi projetado para ser relativamente escuro, de modo a enfatizar os rostos dos modelos e evitar complicar a hierarquia visual da imagem.

As transições neste trabalho são muito sutis. O objetivo não é criar um truque, mas intensificar um estado de antecipação e espera paciente. O alto nível de atenção que isso produz faz com que procuremos constantemente detalhes e passemos algum tempo com uma imagem que, se fosse apresentada como uma impressão estática, dificilmente gostaríamos.

Em termos de composição, a imagem é construída como um pentágono irregular. Essa forma assimétrica compõe os indivíduos do grupo, de modo que suas cabeças correm em linhas descendentes a partir do modelo mais proeminente. Assim, esse arranjo sugere certa hierarquia enquanto cria uma sensação de conectividade. A estrutura também permite cada modelo posar para a câmera de uma maneira única, mantendo a natureza coletiva do grupo dentro de uma única estrutura geométrica (Figura 4).



Fig 4. Diagrama mostrando a estrutura irregular do pentágono empregado para agrupar os modelos.
Fonte: © David van Vliet (2020).

Movimento e emoção

O contato visual com o espectador é mantido por todos os membros do grupo durante toda a duração da imagem. Embora os indivíduos apareçam diante de nós como uma unidade composta, as posições dos modelos no tempo não constituem um registro cronológico preciso de como a imagem foi originalmente gravada. Nesta *durégraph*, o primeiro movimento que ocorre é o piscar do homem à esquerda, seguido pela inclinação da cabeça da mulher. Ambos os movimentos têm a função de "catalisar" a sensibilidade do espectador a outros desenvolvimentos na imagem. Enquanto observamos, o homem à esquerda revela sutilmente um cachimbo de metal que vinha escondendo, virando seu corpo em nossa direção enquanto mantém o seu olhar. O homem da frente da composição parece sentir este gesto, revelando uma expressão cada vez mais ansiosa, como que se reavaliasse a sua posição. (Embora, se não observássemos a aparência do cachimbo, poderíamos supor que a mudança sutil na expressão do homem emanava, possivelmente, de pensamentos internos.) O homem à direita permanece imóvel durante toda a duração da peça.

O retrato usa a postura narcísica para um público que Ritchin (2010) identifica como característico do pós-fotografia. Aqui, os modelos se apresentam para o olhar, mas com um senso intensificado de "conhecimento". Essas poses vêm de um reino de consumo baseado em imagem no qual, nas redes sociais, abordamos as câmeras diretamente, preparados e cientes de que estamos apresentando um "eu" cuidadosamente editado ao olhar de outros.

Isolamento, conexão e enigma

Esta imagem questionou como a duração pode ser articulada por meio do retrato de grupo, no qual a dinâmica da visualização se estende além de uma relação um-a-um entre o observador e o visualizado. O que separa esta imagem das outras *durégraphs* é a maneira pela qual os sujeitos parecem estar emocionalmente isolados, ainda que possam estar cientes e reagir aos movimentos uns dos outros. Isso apresenta um enigma. Nós nos perguntamos como é que, por causa de seu endereço direto implacável, eles ainda podem parecer responder a ações sutis nas pessoas que estão além de sua visão periférica.

A Banda de Rock também é enigmática porque há um colapso em nossas expectativas, com base na experiência familiar. Não esperamos certas ocorrências ou desconexões em um retrato fotográfico e, se ocorrer movimento, esperamos que ele se comporte de forma que pareça racional ou familiar. Hunt e McDaniel (1993) sugerem que o enigma ocorre quando nossos conceitos de organização e distinção (que são importantes para a memória) são rompidos de tal forma que somos apresentados a inconsis-

tências conceituais e confusão. Se uma ocorrência ou objeto não é enigmático, é porque pode ser acomodado como algo com significado confiável, que podemos comparar com as expectativas racionais de semelhança e diferença que até agora percebemos como "normais". Os autores sugerem que é o "julgamento de similaridade" que permite o processamento simultâneo de organização e distinção, o que resulta em "uma convergência única em um item particular ... e seu processamento relacional" (p. 421). Em outras palavras, sugerem que acomodemos como significativas e racionais experiências e artefatos que se comportam de maneiras que são consistentes com nossa experiência anterior daquilo que é semelhante e diferente. Essas experiências convergem para uma nova ocorrência, e se não podemos reconhecer semelhanças, percebemo-la como enigmática. Todos os durégraphs desafiam o "julgamento de similaridade" do espectador porque todos se comportam de maneiras inexplicáveis. No entanto, é A Banda de Rock, com sua sugestão de consciência interna de ações que não podem ser testemunhadas pelos modelos que faz isso de maneira mais distinta.

Conclusão

Neste artigo, considerou-se como a duração pode ser articulada por meio do retrato fotográfico e quais as implicações e efeitos que isso pode ter no papel do espectador. Ao renegociar a velocidade e a ordem com que os eventos ocorrem dentro de uma imagem fotográfica, foi criada uma série de durégraphs que comunicam um momento que continua se desenrolando diante de nós, desafiando nossas concepções de tempo, antecipação, imediatismo e significado. Todos os estudos fotográficos da coleção usam a duração como meio de expandir como podemos encontrar um retrato. Cada imagem representa o tempo de maneira diferente, mas todas ativam e restringem o movimento intermitentemente. Ao fazer isso, eles desafiam a forma como vemos o assunto (ou assuntos) em um retrato. Ao visualizar essas imagens, experimenta-se uma "espera benéfica" em um ambiente em que tal espera pode produzir valor.

As durégraphs resultantes exerceram uma relação entre a quietude fotográfica e o movimento para criar uma experiência visual que é inesperada e enigmática. Os retratos demonstram como uma imagem pós-fotográfica manipulada pode ser usada como uma forma singular para explorar as sutilezas da emoção e da dinâmica entre o espectador e o sujeito, de uma maneira que nem uma fotografia unitária nem uma imagem em movimento conseguem.

Referências

- BAKER, G. Photography's Expanded Field. **October**, v. 114, p. 121-140, 2005. ISSN 01622870 1536013X.
- BARTHES, R. **Camera Lucida: Reflections on Photography**. Farrar, Straus and Giroux, 1981. ISBN 9780374521349.
- BARTHES, R. The Photographic Message. In: (Ed.). **Image Music Text**. London: Fontana Press, 1977. p.15-31.
- BAZIN, A.; GRAY, H. The ontology of the photographic image. **Film Quarterly**, v. 13, n. 4, p. 4-9, 1960.
- BENJAMIN, W. The work of art in the age of mechanical reproduction. In: MORRA, J. e SMITH, M. (Ed.). **Visual Culture: Experiences in Visual Culture: Routledge**, v.4, 2006. p.114-137. ISBN 0415326451.
- BERGER, J. **Ways of Seeing**. London: Penguin Books, 1972. ISBN 0563122447.
- BERGER, J. Drawn to that moment. In: DYER, G. (Ed.). **John Berger: selected essays**. United States of America: Pantheon Books, 2003. p.419-423. ISBN 0375421564.
- BERGSON, H. **Time and Free Will**. Edinburgh, Great Britain: George Allen & Unwin LTD, 1957. Germany. **The prephotographic, the photographic, and the postphotographic image**. Berlin: Mouton de Gruyter, 1997.
- BRUBAKER, D. Andre Bazin on automatically made images. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 51, n. 1, p. 59-67, 1993.
- FREDERICKS, D. C. **Coping with Transience: Ecclesiastes on Brevity in Life**. Sheffield, England: JSOT Press, 1993.
- HUNT, R.; MCDANIEL, M. The enigma of organization and distinctiveness. **Journal of Memory and Language**, v. 32, n. 4, p. 421-445, 1993.
- HUSSERL, E. **The Phenomenology of Internal Time-Consciousness**. Indiana University Press, 1964.
- JARRETT, C. Why meeting another's gaze is so powerful. 2019. Disponível em: < <https://www.bbc.com/future/article/20190108-why-meeting-anothers-gaze-is-so-powerful> >.
- KESNER, L. et al. Perception of direct vs. averted gaze in portrait paintings: An fMRI and eye-tracking study. **Brain and Cognition**, v. 125, p. 88-99, 2018/08/01/ 2018. ISSN 0278-2626.
- MITCHELL, W. J. **The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era**. MIT Press, 1992. ISBN 9780262631600.
- MORTENSEN STEAGALL, M. **The Process of Immersive Photography: Beyond the Cognitive and the Physical**. 2019. Doctoral thesis, Auckland University of Technology
- MORTENSEN STEAGALL, M.; INGS, W. Pesquisa de doutorado practice-led e a natureza dos métodos imersivos. **DAT Journal**, v. 3, n. 2, p. 392-423, 2018.
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. **Screen**, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.
- NASSAR, I. On Photographs and Returning the Gaze. **Journal of Palestine Studies** v. 31, p. 3-5, 2007. Disponível em: < <https://www.palestine-studies.org/jq/fulltext/77758> >.
- RITCHIN, F. **After Photography**. W. W. Norton & Company, 2010. ISBN 0393337731.
- ROWSE, D. Where is Your Subject Looking and Why Does it Matter?, n.d. Disponível em: < <https://digital-photography-school.com/where-is-your-subject-looking-and-why-does-it-matter/> . Acesso em: February 26, 2020.
- SARTRE, J.-P. **Being and Nothingness**. Philosophical Library, 1956.
- SONTAG, S. **On Photography**. United States of America: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

Recebido: 15 de julho de 2020.

Aprovado: 24 de agosto de 2020.