

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Matheus Costa Tavares**

## **Janela de Tempo**

**A captação de instantes em mundos possíveis**

Rio de Janeiro – RJ

2019

Trabalho de Conclusão de Curso apresentados ao curso  
de Comunicação Visual Design da Escola de Belas Artes  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Orientadora: Lilian Soares**

Aos meus pais.

### **Agradecimentos:**

Agradeço primeiramente aos meus pais, por todo esforço e dedicação para minha formação tanto como estudante quanto como ser humano e pelo apoio emocional e financeiro.

Obrigado também à minha orientadora Lilian Soares pela paciência, cooperação e por incitar cada vez mais minha busca por novos olhares a cada conversa que tínhamos. Agradeço também ao meu amigo Bruno Hatzfeld por ter me cedido seu próprio tempo para me ajudar na realização deste trabalho.

Obrigado à instituição UFRJ por todas as oportunidades de aprendizado ao longo desses anos que jamais seriam possíveis fora dela.

*"In the end? Nothing ends, Adrian. Nothing ever ends."*

(Alan Moore – Watchman)

## **Resumo:**

O seguinte projeto busca criar um debate sobre a presença do tempo e movimento no registro de instantes fotográficos e como a relação entre esses dois elementos pode se resvalar na ideia de criação de um fluxo. Junto disso, é buscado propor também desdobramentos poéticos que se intensifiquem pela prática artística desenvolvida e adotando como conceito base a teoria dos mundos possíveis. A foto menos como traço de algo que aconteceu e mais como algo que desejamos.

**Palavras-chave:** Tempo, cronofotografia, fluxo, mundos-possíveis.

## **Sumário:**

Motivação.....	9
Poética .....	13
Cronofotografia e o registro do tempo.....	14
Criação de mundos .....	17
Superação, experiência e aprendizado .....	22
Produção.....	25
Produzindo Instantes.....	26
Janela de luz .....	27
Índice de Imagens.....	32
Referências Bibliográficas.....	33





Capítulo 1

# Motivação

O tempo é uma constante comum no universo fotográfico, mesmo quando não sendo necessariamente tratado como tema, mas o fato é que a busca por uma forma de captura mais rápida era pensada desde a criação dos daguerreótipos. Havia uma necessidade química que dependia da longa exposição do referente para que ele pudesse ser captado, nesse sentido podemos refletir sobre a questão do tempo a ser registrado durante esse período e, por consequência, sobre o movimento, que por se tratar de uma técnica que demandava tempo, objetos em movimento não podiam ser registrados. Neste trabalho busco explorar a linguagem e a mídia fotográfica e suas aplicações poético-criativas relacionadas ao tempo, movimento e espaço de maneira harmônica trazidas pela noção de movimento dada pela relação entre os atos de andar, correr e cair.

Caberia, primeiramente, apontar que na minha prática fotográfica a unicidade do movimento não dava conta dos meus anseios, por isso veio a tentativa de abordagem do que seria o “fluxo”, um intervalo de tempo que apresente algo ou alguém em diferentes momentos com começo, meio e fim visíveis. Para atingir esse objetivo são produzidas diversas imagens montadas seguindo alguns padrões predeterminados de maneira que, ao serem submetidas a processos de edição digital, fosse possível expressar minhas ideias poéticas.

Uma relação contínua entre tempo e espaço; quando vemos uma imagem única estamos perante um instante, um frame, um “instante decisivo”<sup>1</sup>, o tempo se torna estático e junto dele o fluxo não ocorre, o antes e o depois desse determinado instante não são acessíveis através de um único registro fotográfico. Talvez esteja presente na prática artística da fotografia a possibilidade de levantar uma posição problematizadora em cima do “instante decisivo” ao lidar com essa percepção de tempo e espaço.

O cinema nos traz uma outra abordagem em relação a isso. No registro cinematográfico a imagem fotográfica se transforma dentro da sua duração onde cada instante (frame) é sobreposto e substituído pelo seu seguinte, e justamente essa substituição impede esta linguagem de ser utilizada: neste fluxo que busco abordar as imagens de cada instante precisam coexistir. Com isso, contrapondo a prática

---

<sup>1</sup> Bresson, 1952.

tradicional da fotografia de registro de um único instante me baseio nas ideias da cronofotografia para me auxiliar no registro de um intervalo maior de tempo sem sair do suporte fotográfico.

A fotografia não precisa mais ser resumida ao registro da realidade, atualmente podemos nos pautar na ideia de imagem-ficção abordado pelo autor Philippe Dubois (2017) que se baseia na teoria dos mundos possíveis tratado por Gottfried Wilhelm Leibniz. Mundos existindo paralelamente ao mundo real, com imitações ou nenhuma similaridade com o mundo real, um pensamento que existe somente na imagem. A fotografia pode ser pensada, então, como uma criação em si, uma forma de apresentar mundos criados por um indivíduo para terceiros.



Capítulo 2

Poética

## Cronofotografia e o registro do tempo

No ato de fotografar, o tempo e o espaço são elementos essenciais para o fotógrafo, Contudo, após realizada a imagem, ao levarmos em conta o ponto de vista do observador e seu processo de analisar ou admirar a imagem, essa percepção de tempo e espaço parece mudar e ambos passam a receber níveis variados de atenção. É relativamente comum reduzirmos nossa atenção ao espaço apresentado pela fotografia justamente por ela ser uma arte visual e que independente do tema ela nos apresenta um espaço a ser visto.

Ao tratar do tempo, raramente o consideramos. Quando olhamos fotografias de familiares falecidos, viagens realizadas ou de causos históricos com o intuito de mantermos uma memória, podemos então dizer que o referente fotográfico está atrelado ao passado. Ele aponta um determinado momento, mas o faz mortificando-o (Barthes, 1984), estático e imutável. A fotografia fixa o instante a ser lembrado, seja ele produzido ou não. Mas, embora façamos a afirmação de que o tempo da imagem fotográfica seja o pretérito (Barthes, 1984), não parece ser suficiente para dizer que ela represente plenamente o tempo ou um intervalo de tempo.

Se levarmos em consideração a ênfase que o termo “instantâneo” teve em cima da fotografia e a sua capacidade de registro, podemos começar a pensar além do objeto foto para nos aproximarmos de uma reflexão sobre o ato fotográfico. Quando disparamos o obturador, registramos um “recorte” do espaço no tempo, um instante, no qual podemos fragmentar um fluxo ou uma narrativa. O fluxo é o movimento contínuo de algo que segue um curso, em uma imagem capturada sozinha, sem uma composição que a dê suporte, é difícil perceber a referência de tempo e – podemos tomar o instante como a unidade que compõe o fluxo. Ao contrário do cinema o registro não se modifica ao longo de sua duração quando manuseado, o tempo parece não fluir por ele como flui no mundo. Então, como fazer instantes coexistirem em um suporte fotográfico?

Marey e Muybridge foram dois expoentes da invenção da cronofotografia, um método relacionado com a origem do cinema. Com a cronofotografia se revolucionou a forma de apresentação artística do movimento com repercussões na arte moderna e nas ciências fisiológicas e biomecânicas.

O trabalho de Marey se baseava na investigação científica do movimento animal, ele se preocupava em registrar o que era “invisível” da realidade. Em 1878 Marey desenvolve a criação do “fuzil cronofotográfico”, se tratava de um tambor forrado por dentro com uma única chapa fotográfica circular. Era capaz de produzir 12 frames consecutivos por segundo. Uma única câmera era capaz de se obter múltiplas imagens em uma só chapa móvel.

Em 1882, Marey desenvolve uma técnica *chamada “plaque momentaneamente fixe”*. Nessa técnica ele utilizava uma câmera com obturador circular que permitiam exposições com intervalos entre 5 e 10 vezes por segundo. A partir daí ele realizava sua cronofotografia em placa única onde todas as exposições seriam registradas em forma de repetição do objeto em posições diferentes e equidistantes. “Seu interesse foi a gravação do que o olho não conseguia captar, e não a reprodução do que ele normalmente percebe.” (Braun, 1983)



Figura 1

Muybridge, por outro lado, fazia uso de diversas câmeras dispostas em intervalos regulares que eram acionadas separadamente, resultando em uma variedade de imagens que existem separadamente. É interessante se analisar como as duas formas de se registrar os instantes ao longo de uma passagem de tempo precisam de um elemento em comum: o espaço percorrido<sup>2</sup>.

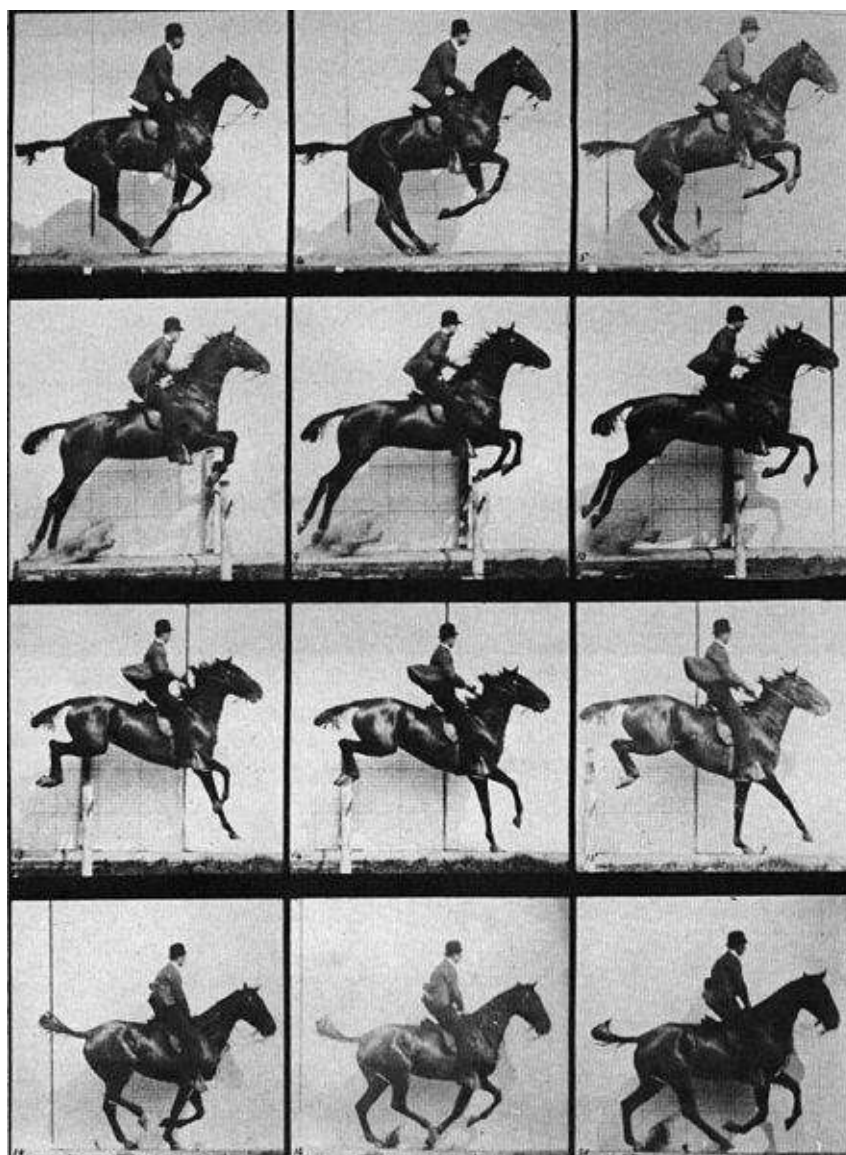


Figura 2

---

<sup>2</sup> Tanto Marey quanto Muybridge tinham enorme interesse no movimento do cavalo. O animal ainda era a principal força de trabalho na época e o grande interesse científico pelo animal tinha relação com o desenvolvimento tecnológico e mecanização do movimento.



Diferente de Marey que desenvolveu o fuzil cronofotográfico para seus estudos, Muybridge inicialmente instalou 12 câmeras fotográficas lado a lado para fazer fotos sequenciais. Dessa maneira, ficou marcado na sua obra o arranjo compositivo de imagens a partir da produção de 12 negativos independentes em cada sessão fotografada.

Logo, essa abordagem pretendeu fazer um breve resumo das diferentes maneiras de se obter a imagem do movimento e suas características técnicas. Em Marey o produto final era o registro de um fluxo em um único suporte fotográfico em que os instantes foram gravados coletivamente. Já no trabalho de Muybridge, as fotos podem nos dar a noção de fluxo caso o compreendamos a partir do conjunto de imagens e, se dispostas em diversos suportes diferentes, podem ser vista como autônomas. Nos dois casos é possível enxergar uma busca pelo registro da realidade invisível a olho nu onde a fotografia assumia seu papel, até então, primário de registro do real.

## Criação de mundos

Com o instantâneo a fotografia pôde se livrar da carga simbólica trazida pela pose e dos arranjos cenográficos para valorizar mais a espontaneidade da captação. Essa capacidade da fotografia nos permite abrir um leque de pensamentos quanto à leitura da vida; percebemos que podem existir, mesmo que os parâmetros sejam subjetivos, instantes mais importantes (ou mais proeminentes) que outros. Vemos isso no pensamento de Bresson quando ele busca o “instante decisivo”. Proponho então, a partir de experimentações fotográficas, abordar a multiplicidade de instantes e a importância deles para a totalidade de uma história.

A fotografia adota um termo chamado extra-quadro (Machado, 1984), aquilo que se faz presente na leitura da imagem, ainda que excluído pelo corte do enquadramento. De modo semelhante, Ronaldo Entler faz uso do termo “extra-

instante” (Entler, 2007) – seriam as passagens de tempo excluídos das imagens. Esses espaços de tempo fora do registrado nos dão liberdade e abertura para imaginação, como ao observarmos uma foto podemos pensar no que pode ter acontecido antes ou no que viria a acontecer após aquele instante. O esgarçamento poético destes conceitos – “extra-quadro” e “extra-instante” – permite um outro olhar sobre a linguagem<sup>3</sup> e uma outra prática poético-criativa em que o fluxo da narrativa da imagem possa se sobressair como elementos na fotografia. E, é nesse aprendizado que este trabalho se coloca.

Duane Michals rompeu uma das regras primordiais da fotografia: a da autonomia da imagem única como síntese de uma verdade absoluta que se estabelece no instante decisivo. Em suas obras ele busca uma narrativa empregando sequências de imagens acompanhadas de pequenos textos que constituem histórias ficcionais. Nesse caso há a captação de instantes, apresentados de maneira sequencial mas com lacunas entre cada fotografia. A ideia de relativizar o signo fotográfico opera em um campo de pesquisa visual que faz fronteira com o cinema (Santos, 2008), mas também, pela existência dessas lacunas e do objetivo de uma narrativa visual, também parece dialogar muito com o universo dos quadrinhos.

Diferente de Marey e Muybridge, Michals não registra movimentos equidistantes com intervalos isócronos, ele nos apresenta uma narrativa ficcional (Michals, s.d.) com a presença de alguns instantes registrados. As imagens possuem um potencial narrativo e uma expressão pessoal diferente dos registros científicos antes feitos. Há, então, uma mudança de paradigma, pois onde antes buscavam uma realidade invisível a olho nu com o propósito de observação científica, agora, tomando como exemplo o trabalho de Michals, a fotografia se mostra potente na construção de uma realidade inventada, por meio de uma abordagem poética-criativa.

---

<sup>3</sup> Até então, esse tipo de fotografia era mais voltada para a observação da natureza – tais como movimentos de animais e seres humanos – do que com ideais artísticos. (Fabris, 2004)



Figura 3

Philippe Dubois (2017) após a consolidação da fotografia digital, faz uma revisão da ontologia indicial fotográfica e indica novos paradigmas fotográficos traçando um paralelo entre o domínio visual com a teoria dos mundos possíveis de Leibniz. Esse novo horizonte apontado por Dubois vai questionar justamente a compreensão clássica de que a linguagem fotográfica é um vestígio físico da luz.

Um mundo possível existindo paralelamente ao mundo real e nutrindo relações variadas tais como reprodução ou ausência total de possibilidades do mundo real. Um mundo de pensamento que existe apenas na imagem. Se a fotografia não mais destina-se a ser uma impressão do mundo, ela deixa de ser encarada como vestígio

do mundo? Ela pode ser pensada como uma criação em si, que não deve ao mundo real outras relações a não ser a de um mundo paralelo, com regras próprias.

É com essa abordagem que se desvela para mim a possibilidade de criação de mundos possíveis e a liberdade de atravessar a imagem para além de sua ocularidade, permitindo uma prática imagética criativa em que tempo e movimento se potencializam. Todos os instantes passam a ser decisivos e podem ser transfigurados para um outro olhar.

Para passar as mensagens relativas à minha poética em mundos possíveis busco no trabalho do Jeff Wall as ideias que ele traz na montagem cinematográfica de suas imagens e a relação dúbia que elas evocam. Wall monta cuidadosamente suas cenas para que os efeitos visuais que deseja sejam alcançados. Em suas fotos aparentemente existe uma certa preocupação com os já citado “extra-instantes” – suas imagens finais costumam parecer momentos de ação, espontâneas e sinceras. Wall cita em uma entrevista que “o que você vê acontecendo, aconteceu. [...] Como aconteceu é secundário ao fato de que aconteceu.” (Art21, 2017) Nas fotos aqui apresentadas procuro apresentar situações que aparentam ser espontâneas e não planejadas para que não pareçam simples atos mecânicos e se aproximem da naturalidade de um registro documental. Partindo de um conceito base que busco tratar na foto penso em como seria possível expressá-lo a partir da minha prática criativa e o realizo diversas vezes, tendo assim diversas imagens gravadas para serem utilizadas durante a edição da composição final. Essas constantes tentativas permitem que à medida que a prática vá sendo realizada eu possa ajustar meus gestos e ações até que saia um resultado mais satisfatório (no caso, quanto mais natural melhor), cada tentativa até então teria servido como um ensaio.

Outro ponto importante a ser citado é em relação ao referente fotográfico: eu. O autorretrato não é somente uma imagem de si, também pode vir a ser pensado como uma imagem de si no mundo que o rodeia, e isso é crucial para diferenciá-lo das *selfies* por exemplo, que muitas vezes possuem um papel morredouro, sem o objetivo de conservação. Justamente por se tratar de uma visão minha de um mundo possível e das minhas interpretações quanto ao tema tratado, nada mais condizente do que me utilizar como referente.

É possível remeter às argumentações da Annateresa Fabris quando analisa o autorretrato. A partir de um diálogo com o autor Phillippe Bruneau ela evidencia os eixos pose e pausa no retrato e comenta:

Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original. A pausa opera em outra direção, ao deter o fluxo do tempo graças a uma imagem imutável e reiterável. Essa imagem, que coloca em xeque a condição passageira da existência do sujeito, permite ainda multiplicar e tornar ubíqua uma identidade sequencial em seu ritmo vital. (Fabris, 2003)



Figura 4

## Superação, experiência e aprendizado

Através de performances, fotografias e vídeos, Bas Jan Ader fez da queda (do seu corpo e de objetos) a sua grande inspiração e produção. A gravidade foi o motor de muitas de suas obras como por exemplo ao registrar a si próprio despencando do telhado de sua casa no trabalho *Fall 1* (1970). Em *Fall 2* (1970), Ader aparece andando em sua bicicleta, quando se desequilibra e cai em um lago. Em *Broken Fall [Geometric]* (1971), ao abordar a influência da natureza sobre o ser humano, ele registra seu corpo cedendo à força do vento e indo ao chão. Ader trabalhava com a similaridade fonética das palavras em inglês *fall* (cair) e *fail* (fracassar), nesse sentido o trabalho de Ader não é necessariamente estrito ao sentido físico, o ato de cair, para ele, está para além da superfície do corpo humano, cair parece a atingir outras proporções.



Figura 5

Em seu trabalho, Ader não dá motivo para suas quedas e as parece performar com o objetivo de fracassar, ainda assim esses seus atos que levam a isso aparentam ser uma forma resistir mesmo diante do fracasso iminente, onde a tentativa ainda é uma alternativa melhor que desistir (Aranda, 2010). A partir dessa correlação que Ader faz entre cair e fracassar, busco revisitar sua poética em alguns dos meus registros. Entretanto, diferente da obra do artista, onde suas performances terminam com a queda e o fracasso, eu compreendo a queda em meus registros como uma parte de um conjunto.

Nas fotografias e, a partir dessa revisitação poética do trabalho de Ader, procurei explorar não apenas a queda como também outras ações de forma alegórica: andar e correr. Eu vejo nos três atos alguns paralelos que vão além da questão física e que todo ser humano presencia no decorrer da vida.

Procurro sugerir no ato de andar um exemplo de superação e de controle sobre o próprio corpo, uma forma de autonomia. Levamos tempo para superar forças que estão além do nosso controle (no sentido físico podemos citar a gravidade<sup>4</sup>), mas todas as gerações até o momento já mostraram ser possível se erguer, marchar e, então, adquirir controle sobre nós mesmos e da situação para, finalmente andar. O andar vai além de nos mantermos em pé, é a nossa capacidade de seguir em frente.

Já o correr funciona como uma etapa intermediária entre o andar e o cair, não porque ou deriva do outro, mas sim por questões físicas. Ao andar nos mantemos sempre em contato com o solo mas ao correr envolvemos sequências alternadas de apoio e não apoio (Brunieira, 1998). Na primeira etapa vejo uma ligação direta com o andar – o contato, a segurança e estabilidade proporciona uma experiência de apoio. Já no segundo, durante a fase de não apoio, ou fase de flutuação, eu enxergo a ligação com o cair, devido a essa insegurança e liberdade, em um não-controle desse estado de estarmos no ar. Vejo com o ato de correr um paralelo com a obtenção de experiência, é algo que demanda prática sobre o ato de andar e exige riscos, pois

---

<sup>4</sup> Quando nascemos, nossos movimentos livres que fazíamos durante o período intra-uterino, agora são restritos pela gravidade. Todas as crianças vêm ao mundo despreparadas para lidar com o desafio da bipedestação, para elas, o simples ato de ficar de pé já se torna quase impossível de se realizar. Muitos bebês mamíferos conseguem se colocar de pé nos primeiros momentos de vida e são capazes de andar poucas horas depois. Já a nossa espécie necessita de cerca de um ano até que os primeiros passos independentes possam ser realizados (Costa, 2008)



alternamos constantemente entre fases de estabilidade e instabilidade. Alguém não consegue começar a correr pouco tempo depois de começar a andar e, inclusive, para que haja esse aprendizado costumamos cair.

Se tratando da queda, não a vejo necessariamente como um fim mesmo ela sendo uma ruptura da estabilidade. A trajetória é definida não por nossa vontade pessoal, mas sim por questões externas gerando como resultado experiências múltiplas que possibilitam o aprendizado para lidar com ela e talvez até não repeti-la, uma busca do controle sobre o próprio corpo. Antes de andar precisamos ultrapassar a barreira infringida pela gravidade e, finalmente, nos sustentar sobre duas pernas, sem auxílio. O fracasso pode servir como vetor do desejo de nos reerguer e recuperarmos nossa estabilidade e, dessa maneira, voltarmos a caminhar.



Capítulo 3

# Produção

## Produzindo Instantes

A fotografia assumia um caráter mais documental do que ficcional, o “ça a eté”<sup>5</sup> de Barthes condensava a ideia da fotografia gravar uma realidade objetiva, algo que de fato ocorreu na frente da câmera. Com o advento da fotografia instantânea, a imagem passou aparentemente a sugerir “espontaneidade” dada a sua velocidade de registro (Entler, 2007). Segundo o próprio Ronaldo Entler “é difícil perceber, entretanto qualquer referência ao tempo fora de um fluxo. E instante (aquilo que a fotografia efetivamente parece captar), é por definição, o antônimo desse fluxo” (Entler, 2007). Desse modo, procuro propor modos para a captação desses fluxos, indo de encontro com essa ideia da função da fotografia.

Primeiramente, penso em um conceito que gostaria de tratar e como ele pode ser expressado a partir da minha prática artística. Em como a narrativa pode ser potencializada com a ideia de fluxo e me coloco em prática como referente, realizando a ação diversas vezes e de diferentes maneiras, sempre buscando a naturalidade do gesto.

Após haver os registros sequenciais faço uma seleção de imagens, essa seleção deve ser de acordo com a proposta autoral. A grande diferença entre a cronofotografia e o fotodinamismo de Bragaglia é que, enquanto no fotodinamismo a captação do movimento se dá pela longa exposição do objeto e se apresenta como um borrão, na imagem sequencial nós temos os extra-instantes, os espaços entre o mesmo objeto, e uma clareza em cada ponto dele na linha do tempo. Dito isso, o intervalo entre os instantes captados não precisa ser necessariamente regular nem os intervalos de tempo precisam ser isócronos como acontecia com Marey e Muybridge e a limitação dos seus suportes – minha prática atual permite diversas possibilidades de diálogos entre os instantes registrados em diferentes sequências, mas que conseguem se encaixar após a edição.

Na busca por unir as ideias de Duane Michals e Jeff Wall busco criar narrativas por meio de ações programadas e montagens fotográficas. Essas narrativas procuram atravessar as diversas criações de mundos por meio de infinitos “instantes captados”

---

<sup>5</sup> “Isso foi.” Barthes, 1980.

onde cada um deles têm importância no registro final para o fluxo, que é essa espécie de narrativa contínua de imagens. O “instante decisivo” deixa de ser um registro único, agora mais de um coexistem em um mesmo suporte. As ações desenvolvidas para a captação de seus instantes buscam se associar de alguma maneira com o conceito anteriormente apresentado pois, como dito antes, a cronofotografia já não precisa necessariamente ser utilizada somente para análise dos movimentos físicos.

## Janela de luz

Inicialmente percebi que a mídia pensada em um primeiro instante apresentava uma limitação em seu manuseio. Os instantes registrados eram sobrepostos por meio de edição digital sendo impressos em seguida. Neste caso a imagem apresentava os instantes na ordem e no local por mim escolhidos – mas eu buscava tratar de uma certa desconstrução da foto como mídia. A partir disso, veio a ideia de se trabalhar com camadas ao invés de mimetizar a técnica de Marey.



Decidi unir os conceitos de Muybridge e Marey. Cada instante (e o cenário, que também pode ser visto como um instante) teria seu suporte, porém para a construção de um fluxo seria necessário que eles fossem apresentados em conjunto. Partindo desse princípio, cada instante foi impresso em acetato para que a transparência permitisse visualizar o que está por trás, dessa forma nós temos os instantes se sobrepondo, mas sem apagar o registro do que ocorreu anteriormente.

A partir dos experimentos feitos com as transparências foi decidido criar uma espécie de fotolivro. Na busca por dar destaque aos instantes foi pensado em fazer uso de um eixo em que as páginas pudessem rotacionar, desse modo poderia contruir a composição do fluxo por diferentes instantes. Cada fluxo teria seu próprio “livro” com as diversas transparências.



Esse projeto foi transmutado, pois percebi que a ideia de criação de mundos se fragilizava. Afinal, apesar de ser possível manipular os instantes a serem vistos como composição eles ainda estariam presos àquela composição específica, com os mesmos instantes e paisagens. Essa limitação não me pareceu condizente com a real liberdade que a criação de mundos possíveis poderia atingir. Pensei, então, em dar

mais abertura para a manipulação dos instantes para que a construção de outros mundos fosse potencializada. Os instantes devem ser livres e soltos, não há necessariamente um único fluxo a ser apresentado. Com isso em mente, as transparências foram retiradas do seu eixo no fotolivro e podem ser movidas e rearranjadas de diversas maneiras.



Ao lembrar das transparências usadas por Jeff Wall, me recordo da sua forma de exposição: caixas de luz. Como objetos tridimensionais, a caixa de luz assume uma presença escultural, impactando o senso físico de orientação em relação ao trabalho. Essa abordagem me pareceu muito interessante no aspecto visual e de praticidade para a visibilidade das imagens, as transparências adquirem vida e suas sobreposições podem se destacar permitindo que sejam manuseadas e proporcionando experiências com maior clareza.



Ao abrir as gavetas, uma janela se mostra aparentemente vazia, sem paisagem, dando a oportunidade de se construir mundos, um espaço promissor para esse encontro. Com a superfície de apoio sendo maior que cada uma das transparências também deixo em aberto a forma de como cada imagem pode entrar. Elas não precisam estar exatamente centralizadas entre si nem precisam seguir a linha da moldura. Como um jogo de instantes livres não busco verdades absolutas, mas sim provocações. O instante se coloca como elemento primordial do fluxo em um conjunto de imagens e a janela aberta proporciona um espaço para a criação de diversos mundos possíveis, além daqueles vividos em um primeiro momento. Torna-se um exercício de criatividade, observação e reflexão de cada uma das transparências e o que elas podem se tornar e expressar quando manuseadas.

## Índice de Imagens:

**Figura 1:** Étienne-Jules Marey. **Movements in Pole Vaulting**, c. 1890. Fotografia. Prata coloidal, 48.9 x 22.2 cm. Coleção: The Museum of Fine Arts, Houston.

**Figura 2:** Eadweard Muybridge. **Animal Locomotion**, Plate 626, 1887. Fotografia. Fototipia, 23.7 x 30.6 cm. Coleção: National Gallery of Art, Washington DC.

**Figura 3:** Duane Michals. **Dr. Heisenberg's Mirror of Uncertainty**, 1998. Fotografias. Prata coloidal com texto escrito a mão, 15.2 x 25.4 cm.

**Figura 4:** Jeff Wall. **The Destroyed Room**, 1978. Transparência em Caixa de luz, 159 x 234 cm. Coleção: National Gallery of Canada, Ottawa.

**Figura 5:** Bas Jan Ader. **Fall 2**, 1970. Filme 16mm, preto e branco. Câmera: Mary Sue Andersen-Ader. Coleção: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.



## Referências Bibliográficas:

Aranda, A., 2010. La caída en la obra de Bas Jan Ader. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, Volume 12.

Art21, 2017. *Jeff Wall: An Impossible Photograph | Art21 "Extended Play"*. [Online] Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=L\\_gAQNuDUOo](https://www.youtube.com/watch?v=L_gAQNuDUOo) [Acesso em 11 2019].

Barthes, R., 1984. *A Câmara Clara*. s.l.:Saraiva.

Braun, M., 1983. The Photographic Work of E.J.Marey. *Studies in Visual Communication*, Volume 9.

Brunieira, C. A. V., 1998. Análise Biomecânica da Locomoção Humana: Andar e Correr. *Treinamento Desportivo*.

Costa, P. D. P. H. L. d., 2008. Desafios Biomecânicos no Desenvolvimento do Andar Infantil. *Arquivos em Movimentos*, 4(1).

Dubois, P., 2017. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. *Discursos Fotográficos*, 13(22).

Dubois, P., 2018. *Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas*. [Online] Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/> [Acesso em 08 2019].

Entler, R., 2007. A fotografia e as representações do tempo. *GALÁXIA*, Volume 14.

Fabris, A., 2003. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Estudos Feministas*, pp. 61-62.

Fabris, A., 2004. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. *ARS*, 2(4).

Lissovsky, M., 2008. *Máquina de Esperar - Origem e Estética da Fotografia Moderna*. 1ª ed. s.l.:Mauad.

Machado, A., 1984. *A ilusão especular*. s.l.:Editora Gustavo Gili.

Michals, D., s.d. *Storyteller: The Photographs of Duane Michals*. [Online] Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/duane-michals-storyteller-the-photographs-of-duane-michals-2> [Acesso em 10 2019].

Santos, A., 2008. Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea.. *ArtCultura*.