

## **TIEMPO Y POSFOTOGRAFÍA** UNA INVESTIGACIÓN *PRACTICE-LED* ACERCA DE LA DURACIÓN

### **TIME AND POSTPHOTOGRAPHY** A PRACTICE-LED RESEARCH ON DURATION

**DAVID VAN VLIET\***  
david-joel.van.vliet@aut.ac.nz

**MARCOS MORTENSEN STEAGALL\***  
marcos.steagall@aut.ac.nz

Este artículo presenta un proyecto de investigación *practice-led* (guiado por la práctica) que indaga acerca de cómo se puede percibir el tiempo experimentado a través de 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. La obra de arte evidencia un espacio inestable entre una composición fotográfica y una imagen en movimiento empleada para cuestionar las convenciones de poder en la visualización y ampliar la forma en que podemos concebir el tiempo como en las imágenes fotográficas digitales. Este trabajo contribuye al discurso sobre metodologías *practice-led* en el campo de la práctica como una forma de investigación a través de un comentario acerca de la práctica del diseño.

**Palavras-Chave:** Duregraphs; Duración; Postfotografía; Investigación dirigida por la práctica; Tiempo.

This article presents a *practice-led* research project that asks 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 artwork evidences an unstable space between a photographic composition and a moving image employed to question the power conventions in visualization and to expand the way we can conceive of time as duration in digital photographic images. It contributes to the discourse about *practice-led* oriented methodologies in the field of practice as a form of research through a comment on the design practice.

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

---

\* Professor, Auckland University of Technology, Nova Zelândia. ORCID: 0000-0003-1480-3018

\* Professor, Auckland University of Technology, Nova Zelândia. ORCID: 0000-0003-2108-4445

Data de recepção: 15-05-2021  
Data de aceitação: 24-11-2021  
DOI: 10.21814/2i.3434

## 1. Preámbulo

Desde la aceptación formal de la investigación dirigida por la práctica en la década de 1990, cada vez más profesionales, como diseñadores, artistas y fotógrafos, han estado promoviendo trabajos creativos que han dado lugar a nuevos conceptos y métodos en la generación de conocimiento original (Hamilton & Jaaniste, 2010). A menudo, pero no siempre, son un componente de los estudios de maestría y doctorado. Según Candy (2006), se trata de una investigación que "se preocupa por la naturaleza de la práctica y conduce a nuevos conocimientos que tienen importancia operativa para esa práctica" (p. 3). Este artículo presenta un proyecto de este tipo, y el objetivo principal es contribuir a discursos donde la práctica es tanto el motor como el resultado. Este artículo tiene como objetivo contribuir al debate en referencia a la investigación sobre la práctica, y utilizando las palabras de Richard Rorty, no pretende alinear diferentes puntos de vista sobre lo que es o no una ciencia válida o "cuestión(es) por resolver, sino que, en cambio, son solo diferencias con las que conviene vivir" (1982, p.197).

## 2. Introducción

Este artículo se desarrolla a partir de una investigación *practice-led* (guiada por la práctica) en el marco de una maestría en Diseño, cuya investigación principal se enfoca en la pregunta acerca de cómo un retrato producido en la intersección de la fotografía y la imagen en movimiento puede usarse para desafiar las expectativas sobre el tiempo, la anticipación, la inmediatez y el significado.

El propósito de este estudio, que se evidencia en las imágenes creadas y en el cuerpo del texto de este artículo, es explorar cómo la duración puede ampliar las formas en las que consideramos un retrato fotográfico. Cada imagen encapsula una representación diferente de momentos en el tiempo, cuando el movimiento se introduce e interrumpe de forma intermitente. Esto se traduce en rupturas en nuestras expectativas de tiempo, mirada, anticipación, inmediatez, enigma y significado.

Cada uno de los retratos fue guiado por una breve narración de la experiencia que los modelos representaron para la cámara. Como tales, son retratos de ideas y no de individuos. Dicho esto, la "historia" detrás de cada imagen no es necesaria para que la audiencia la comprenda porque no es el foco principal del trabajo. Esas imágenes piden al espectador que espere con ellas, recompensando su paciencia y atención con sutiles transiciones en detalles. A medida que los retratos se mueven en el tiempo, también lo hace el sentido de anticipación y significado del espectador.

## 3. Definición de una imagen fotográfica

En este artículo el término "imagen fotográfica" se utiliza para describir "un registro analógico o digital de una presencia hecho por una cámara" (Mortensen Steagall, 2019, p. Xxxiii). Una imagen fotográfica puede incluir imágenes compuestas por uno o varios fotogramas.

Ha habido una compleja discusión histórica sobre la relación entre una fotografía y una representación de la realidad inmediata del mundo visible. Barthes (1977) sostiene que una fotografía es una perfecta representación analógica de la realidad, inalcanzable

en el mismo nivel por diferentes formas de hacer imágenes. Sontag (1977) sugiere que las fotografías sirven como evidencia, mostrando un momento de la realidad indiscutible, en lugar de una representación de la misma. Para Bazin (1960), el fotógrafo asume el papel del objeto que representa, libre de las condiciones mundanas regidas por el tiempo y el espacio. Brubaker (1993) también adopta la posición de Bazin, argumentando que “las fotografías son representaciones objetivas, porque están hechas de forma mecánica o automática a partir de fenómenos de la naturaleza” (p. 59).

Para describir la sensación de ver fotos, Barthes (1981) utiliza las palabras latinas *studium* y *punctum*. La palabra *studium* se utiliza para describir las intenciones del fotógrafo y los detalles de la imagen (en otras palabras, el estudio de la fotografía en sí mismo). *Punctum* (etimológicamente relacionado con la palabra “pinchazo”), sugiere el autor, es algo que pica o hiere al observador, es decir, que permanece con él incluso después de ver la imagen, generando una respuesta no intencionada y emocional determinada por el espectador (Barthes, 1981).

En este estudio el objetivo fue replantear la forma en la que la quietud y el movimiento pueden percibirse a través del retrato. El reconocimiento de otro ser humano “no estático” en la imagen (*studium*) puede progresar a un *punctum* cuando surge un cambio en la dinámica del poder a partir del movimiento que se produce al observar la obra. La sensación de malestar que emana de la imagen es un efecto sensorial, conmovedor e intensamente subjetivo de la fotografía en el observador.

Sontag (1977), en su colección seminal de ensayos *Sobre la fotografía*, examina la forma en que una fotografía puede ser considerada una herramienta de poder, ya que refleja con precisión la realidad, aunque todavía esté moldeada por las acciones del fotógrafo (su elección de puntos de vista, marco y exposición adoptados). Sontag considera los roles históricos y actuales de la fotografía en relación con el capitalismo estadounidense y las concepciones idealistas presentadas por escritores como Walt Whitman. Para Sontag, la fotografía tiene una autoridad significativa en la sociedad contemporánea. La autora sugiere que tales imágenes son capaces de reemplazar la realidad porque no son solo una interpretación, sino también “una reliquia de la realidad”, algo extraído directamente de lo real.

Publicado por primera vez en 1936, el ensayo de Walter Benjamin, intitolado *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, sostiene que una fotografía infinitamente reproducible carece del aura de una obra de arte única. En otras palabras, las obras de arte únicas, como las pinturas, tienen un aura, pero no sus reproducciones fotográficas. Si bien las pinturas se pueden reproducir manualmente o mediante procesos semimecánicos, una fotografía, sugiere el autor, representa algo nuevo, lo que permite que la imagen se vea en contextos muy diferentes al original, y eso tiene un impacto en cómo la imagen es interpretada.

Benjamin (2006) sostiene que el contexto de una fotografía cambia la forma en que el espectador entiende lo retratado y cree que la era de la reproducción mecánica “marchita” el aura de una obra de arte.

Incluso la reproducción más perfecta de una obra de arte carece de un elemento: su presencia en el tiempo y el espacio, su existencia única en el lugar donde se encuentra. Esta existencia única de la obra de arte determina la historia a la que fue sometida a lo largo de su existencia. (2006, p. 116)

Barthes, Sontag y Benjamin construyeron su pensamiento sobre la imagen fotográfica predominantemente basado en la fotografía analógica. La introducción de sensores digitales, que reemplazaron a la película fotográfica, abrió una multitud de cambios en la forma en que se sacan, distribuyen y consumen las fotografías. Varios autores han señalado que el creciente entorno digital ha desafiado las definiciones originales y las

estructuras teóricas de la fotografía. Al discutir ese fenómeno, esos autores emplean una serie de términos, que incluyen “postfotografía” (Mitchell, 1992), “campo expandido” de la fotografía (Baker, 2005) y “después de la fotografía” (Ritchin, 2010).

Ritchin (2010) analiza un cambio en la forma en que se pueden tratar y comprender las fotografías a partir de la introducción de las tecnologías digitales. Para el autor, la fotografía digital representa un cambio de paradigma fundamental y no solo un cambio de herramientas. Ritchin apoya su argumento al considerar la omnipresencia y maleabilidad de la fotografía digital, y sostiene que esta ha sacudido fundamentalmente nuestra creencia en la imagen como prueba. El autor sugiere que el uso ubicuo de las cámaras digitales (especialmente las integradas en los teléfonos inteligentes) nos ha hecho mirar el mundo de “segunda mano”, a través de imágenes y, por lo tanto, hemos experimentado un cambio en el comportamiento social en que cada vez hay más preocupación, edición y consumo basado en imágenes. Ese cambio de paradigma, sugiere Ritchin, abre un espacio para cuestionar cómo otros medios visuales pueden comenzar a sobreponerse a la fotografía a través de la composición y manipulación digital.

En el proyecto Duregraph, el pensamiento está influenciado por el concepto de *punctum* de Barthes y por la forma en que un cambio sutil en la imagen puede desencadenar una respuesta emocional subjetiva del espectador. También es relevante la idea de Sontag (1977), de que una fotografía puede tener una autoridad significativa porque reemplaza la realidad, no solo como una interpretación, sino como “una reliquia de la realidad”, algo tomado directamente de lo real. En el caso de Duregraph, ese “real” incluye repensar el tiempo en la fotografía y desafía el concepto de realidad como un “momento congelado” del tiempo, interrumpiendo la quietud del momento capturado.

#### 4. El papel del espectador

Antes de avanzar en el texto, es necesario contextualizar la obra de arte a partir de la forma en la que “vemos” las imágenes fotográficas. Berger (2003) sugiere que cuando vemos una imagen estamos viéndola como la hizo su creador. Para Barthes (1977), una fotografía no solo se percibe y se recibe, sino que también se lee. El autor sugiere que una imagen fotográfica también está “conectada más o menos conscientemente por el público que la consume a una reserva tradicional de signos” (1977, p. 19). El interés de esta investigación se basa en entender cómo alguien “participa” al ver una imagen de otra persona, y cómo el reconocimiento de otra persona, como una “reliquia de la realidad no congelada” (Sontag 1977), puede extraer el *punctum* de una imagen fotográfica.

Jean-Paul Sartre, en *El ser y la nada* (1956), aborda una dinámica de poder que se negocia cuando se mira al “Otro”. El autor describe esa “mirada” como una diferencia de poder subjetivo entre el espectador y lo que está viendo. Sartre sugiere que el poder es “mantenido” por el espectador, y que la sensación de ser visto por otra persona o cosa nos hace, como espectadores, conscientes de nuestra vulnerabilidad. Rowse (n.d.) sugiere que esta dinámica de poder se desafía cuando la dirección directa se ve en la fotografía, cuando el sujeto mira directamente a la lente de la cámara (y por lo tanto a los ojos del observador). Eso, sugiere, crea una “confrontación”, porque aborda una división que se contrae para separar lo que se ve y lo que no se ve.

John Berger (1972), en *Ways of Seeing*, aborda el concepto de mirar desde el punto de vista masculino. El autor afirma que en la sociedad contemporánea se considera a los hombres como seres activos que son juzgados por lo que hacen, mientras que las mujeres son vistas como una presencia pasiva, considerada en relación a la forma en que se ven a sí mismas. Desde una posición social, Berger sugiere que la forma en que las mujeres se

ven a sí mismas se ha dividido en dos formas: son las topógrafas (de sí mismas) o las encuestadas (tanto para ellas mismas como para el hombre que las observa).

Mulvey (1975) aborda temas similares a Berger desde un punto de vista cinematográfico. Según la autora, el acto de mirar se divide entre lo activo/masculino y lo pasivo/femenino. La mirada masculina se fija en la figura femenina proyectando sobre ella su fantasía, mientras que la figura femenina se estiliza para tal fin. La mirada masculina es el resultado de una sociedad patriarcal en la que el hombre tiene privilegios sobre la mujer. Similar al pensamiento de Berger, Mulvey sostiene que la mirada masculina examina, mientras que la mirada femenina es observada.

Tanto Berger como Mulvey sugieren que es el espectador quien puede negociar el poder que tiene sobre lo que ve, afirmando que esa dinámica surge de las prácticas tangibles del arte, la ciencia y la fotografía, y que afectan la impresión cultural de lo retratado. El contexto social de la imagen determina la mirada masculina en lugar de las cualidades de la imagen.

Al hablar de la fotografía de Karimeh Abbud, Nassar (2007) observa que en ocasiones es el sujeto del fotógrafo el que perturba la mirada masculina, ya que “mira hacia atrás” directamente al lente de la cámara y, por extensión, a nosotros (espectadores). En tales casos, sugiere Nassar, no estamos encontrando “(...) una relación unilateral entre el fotógrafo y el fotografiado”, sino una mirada que “parece ser un ojo intrusivo e interrogador que quiere ver y mostrar” (2007, p. 4). Aquí, el espectador está mirando un mundo, mientras que el sujeto a veces mira de una manera tan “cortante que los ojos parecen mirar a través de nosotros como espectadores”. Tales retratos, sugiere, devuelven “la mirada mil veces, porque [el sujeto mira] hacia atrás a cada persona que la vio posar” (2007, p. 5).

Esta idea fue desarrollada por Jarrett (2019), quien sugiere que hacer contacto visual con alguien nos hace conscientes de que estamos siendo juzgados y examinados simultáneamente por otra persona y, como resultado, tomamos conciencia de nosotros mismos. Para el autor, este nivel involuntario de cognición social es provocado por los ojos.

En este estudio el principal interés fue en mirar la forma en que se establece una dinámica entre el espectador y lo visto; repensar el concepto de punto de vista de Sartre (1956), aceptando que, aunque existe una diferencia de poder subjetivo entre el observador y lo que está siendo visto, ese poder puede no estar en manos del espectador en absoluto. Eso se debe a que las imágenes a menudo producen la sensación de ser “visto” por el sujeto del retrato, lo que resulta en un aumento de la autoconciencia y la vulnerabilidad del observador. Aunque somos conscientes de la consideración de Berger (1972) sobre la mirada de género, la cámara busca una “dirección directa” (Jarrett, 2019), o un movimiento inesperado para desafiar la presunta pasividad de los retratos (y de los modelos). Las *duregraphs* creadas en este estudio exploran las tensiones dentro de la mirada masculina de Berger y Mulvey (1975), de manera que se interrumpe una relación aparentemente unilateral entre el observador y la imagen (Nassar, 2007).

Es relevante mencionar que el proyecto tiene valoración de las metodologías de investigación basadas y guiadas por la práctica, que “(...) permiten a los directores de arte y diseño descubrir, aplicar y comunicar conocimientos originales que tienen implicaciones directas para su práctica” (Mortensen Steagall & Ings, 2018, p.395).

## 5. Obra

En esta sección se presenta el trabajo desarrollado durante esta investigación orientada por la práctica, con reflexiones sobre la práctica que intentan ofrecer una visión interna de los elementos que forman la base contextual de cada escena.

## 5.1 Seda y Calavera



Fig. 1 Imagen de Seda y Calavera. © David van Vliet (2020)

### 5.1.1. Descripción

Esa escena se inspiró en retratos sentados de maestros holandeses en los que el sujeto (modelo) solía vestirse con ropa oscura con un cuello de color claro para resaltar su rostro. Seda y Calavera (Fig. 1) es un retrato de una mujer sentada cómodamente en una silla, con las piernas cruzadas y el brazo posicionado en el apoyabrazos. Su cuerpo está alejado de nosotros, pero su cabeza se gira para encontrarse con nuestra mirada. La combinación del sorprendente contraste tonal y la posición de su cuerpo pretende sugerir una sensación de seguridad y, quizás, de riqueza. Sin embargo, la introducción del cráneo de cabra cambia la forma en que podemos considerar el tema, introduciendo una cierta sensación de malestar.

Seda y Calavera obtiene su influencia de un género de pintura holandesa que se popularizó en los siglos XVI y XVII. Generalmente construidas como naturalezas muertas o retratos, esas pinturas usaban vanitas (símbolos que nos recuerdan la relevancia de la muerte, como calaveras, frutas podridas, humo o relojes de arena). Vanitas es un sustantivo que alude a la palabra hebrea *hevel*, usada para describir las preocupaciones terrenales como transitorias y sin valor (Fredericks, 1993). Las pinturas holandesas con presencia de vanitas aludían a esta futilidad y a la inevitabilidad de la muerte, contrastando símbolos de opulencia y muerte.

### 5.1.2. Movimiento y emoción

A diferencia de las otras duregraphs, Seda y Calavera no tiene “movimiento inicial”. No es impulsado por un evento obvio que nos hace anticipar más movimiento. En cambio, la imagen está en movimiento casi constante y el tiempo que vivimos dentro del retrato se siente más como una sensación de anticipación por un logro de significado que se niega a volverse explícito. La mano de la mujer que sostiene el cráneo simplemente comienza a girar (casi imperceptiblemente), revelando la cara de la cabra. Mientras tanto, su expresión cambia, sus ojos se abren un poco y hay un toque de sabiduría que aparece en una sutil sonrisa.

### 5.1.3. Tiempo retrospectivo

Debido al ritmo más lento que tiene esa imagen, es posible que un observador no perciba el movimiento con tanta facilidad mientras se produce. La anticipación del movimiento (dado que este retrato está posicionado en el contexto de las otras imágenes) aumenta nuestro nivel de anticipación y atención. En esta imagen el tiempo se sugiere sin movimiento evidente. Eso ocurre cuando alguien compara los marcos de apertura y cierre y se da cuenta de que existen diferencias significativas. Por tanto, el logro se vuelve retrospectivo. En otras palabras, el significado completo del duregraph solo puede entenderse tras una reflexión después de ver la duración completa de la transición. La memoria acumulada de encontrar el retrato y la percepción presente del observador es lo que Bergson (1957) atribuyó a la duración y lo que Husserl (1964) denominó “retención”.

En términos de relaciones de poder, a lo largo de ese duregraph la mujer mantiene un estado de direccionamiento directo. Nos observa con una mirada que persiste durante mucho más tiempo de lo que sería cómodo para una audiencia en una secuencia filmada. Vive con más resiliencia durante un largo período de tiempo. Seguimos siendo conscientes de que el sujeto nos observa, pero a medida que se produce el cambio, también lo hace la forma en que sentimos que nos ve. Kesner y et al. (2018) argumentan que, al mirar retratos, estamos involucrados “en inferencias implícitas de... los estados mentales y las emociones del sujeto” (p. 97). La mujer de Seda y Calavera nos observa, pero no revela nada sobre su estado mental. Utiliza su mirada persistente para construir una especie de muro. Aunque notamos cambios sutiles en su semblante, estos son muy ligeros y parecen muy controlados. La relación de poder en este retrato cambia desde la mirada masculina dominante de Berger (1972) y Mulvey (1975), a lo que Nassar (2007) y Jarrett (2019) describen como una “ruptura” donde el modelo “mira hacia atrás”, directamente a las lentes de la cámara, de modo que su mirada se entromete y nos interroga como espectadores, interrumpiendo nuestro dominio y haciéndonos conscientes de nosotros mismos.

## 5.2 La banda de rock

### 5.2.1. Descripción

El duregraph de la banda de rock representa a un grupo de individuos (Fig. 2). La composición y el diseño de los personajes de esta imagen fueron influenciados por fotografías de bandas contemporáneas, obras religiosas y enfoques estructurales de pinturas de retratos grupales con iluminación dramática. Como en Seda y Calavera, los trajes de este retrato fueron diseñados para ser relativamente oscuros, para enfatizar los rostros de los modelos y evitar complicar la jerarquía visual de la imagen.

Las transiciones en este trabajo son muy sutiles. El objetivo no es crear un truco, sino intensificar un estado de anticipación y espera paciente. El alto nivel de atención que eso produce nos hace buscar constantemente detalles y dedicarle tiempo a una imagen que, si se presentara como una impresión estática, difícilmente lo haríamos.



Fig. 2 Imagen de La Banda. © David van Vliet (2020)

### 5.2.2. Movimiento y emoción

Todos los miembros del grupo mantienen contacto visual con el espectador durante toda la duración de la imagen. Aunque los individuos aparezcan ante nosotros como una unidad compuesta, las posiciones de los modelos en el tiempo no constituyen un registro cronológico preciso de cómo fue originalmente registrada la imagen. En este duregraph, el primer movimiento que se produce es el parpadeo del hombre de la izquierda, seguido de la inclinación de la cabeza de la mujer. Ambos movimientos tienen la función de “catalizar” la sensibilidad del espectador a otros desarrollos de la imagen. Mientras miramos, el hombre de la izquierda revela sutilmente una pipa de metal que había estado escondiendo, girando su cuerpo hacia nosotros mientras mantiene su mirada. El hombre al frente de la composición parece sentir ese gesto, revelando una expresión cada vez más ansiosa, como si su posición estuviera siendo reevaluada. Sin embargo, si no observáramos la presencia de la pipa de metal, podríamos suponer que el sutil cambio en la expresión del hombre emanó, posiblemente, de pensamientos internos. Por su parte, el hombre de la derecha permanece inmóvil durante toda la duración de la pieza.

El retrato utiliza la postura narcisista para el público que Ritchin (2010) identifica como característica de la postfotografía. Aquí los modelos se presentan a la vista, pero con un sentido intensificado de “conocimiento”. Esas poses provienen de un ámbito de consumo basado en la imagen de las redes sociales, en las cuales nos acercamos a las cámaras directamente, preparados y conscientes de que estamos presentando un “yo” cuidadosamente editado a los ojos de los demás.

### 5.2.3. Aislamiento, conexión y enigma

Esa imagen cuestionó cómo se puede articular la duración a través del retrato grupal, en la que la dinámica de la visualización se extiende más allá de una relación uno a uno entre el observador y lo visualizado. Lo que diferencia a esa imagen de las otras *duregraphs* es la forma en la que los sujetos parecen estar emocionalmente aislados, aunque puedan ser conscientes de los movimientos de los demás y reaccionar ante ellos. Eso presenta un enigma. Nos preguntamos cómo, debido a su implacable dirección directa, todavía puede parecer que responden a acciones sutiles en personas que están más allá de su visión periférica.

La banda de rock también es enigmática porque hay un colapso en nuestras expectativas, basadas en la experiencia familiar. No esperamos ciertas ocurrencias o desconexiones en un retrato fotográfico y, si ocurre movimiento, esperamos que se comporten de una manera que parezca racional o familiar. Hunt y McDaniel (1993) sugieren que el enigma ocurre cuando nuestros conceptos de organización y distinción (que son importantes para la memoria) se alteran de tal manera que se nos presentan como inconsistencias conceptuales y confusión. Si una ocurrencia u objeto no es enigmático es porque puede acomodarse como algo con significado confiable, que podemos comparar con las expectativas racionales de semejanza y diferencia que hasta ahora percibimos como “normales”. Los autores sugieren que se trata del “juicio de similitud”, que permite el procesamiento simultáneo de organización y distinción, lo que resulta en “una convergencia única sobre un ítem en particular... y su procesamiento relacional” (p. 421). En otras palabras, sugieren que acomodamos como significativas y racionales aquellas experiencias y obras que se comportan de manera consistente con nuestra experiencia previa de lo que es similar y diferente. Esas experiencias convergen en una nueva ocurrencia, y si no podemos reconocer similitudes, las percibimos como enigmáticas. Todas las *duregraphs* desafían el “juicio de similitud” del espectador porque todas se comportan de formas inexplicables. Sin embargo, es La banda de rock, con su sugerencia de conciencia interna de acciones que no pueden ser presenciadas por los modelos, que lo hace de una manera más distinta.

## 6. Conclusión

En este artículo se consideró cómo se puede articular la duración a través del retrato fotográfico y cuáles son las implicaciones y efectos que eso puede tener sobre el rol del espectador. Al renegociar la velocidad y el orden en que ocurren los eventos dentro de una imagen fotográfica, se creó una serie de *duregraphs* que comunican un momento que continúa desarrollándose ante nosotros, desafiando nuestras concepciones de tiempo, anticipación, inmediatez y significado. Todos los estudios fotográficos de la colección utilizan la duración como un medio para ampliar cómo podemos encontrar un retrato. Cada imagen representa el tiempo de manera diferente, pero todas lo activan y restringen de manera intermitente. Al hacerlo, desafían la forma en que vemos al sujeto (o sujetos) en un retrato. Al ver esas imágenes, se experimenta una “espera beneficiosa” en un entorno donde tal espera puede producir valor.

Las *duregraphs* resultantes establecieron una relación entre la quietud fotográfica y el movimiento para crear una experiencia visual inesperada y enigmática. Los retratos demuestran cómo una imagen postfotográfica manipulada puede utilizarse como una forma única de explorar las sutilezas de la emoción y la dinámica entre el espectador y el sujeto, de una manera que ni una sola fotografía ni una imagen en movimiento pueden hacerlo.

## REFERÊNCIAS

- Baker, G. (2005). *Photography's expanded field*. *October*, 120–140.
- Barthes, R. (1977). The photographic message. In (Ed.). *Image Music Text*. London: Fontana Press, 15–31.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Macmillan.
- Bazin, A. and Gray, H. (1960). The ontology of the photographic image. *Film Quarterly*, 13 (4), 4–9.
- Benjamin, W. (2006). The work of art in the age of mechanical reproduction. In J. Morra y M. Smith (Eds.). *Visual Culture: Experiences in Visual Culture*: Routledge, 4, 114–137.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- \_\_\_\_\_. (2003). Drawn to that moment. In G. Dyer (Ed.), *John Berger: selected essays* (pp. 419–423). United States of America: Pantheon Books.
- Bergson, H. (1957). *Time and free will*. Edinburgh: George Allen & Unwin LTD.
- Brubaker, D. (1993). Andre Bazin on automatically made images. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51(1), 59–67.
- Candy, L. (2006). Practice based research: A guide. *CCS report*, 1(2).
- Fredericks, D. C. (1993). *Coping with transience: Ecclesiastes on brevity in life*. Sheffield, England: JSOT Press.
- Hamilton, J., & Jaaniste, L. (2010). A connective model for the practice-led research exegesis: An analysis of content and structure. *Journal of Writing in Creative Practice*, 3(1), 31–44.
- Hunt, R. and McDaniel, M. (1993). The enigma of organization and distinctiveness. *Journal of Memory and Language*, 32(4), 421–445.
- Husserl, E. (1964). *The Phenomenology of internal time-consciousness*. Indiana University Press.
- Jarret, C. (2019). Why meeting another's gaze is so powerful. Disponible en: <https://www.bbc.com/future/article/20190108-why-meeting-anothers-gaze-is-so-powerful>.
- Kesner, L., Grygarová, D., Fajnerová, I., Lukavský, J., Nekovářová, T., Tintěra, J., & Horáček, J. (2018). Perception of direct vs. averted gaze in portrait paintings: An fMRI and eye-tracking study. *Brain and cognition*, 125, 88–99.
- Mortensen Steagall, M. (2019). *The process of immersive photography: Beyond the cognitive and the physical* (Doctoral dissertation, Auckland University of Technology).
- Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen*, 16(3), p. 6–18.
- Nassar, I. (2007). On photographs and returning the gaze. *Journal of Palestine Studies* 31, 3–5.

Ritchin, F. (2010). *After Photography*. W. W. Norton & Company.

Rorty, Richard (1982). *Consequences of pragmatism (essays 1972–1980)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rowse, D. (2020). *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/>

Sartre, J.-P. (1956). *Being and nothingness*. Philosophical Library.

Sontag, S. (1977). *On Photography*. United States of America: Farrar, Straus and Giroux.

Steagall, M. M. & Ings, W. (2018). Pesquisa de doutorado *practice-led* e a natureza dos métodos imersivos. *DAT Journal*, 3(2), 392–423.