



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

# LIQUID POLAROIDS

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

*Luís Miguel Flora Jacinto*

Porto, setembro de 2022



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

# LIQUID POLAROIDS

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

*Luís Miguel Flora Jacinto*

Trabalho efetuado sob a orientação de

Prof. Carlos Lobo

Porto, setembro de 2022

## Resumo

O meu projecto final procura explorar a materialização da fotografia e a sua manipulação, na criação de imagens relegando a máquina fotográfica para segundo plano. Recorrendo ao uso da fotografia instantânea, nomeadamente Polaroids, vão-se executando várias experimentações de manipulação de imagem, que inferem uma característica material às imagens e de representação de passagem de tempo e memória, criando um corpo de trabalho auto-representativo, onde se mistura a fotografia abstracta e representativa. O trabalho é inspirado na prática artística de Lucas Samaras em “*Photo-Transformation*” (1973-76) e nas metodologias de Koichiro Kojima, Daido Moriyama e Daisuke Yokota e ainda na fotografia Japonesa de autor, onde se cria uma relação entre observador (“próprio”) e observado (“outro”) inserindo o próprio fotógrafo no cenário da fotografia de modo a criar uma narrativa a partir da vida privada do mesmo.

**Palavras Chave:** Polaroid, materialidade, auto-representação, memória, tempo.

## Abstract

My final project seeks to explore the materialization of photography and its manipulation, the creation of images relegating the photographic camera. Using instant photography, essentially Polaroids, a series of image manipulation experiments are executed, in order to infer a material character to the images and to represent the passage of time and memory, creating a self representative body of work, where both abstract and representative images are put together. The work is inspired on Lucas Samaras's artistic practices in "*Photo-Transformation*" (1973-76), on Koichiro Kojima, Daido Moriyama and Daisuke Yokota's work methodologies and also on Japanese authorial photography, where a relationship between watcher ("self") and watched ("other") is created, by inserting the photographer him/herself inside the picture's scenery in such a manner as to create a narrative from the photographer's private life.

**Keywords:** Polaroid, materiality, self representative, memory, time.

# Índice

Introdução	6
------------	---

## 1º Parte

Fotografia e Real	9
Cameraless Photography	14
Fotografia Japonesa:	
Japão no Pós-Guerra	19
<i>Provoke</i> , “ <i>Are-Bure-Boke</i> ” e “ <i>Wabi-Sabi</i> ”	21
O “Próprio”	24

## 2º Parte

Referências	29
“SHADOWPLAY”	36
Projecto	40

## 3º Parte

Auto-Representação	65
Conclusão	83

## Introdução

O meu projecto consiste na exploração da materialização da fotografia e na sua manipulação, na criação de imagens relegando a máquina fotográfica para segundo plano. O meio escolhido foi a fotografia instantânea (exclusivamente Polaroids), sendo que o projecto parte do meu interesse de tornar a fotografia em algo palpável, daí o uso de Polaroids me ter parecido o meio mais adequado, devido a ser imediato e instantaneamente material.

O processo consiste na experimentação de vários meios de fotografar, intervir, manipular e alterar as Polaroids. Numa primeira fase esta manipulação é realizada de uma maneira livre e apenas produzindo imagens, a partir das quais concluo quais são os meios que funcionam melhor para o projecto, acabando por descobrir algo que vai para além da imagem simples e directa, dando assim um corpo mais completo e estruturado ao projecto.

O meu relatório de projecto encontra-se dividido em três partes:

Na primeira fase será feita uma contextualização do trabalho. Falarei sobre a relação inicial entre fotografia e pintura, sobre *Cameraless Photography*, a fotografia Japonesa e também sobre fotografia autoral Japonesa.

Na segunda parte, começarei por falar sobre as referências importantes para o projecto, de seguida mencionarei o meu projecto anterior intitulado “SHADOWPLAY”, para dar a entender melhor o meu interesse em explorar a materialidade da fotografia. E concluo esta segunda parte com a mostra deste projecto, a sua metodologia e alguns dos resultados obtidos para cada experiência.

Na terceira e última parte, apresento um corpo de auto-representação, montado a partir das experiências da manipulação da materialidade do suporte fotográfico.

# **1ª Parte**

## Fotografia e Real

Antes da câmara fotográfica como a conhecemos, o instrumento usado por artistas chamava-se *Câmara Obscura*. Este poderia ser uma caixa ou quarto com um pequeno buraco num dos lados, que faz com que a luz que passa no mesmo buraco projecte uma imagem invertida (de cima para baixo e da esquerda para direita) mas mantendo as propriedades de perspectiva do que é projectado, inalteradas. Assim, antes de se pensar ser possível fixar as imagens produzidas pela *Câmara Obscura*, este instrumento foi muito utilizado por artistas para ajudar na concretização das suas obras. Com este instrumento, as imagens poderiam ser projectadas em superfícies planas, como paredes, mesas ou no chão, de maneira a serem traçadas e assim facilitar a reprodução de todos os elementos na natureza, de arquitectura e até mesmo na concretização de retratos. Apesar de todos os meios onde poderia ser usada, a sua presença é mais relevante ao serviço de artistas que desenhavam ou pintavam paisagens, tais como: Guardi (1712-1793), Claude-Joseph Vernet (1714-1789), Thomas (1721-1798) e Paul Sandby (1731-1809), Ruskin, Louis Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877).

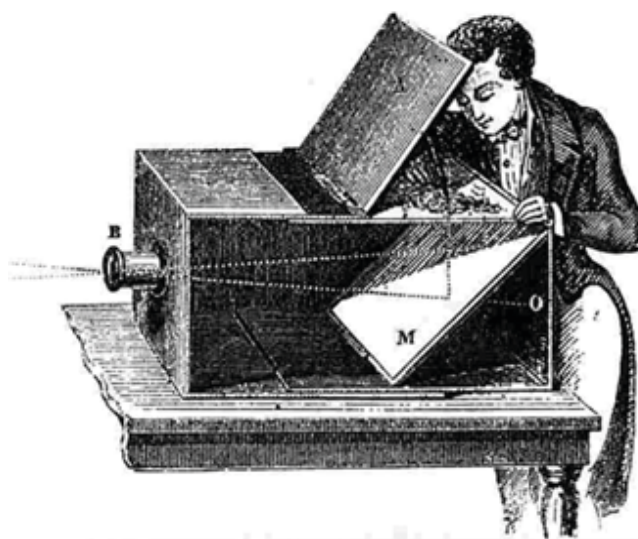


Figura 1 Por ilustrador desconhecido - 19th Century Dictionary Illustration, Public Domain.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camera\\_Obscura\\_box18thCentury.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Camera_Obscura_box18thCentury.jpg)

Contudo, tal como mais tarde no caso da fotografia, alguns artistas debatiam a utilidade e precisão da *Câmara Obscura* sob o pretexto que esta condicionava a visão do artista, acusando-a de ser uma simples imitação de uma natureza sem vida, enquanto outros a declaravam como um instrumento que deveria ser usado por artistas, tal como biólogos usam o microscópio e os astrónomos usam o telescópio, pois contribui igualmente para o conhecimento e representação da natureza. Posto isto, o que poderia ser mais desejá-

vel para artistas que usavam a *Câmara Obscura*, que a possibilidade de fixarem em papel as imagens produzidas pela mesma para mais tarde as estudarem?

Assim, a corrida para a invenção da fotografia, teve por base a junção de dois princípios científicos bem conhecidos na altura. O primeiro, óptico, consiste em saber que a luz que passa por uma pequena abertura numa parede de uma câmara escura, projecta uma imagem invertida na outra parede (*Câmara Obscura*). O segundo princípio era químico, e consistia em saber que alguns químicos se tornam escuros quando expostos à luz (como é o caso dos haletos de prata). Juntando estes dois princípios, seria possível tornar permanente a imagem projectada pela *Câmara Obscura*.



Figura 2 Heliógrafo, Joseph Nicéphore Niépce, “Le Cardinal d’Amboise”, 1826



Figura 3 Paul Sandby, “Rosslyn Castle”, final século XVIII

Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Paul\\_Sandby\\_-\\_Roslin\\_Castle%2C\\_Midlothian\\_-\\_Goog](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Paul_Sandby_-_Roslin_Castle%2C_Midlothian_-_Goog)

Os principais concorrentes desta “corrida” foram, Thomas Wedgwood (1771-1805), Nicéphore Niépce (1765-1833), William Henry Fox Talbot (1800-1877) e Louis Daguerre (1787-1851), sendo que Niépce e Daguerre acabaram por se tornar colegas na investigação. Cada um destes autores contribuiu de maneira diferente para a invenção da fotografia, mas o meio que acabou por receber mais atenção foi o Daguerreótipo de Daguerre e de Niépce, apresentado ao público em 1839<sup>1</sup>. Este consistia numa imagem única que é fixada numa placa de metal que terá sido sensibilizada à luz, uma imagem que é ao mesmo tempo negativa e positiva, consoante o ângulo em que é observada. Para além do Daguerreótipo, outro meio fotográfico também foi anunciado em 1839, desta vez por Talbot, ao qual este chamou de Desenho Fotogénico<sup>2</sup> (mais tarde conhecido como Calótipo). Ao contrário do Daguerreótipo, que era um positivo directo impresso numa placa de metal, o Calótipo acabou por evoluir para um processo de negativo-positivo que permitia executar várias cópias da mesma imagem em papel. Ainda assim, os Daguerreótipos eram considerados superiores devido à precisão com que representavam os mais pequenos objectos e as características da luz do que era fotografado. Contudo, os Calótipos de Talbot, eventualmente acabaram por ultrapassar os Daguerreótipos devido à sua facilidade de reprodução e, mais tarde, devido ao reduzido tempo de exposição necessário para a execução de retratos, em comparação ao Daguerreótipo, tornando-o assim quase obsoleto antes de 1860.



Figura 4 Calótipo, Henry Fox Talbot, “Trafalgar Square, London”, 1844

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/54775>

1 GALASSI, P (1981). Before Photography: Painting and the invention of Photography. New York: The Museum of Modern Art. (P.11)

2 SCHARF, A (1974). Art and Photography. Baltimore: Penguin.(P.28)

Estes novos meios de criação de imagem impactaram essencialmente os miniaturistas de retratos, que devido à precisão, à redução do tempo de execução e à grande redução de custos, rapidamente adoptaram a fotografia no seu trabalho.

Contudo, discutia-se que a fotografia não tinha o mesmo impacto que uma pintura devido à falta de cor. Discussão que não durou muito tempo pois rapidamente se começaram a criar métodos de colorir as fotografias tiradas e no início do século XX, fizeram-se grandes avanços no que toca à representação de cor na fotografia (apesar de apenas no final do século XX terem sido alcançados resultados satisfatórios).

Mesmo com o aumento da utilização da fotografia, e a defesa que esta deveria ser utilizada como um instrumento de trabalho para artistas, o meio fotográfico levou muito tempo até ser aceite como forma de arte, devido à facilidade de criação de imagens e ao facto de ser um processo mecânico, o que levou à desvalorização da fotografia enquanto meio artístico. O aparecimento dos Impressionistas por volta de 1860, movimento artístico que tinha por base tanto a representação do real como a expressividade, contribuiu para que a fotografia tivesse maior dificuldade em ser aceite no meio artístico, uma vez que este movimento nasceu no meio de uma longa tradição de concepção do real e ao mesmo tempo numa altura de grande cinismo em relação à arte que tem por base a imitação, o que resultou na recusa de admitir o uso da fotografia nos seus trabalhos por parte dos Impressionistas.



Figura 5 Daguerreótipo, Louis Daguerre “Boulevard du Temple, Paris”, 1838/1839

Fonte: <https://www.theatlantic.com/photo/2015/08/the-gift-of-the-daguerreotype/401816/>

Mesmo com o aumento da utilização da fotografia, e a defesa que esta deveria ser utilizada como um instrumento de trabalho para artistas, o meio fotográfico levou muito tempo até ser aceite como forma de arte, devido à facilidade de criação de imagens e ao facto de ser um processo mecânico, o que levou à desvalorização da fotografia enquanto meio artístico. O aparecimento dos Impressionistas por volta de 1860, movimento artístico que tinha por base tanto a representação do real como a expressividade, contribuiu para que a fotografia tivesse maior dificuldade em ser aceite no meio artístico, uma vez que este movimento nasceu no meio de uma longa tradição de concepção do real e ao mesmo tempo numa altura de grande cinismo em relação à arte que tem por base a imitação, o que resultou na recusa de admitir o uso da fotografia nos seus trabalhos por parte dos Impressionistas.

A partir de 1888, com o aparecimento da câmara Kodak, houve uma grande facilitação no acesso à fotografia, isto levou a um elevado número de fotógrafos a procurarem demonstrar que a câmara também era capaz de produzir resultados de mérito estético, e não apenas puro realismo, o que resultou numa divisão entre fotógrafos e artistas, pois alguns defendiam que o propósito da fotografia era apenas a representação realista (natural). Apesar de não ser aceite como meio artístico, pintores (como os impressionistas), usavam a fotografia como uma ajuda na captação da imagem na natureza (elemento realista), para mais tarde copiarem o que necessitavam e adicionarem ou retirarem elementos, consoante o seu desejo (elemento expressivo).



Figura 6 Desenho Fotogenico, Henry Fox Talbot, *"The Melancholy Gentleman"*, 1838



Figura 7 Desenho Fotogenico, Henry Fox Talbot, *"Black Lace"*, início década 1840

Assim, o aparecimento da fotografia funciona como o gatilho para uma nova era de pintura, em que os artistas se poderiam libertar completamente do “fardo” que era a arte da imitação, como diz André Breton em relação ao dadaísmo e ao surrealista Max Ernst:

*“A invenção da fotografia foi um golpe mortal aos métodos antigos de expressão, na pintura” (...) “ Sendo que agora um instrumento cego assegurava que os artistas alcançavam o alvo a que estes se tinham proposto até aquele momento, agora aspiravam, não sem imprudência, quebrar com a imitação das aparências.”*

*(Art and Photography, 255)<sup>1</sup>*

Ao mesmo tempo que esta divergência da representação do real na pintura acontecia, alguns fotógrafos caminhavam na mesma direção: a fuga da representação do real na fotografia.



Figura 8 Desenho Fotogénico, Henry Fox Talbot, “Buckler Fern”, 1839

1 Traduzido por mim. Texto original:

*“The invention of photography has dealt a mortal blow to the old modes of expression, in painting” (...) “Since a blind instrument now assured artists of achieving the aim they had set themselves up to that time, they now aspired, not without recklessness, to break with the imitation of appearances.”*

*(Art and Photography, 255)*

## *Cameraless Photography*

O facto da câmara fotográfica estar tão associada ao meio fotográfico, faz-nos crer que esta é sempre necessária para fazer uma fotografia, mas tal como é possível desenhar sem um pincel, também é possível fotografar sem uma câmara fotográfica. No fundo, uma fotografia é apenas uma imagem criada pela reação de uma superfície fotossensível. As primeiras fotografias de Joseph Nicéphore Niépce e de William Henry Talbot, foram realizadas sem uma câmara fotográfica e consistiam em colocar objectos directamente em cima de papel fotossensível e expondo-o à luz.

Desde a invenção da fotografia, que existe uma grande preocupação com a precisão com que a câmara fotográfica reproduz o que é visto. Seja através das lentes utilizadas ou o material exposto à luz (metal, papel, plástico, vidro, sensor digital, etc...) estes avanços sempre estiveram ligados à máquina fotográfica e procuram garantir que esta replica a realidade com a máxima precisão. No entanto, existe um ramo da fotografia que não se preocupa com os avanços técnicos na fotografia. A *Cameraless Photography* procura estabelecer e repensar os limites do meio fotográfico enquanto meio de expressão, deixando completamente de lado a máquina fotográfica. Designa-se de *Cameraless Photography*, todos os métodos de criação de imagem que utilizam materiais fotossensíveis mas descartam o uso de uma câmara fotográfica.



Figura 9 Cliché-Verre, Jean-Baptiste-Camille Corot, "The Little Sister" 1854

Existem bastantes métodos de criação de imagem sem a dependência de uma máquina fotográfica, alguns exemplos são: os fotogramas, os *watergrams*, os quemigramas, os *scannergrams*, os *cliché-verre*, radiogramas, etc... sendo que os mais conhecidos são os fotogramas, que consistem em simplesmente colocar objectos directamente em contacto com algum material fotossensível e de seguida, expôr o mesmo à luz.



Figura 10 Fotograma, László Moholy-Nagy, *Untitled*, 1926



Figura 11 Fotograma, László Moholy-Nagy, *“Photogram IV”*, 1926



Figura 12 Fotograma, Henry Holmes Smith, *“Growing Up I”*, 1952



Figura 13 Fotograma, Henry Holmes Smith, *“Mother and Son”*, 1951

William Henry Fox Talbot foi o primeiro a explorar o método dos fotogramas na década de 1830, ao que inicialmente chamou de *sciagraphs* (desenhos de sombras) e mais tarde de Desenhos Fotogénicos. Os seus assuntos visuais de eleição seriam elementos da natureza ou pedaços de tecido e Talbot rapidamente percebeu que, ao colocar os seus fotogramas em contacto com outras folhas fotossensíveis, era possível transformar os seus “negativos” em “positivos”, reproduzindo-os assim, *ad infinitum*. Este processo viria a marcar o início da revolução da reprodução em massa da fotografia.



Figura 14 Henry Fox Talbot, “*Fernes and Leaves*”, 1852



Figura 15 Henry Fox Talbot, Placa de impressão para “*Fernes and Leaves*”, 1852

No início do século XX, os fotogramas foram redescobertos pelos artistas dos movimentos Dada e Surrealista e ainda por todos aqueles que procuravam favorecer o abstracionismo. László Moholy-Nagy (1895-1946) começou a experimentar com meios de fotografia sem câmara fotográfica em 1922, e foi ele quem cunhou o termo fotograma. Moholy-Nagy também introduziu o processo dos fotogramas nas suas aulas, tanto na Bauhaus Alemã e na New Bauhaus em Chicago, sendo que alunos como Henry Holmes Smith (1909-1986) ou Arnold Gilbert (1921-2001), continuariam a explorar as possibilidades dos fotogramas ao longo do século XX. Man Ray (1890-1976) foi outro artista que, durante as décadas de 1920 e 1930, começou a explorar o uso de fotogramas ou “Raiogramas” (no original *Rayographs*, título proveniente do seu próprio nome), aplicando-os tanto nos seus trabalhos de publicidade tradicional, como nos artísticos.



Figura 16 Fotograma, Man Ray,  
"La Maison", 1931



Figura 17 Fotograma, Man Ray,  
"Le Souffle", 1931



Figura 18 Fotograma, Arnold M. Gilbert,  
*Untitled*, 1979

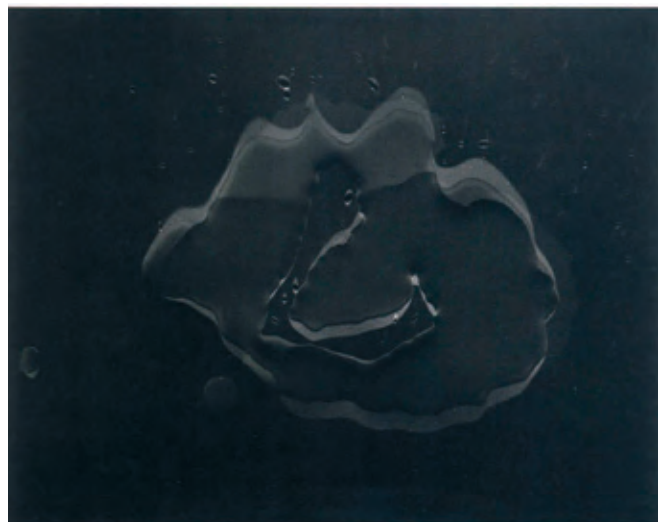


Figura 19 Fotograma, Arnold M. Gilbert,  
*Untitled*, 1980

Enquanto a fotografia proveniente de uma máquina fotográfica se encontra geralmente associada ao gênero documental, a *Cameraless Photography* permite a existência de uma linguagem livre das restrições do realismo, favorecendo assim a concretização de conceitos, a evocação de leituras metafóricas e também, o abstracionismo.



Figura 20 Quemigrama, Pierre Cordier (1933),  
“Chemigram 9/1/61 III ‘Big Bangram’”, 1961



Figura 21 Quemigrama + Fotograma, Pierre  
Cordier (1933),  
“Chemigram + Photogram 20/12/56 ‘La Révolution hongroise’”, 1956



Figura 22 Watergram, Adam Fuss (1961),  
“Ark”, 1990

## Fotografia Japonesa

### Japão no Pós-Guerra

A 15 de Agosto de 1945 o imperador Hirohito aceitou a derrota face aos aliados e também a Declaração de *Potsdam*, pondo assim um fim à guerra. Este documento foi um ultimato feito ao país por parte dos Estados Unidos, Grã-Bretanha e China e marcou o início da ocupação do Japão por parte dos aliados (maioritariamente pelos Estados Unidos).

Em 1960 foi feita a revisão do tratado pós-guerra (também conhecido como *Ampo* no Japão) entre os Estados Unidos e o Japão, que tinha como objectivo garantir a cooperação entre as duas nações, no caso de uma das duas ser atacada e ainda permitir a presença de tropas Americanas no solo Japonês. Esta revisão resultou num grande confronto político e o aumento da consciencialização política por parte da população Japonesa. Assim, os fotógrafos Japoneses começaram a explorar novos meios de fotografia documental que procuravam examinar e expôr contradições sociais que a população experienciava nesta época. Desde o elevado consumo de drogas fotografado por Jun Miki (1919- 1992), a discriminação social dos *Burakumin* (maior grupo de minorias no Japão) documentado por Kiyoshi Fujikawa, as vitimas da bomba nuclear em Hiroshima acompanhadas por Kikujiro Fukushima (1921-2015) e ainda Shigeichi Nagano (1925-2019), com fotografias de manifestações anti-*Ampo*, o este e oeste de Berlim, os estudos dos futuros empresários e ainda uma cidade que sofria de subsidiência de terra.



Figura 21 Shigeichi Nagano, “Graduation from an Executive Training Course”, 2009



Figura 22 Kikujiro Fukushima, “*Big Sudden Flash (Pika Don)*”, 1961

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/big-sudden-flash-pika-don>



Figura 23 Kikujiro Fukushima, “*Convulsions*” da série,  
“*Big Sudden Flash (Pika Don)*”, 1954

No final da década de 1960 e início da década de 1970, a sociedade, economia e cultura Japonesa sofreram uma grande mudança e os fotógrafos foram forçados a reexaminar o mundo do pós-guerra, o que levou ao aparecimento de um estilo de fotografia mais pessoal. Este estilo mostrava o mundo que os fotógrafos habitavam no dia-a-dia através de uma visão assumidamente privada.

## *Provoke, “Are-Bure-Boke” e “Wabi-Sabi”*

No final da década de 1960, depois do período de rápido crescimento económico que sucedeu os jogos olímpicos de 1964 em Tóquio, as falhas do rápido desenvolvimento começaram a mostrar-se com declarações de oposição à estrutura cultural, política e economia do pós-guerra. Este período conturbado levou ao questionamento da posição que os fotógrafos ocupavam e em 1968, fotógrafos Koji Taki (1928-2011), Takuma Nakahira (1938-2015), Yutaka Takanashi (1935) e escritor Takahiko Okada (1939-1997), formaram uma revista chamada *Provoke*, à qual Daido Moriyama (1938) se juntou na segunda edição. Estes artistas defendiam que a fotografia não consegue representar completamente ideias tal como as palavras conseguem. No entanto, a fotografia consegue provocar ideias que não conseguem por sua vez ser expressas em texto, daí o nome *Provoke* (*Provocative Materials for Thought*). Na sua primeira edição, para explicar o seu propósito, publicaram o seguinte:

*“Numa altura em que a linguagem perdeu a sua base material, a sua realidade, e está simplesmente a dançar no espaço, o que cabe a nós fotógrafos é capturar com os nossos próprios olhos os pedaços de realidade que existindo na linguagem não conseguimos compreender, e confrontar agressivamente a linguagem e confrontar o pensamento com uma variedade de informação.”*

*(The History of Japanese Photography, 220)<sup>1</sup>*



Figura 24 *Provoke* 1, 1968

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>



Figura 25 *Provoke* 1, 1968

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>

<sup>1</sup> Traduzido por mim. Texto original:

*“At a time when language has lost its material base, its reality, and is simply dancing in space, what falls to us photographers must be to capture with our own eyes the shards of reality that existing language cannot possibly grasp, and to aggressively confront language and confront thought with a variety of data.”*

*(The History of Japanese Photography, 220)*

As duas características mais relevantes dos fotógrafos da revista são, o “*Are-Bure-Boke*” e a fotografia a preto e branco. A primeira significa bruto, distorcido e desfocado, e conseguimos indentificá-la em todas as imagens destes fotógrafos. Para além de esta estética estar associada à necessidade do grupo de romper com a relação entre fotógrafo e o mundo, também podemos fazer a ligação aos assuntos que estes retratam.



Figura 26 *Provoke 1*, 1968



Figura 27 *Provoke 2*, 1969

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>



Figura 28 Daido Moriyama, *Farewell Photography*, 1972

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/farewell-photography-1>



Figura 29 Daido Moriyama, Stray Dog, Hunter 1971

Por exemplo, no trabalho de Daido Moriyama (figuras 28 e 29), esta escolha pode dever-se ao facto dos seus assuntos visuais serem os becos das grandes cidades, onde habitavam gangues, prostitutas e onde existia um elevado consumo de drogas, álcool, etc. Fazendo assim o contraste entre a rápida evolução que as cidades sofreram e do lado mais obscuro que continuou a existir nas metrópoles das grandes cidades Japonesas. No entanto, estas características, que poderão ser consideradas erros por alguns fotógrafos são um elemento característico deste grupo, que poderemos associar à cultura “*Wabi-Sabi*”.

Esta é uma ideia de estética Japonesa, adoptada do budismo: a aceitação do imperfeito e do que é efémero. Algumas características que definem esta estética são a assimetria, simplicidade, modéstia, intimidade e a apreciação tanto do que são objectos da natureza como as forças da mesma.

Em Agosto de 1969, a revista *Provoke* publicou a sua terceira e última edição e em 1970, a publicação do livro “*Mazu Tashikarashisa No Sekai O Suteru*” (“*First, Abandon the World of Pseudo-Certainty*”) por parte dos artistas que pertenciam ao grupo *Provoke*, tinha como objectivo continuar e explicar o pensamento crítico e a abordagem à fotografia, que tinha sido explorado nas anteriores edições da revista *Provoke*.



Figura 30 *Provoke* 3, 1969

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/provoke-complete-reprint-of-3-volumes>

## Fotografia Autoral

Ao mesmo tempo que apareceu a revista *Provoke*, emergiu outro estilo de fotografia inspirado nas fotografias de Robert Frank (1924-2019), que foi intitulado de fotografia “*Kompora*”. O nome deriva da junção das palavras inglesas “*photography*” e “*contemporary*” que apareceram no título da exposição de Dezembro de 1966, “*Contemporary Photographers: Toward a Social Landscape*” no Museu Internacional de Fotografia de George Eastman em Rochester, Nova Iorque. O estilo “*Kompora*” caracteriza-se por fotografias de eventos e cenários do dia-a-dia, e ao contrário do “*Are-Bure-Boke*” da revista *Provoke*, estas eram fotografias com um olhar sóbrio e claro, focado na distância entre o fotógrafo e o mundo fotografado. Contudo, a fotografia “*Kompora*” partilhava com a revista *Provoke*, um sentimento de incerteza e de crise em relação aos valores estabelecidos pelo sistema pós-guerra no Japão.

Uma edição especial da revista *Camera Mainichi* em Junho de 1968, intitulada “*Symposium: Contemporary Photography*”, ajudou a solidificar a presença do estilo “*Kompora*”. Esta edição continha fotografias de Yutaka Takanashi, Yasuhiro Ishimoto, Gocho Shigeo (1946-1983), Shimozu Takayuki e Sato Kuniko, acompanhadas por ensaio escrito por Otsuji Kiyoji chamado “*The Age of Ideology is Passing*”<sup>1</sup>. No ensaio, Otsuji fala sobre a tendência de novos fotógrafos optarem por composições simples e directas, e mostrarem interesse em assuntos ordinários do dia-a-dia. Otsuji refere ainda o contexto em que este estilo emerge: a instabilidade dos sistemas de valores do período e a tendência dos fotógrafos responderem, não através de erguerem ideologias numa época de incertezas, mas voltando-se para dentro de eles próprios e recorrendo a uma expressividade “sarcástica”<sup>2</sup>.



Figura 31 Gocho Shigeo,  
“*Familiar Street Scenes*”, 1978-80



Figura 32 Gocho Shigeo,  
“*Familiar Street Scenes*”, 1978-80

1 TUCKER, W,A ,FRIIS-HANSEN, D, RYUCHI, K and JOE, T (2003). *The History of Japanese Photography* (1ªEd). London: Yale University Press.(P.221)

2 TUCKER, W,A ,FRIIS-HANSEN, D, RYUCHI, K and JOE, T (2003). *The History of Japanese Photography* (1ªEd). London: Yale University Press. (P.222)

O foco na distância entre o fotógrafo e o mundo fotografado do estilo “*Kompora*”, levou a que começasse a existir uma noção de “próprio”, aquele que está a observar o cenário na imagem, de “outro”, que é o sujeito observado, e a relação entre ambos, seja o “outro” uma pessoa ou grupo de desconhecidos na rua, ou alguém com quem se mantém uma relação na vida privada, como o marido/mulher ou outro familiar.

Fotógrafos como Nobuyoshi Araki (1940) e Masahisa Fukase (1934-2012), começaram também a inserir o “próprio” dentro das próprias imagens através de fotografias da sua vida privada, criando assim uma relação fluída entre o observado e o observador, em que ambos os sujeitos se observam mutuamente. Em “*Senchimentaru Na Tabi*” (“*Sentimental Journey*”, 1971), Araki fotografa a sua lua de mel e conseguimos perceber esta mundança de papéis na relação entre o “próprio” (observador) e o “outro” (observado), enquanto Araki se representa a observar a sua mulher, ele próprio está a ser observado pela mesma. Mais tarde, em “*Araki Nobuyoshi No Nise Nikki*” (“*The Fake Diary of Araki Nobuyoshi*”, 1980), Araki introduz-se também como personagem nas suas fotografias criando um “diário fotográfico falso”, onde a realidade e a invenção são misturadas sem se ter em conta o fluxo linear natural do tempo.



Figura 33 Nobuyoshi Araki,  
“*Sentimental Journey*”, 1971



Figura 34 Nobuyoshi Araki,  
“*Sentimental Journey*”, 1971

Masahisa Fukase também introduz a sua vida pessoal nas suas imagens e estabelece a relação de “próprio” e “outro”, introduzindo a sua mulher Yoko, nas suas fotografias. Em “*Yugi*” (“*Play*”, 1971) e “*Yoko*” (1978), Fukase tenta desconstruir o conceito tradicional de família através de uma mistura entre fotografias completamente encenadas e outras dependentes do “acaso” ou do momento certo. Nestas fotografias, a relação entre “próprio” e “outro” é visualizada através de um ponto de vista humorístico sobre as “transações sexuais” entre homem e mulher.



Figura 35 Masahisa Fukase,  
“*Ravens*”, 1977



Figura 36 Masahisa Fukase,  
“*Yoko*”, 1964-76

Durante a década de 1970, começaram também a surgir fotógrafos que pretendiam estabelecer um diferente tipo de relação, desta vez entre o “próprio” e o mundo, ou problemas sociais contemporâneos, usando a viagem e etnografia como seu contexto. Um exemplo é o caso de Issei Suda (1940-2019), que em 1971, começou a viajar pelo Japão fotografando os cenários e as pessoas que encontrava com uma câmara 6x6.



Figura 36 Issei Suda,  
“Fushi Kaden”, 1976



Figura 37 Issei Suda,  
“Fushi Kaden”, 1975

Com as incertezas em relação ao sistema do pós-guerra no Japão, era extremamente difícil estabelecer uma ideologia ou estilo no que toca à fotografia, uma vez que as ideias de indivíduo e sociedade estavam a ser desconstruídas. Assim, os fotógrafos contemporâneos da época tinham abordagens individuais no que toca à representação da relação entre o “próprio” e o “outro, ou entre o “próprio” e o mundo.

## **2ª Parte**

## Referências e influências no trabalho

### Lucas Samaras

A primeira referência para este projecto é o trabalho de Lucas Samaras “*Photo-Transformation*” (1973-76). Este é um trabalho de auto-representação, em que o artista explora uma característica das primeiras químicas existentes nas Polaroids, estas apenas acabavam de secar vinte e quatro horas depois de serem reveladas. Isto significa que através do uso de pressão, era possível distorcer as imagens. No caso de Samaras, ele usava os dedos ou uma caneta para as distorcer enquanto estas secavam.

Uma outra série é a “*Photofictions*” (2002), onde o artista, através de manipulação digital, cria uma série de auto-retratos distorcidos e com composições psicadélicas.



Figura 38 Lucas Samaras, “*Photo-Transformation*”, 1973-76

Fonte: <https://brooklynrail.org/2018/07/artseen/LUCAS-SAMARAS-Photo-Transformations>



Figura 39 Lucas Samaras, “*Photo-Transformation*”, 1973-76

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265049>

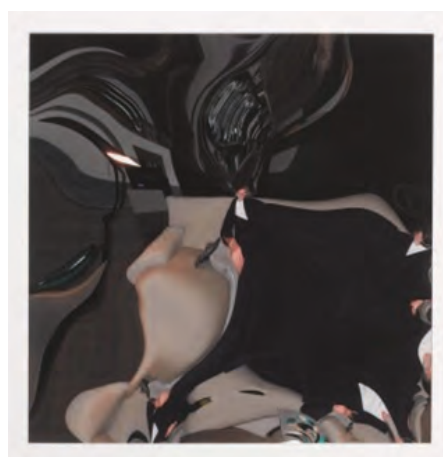


Figura 40 Lucas Samaras, “*Couch Potato 7, Photofictions*”, 2002

Fonte: <https://www.waddingtoncustot.com/exhibitions/60/>

A série “*Photo-Transformation*” foi muito importante como referência pois foi a partir daqui que decidi começar a explorar as possibilidades das Polaroids, tendo feito uma série de imagens inspiradas neste trabalho, realizando um conjunto de auto-retratos, também influenciados pela prática artística de Lucas Samaras.

## Koichiro Kojima

Outra referência que considero importante para o desenvolvimento do projecto foi Koichiro Kojima, e a sua série “*Liberation-Restriction-Drift*” (2020). Neste corpo de trabalho, o artista mistura fotografia instantânea com digital: usando filme Polaroid expirado, Koichiro separa o positivo da base e, com uma câmara digital, volta a fotografar os restos positivos da imagem que ficam na base. Kojima procede depois à sua manipulação digital e termina imprimindo os resultados.

Koichiro explica que este trabalho é a maneira de responder à sua questão: “Haverá outra maneira para o tempo e o espaço existirem para além do convencional fluxo linear do tempo?”

Segundo Kojima a invenção da Polaroid e a digitalização da fotografia, vieram libertar o fotógrafo dos processos de câmara escura e da forma material, respectivamente. Uma vez que as imagens já não tomam uma forma material mas a forma de informação digital, estas andam à deriva no espaço e no tempo por serem arquivadas online e aparentam ter todas a mesma distância no tempo relativamente ao presente. Segundo Kojima, na imagem digital não se nota uma clara passagem de tempo entre imagens, explicando assim o título do seu trabalho. “*Restrained*”, refere-se à “prisão” da forma material. “*Liberation*”, à liberdade que as invenções mencionadas (Polaroids e a digitalização de imagens) vieram proporcionar aos fotógrafos. E por fim, “*Drift*”, refere-se ao novo estado estado não-físico onde as imagens se encontram armazenadas (*online*).

O que me interessou neste trabalho, foi o facto de Koichiro conseguir produzir um género de “*Cameraless Photography*”, onde, apesar de usar uma máquina Polaroid, o que interessa é o processo e o resultado final.

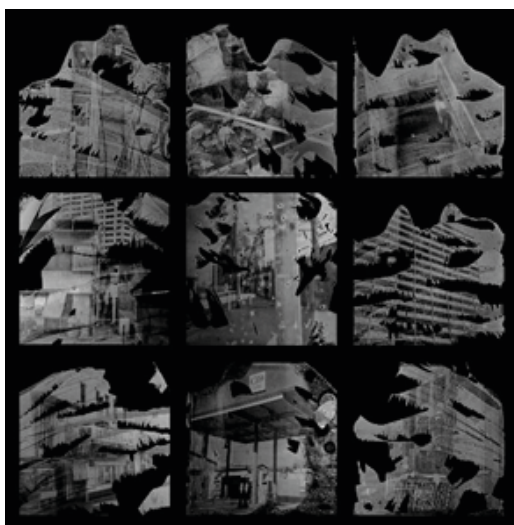


Figura 41 Koichiro Kojima, *Untitled*, 2020

Fonte: <https://www.lensculture.com/koichiro-kojima?modal=project-1267166>

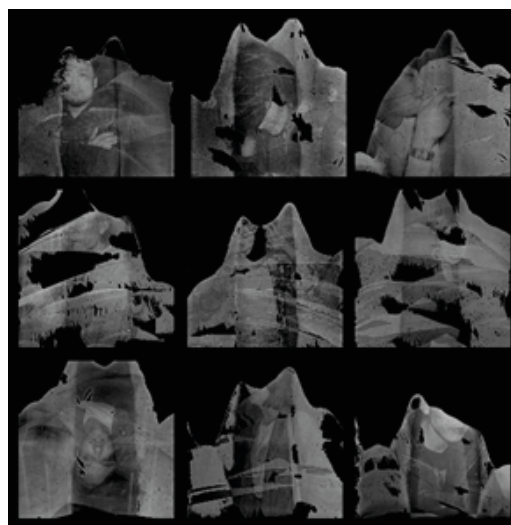


Figura 42 Koichiro Kojima, *Untitled*, 2020

Fonte: <https://www.lensculture.com/koichiro-kojima?modal=project-1267166>

## Daido Moriyama

Daido Moriyama é um fotógrafo Japonês conhecido pelo seu trabalho fotográfico a preto e branco. Nascido a 1938 em Osaka, acaba por se mudar para Tóquio em 1961 onde acaba por trabalhar durante três anos como assistente do fotógrafo Eikoh Hosoe (1933), membro do colectivo *Vivo*. Mais tarde, em 1963, começa a trabalhar como fotógrafo freelancer e a produzir uma imensidão de trabalhos que foram uma grande influência no desenvolvimento da fotografia contemporânea.

As fotografias de Moriyama são caracterizadas pelo preto e branco (apesar de também ter produzido trabalhos a cores), pelo forte contraste e presença de grão. O seu método de fotografar é algo peculiar, Moriyama caminha, principalmente por grandes cidades, com a sua pequena máquina fotográfica pendurada no pulso, fotografando o que está à sua volta quase como se fosse um turista. Fotografa os becos onde habitam os gangues, prostitutas, onde existe o consumo de álcool e drogas, no entanto, inspirado pelo escritor Jack Kerouac<sup>1</sup> (1922-1969), também visita e fotografa bastantes locais históricos e zonas rurais. Assim, a fotografia de Moriyama representa a dualidade da sociedade Japonesa, ou seja, tanto a presença de tradições com milhares de anos, como a presença das tecnologias e modas mais recentes, os homens bêbedos de fato e gravata, as mulheres na rua durante o dia e nos bares de Shinjuku à noite. Contudo a fotografia de Moriyama não se resume apenas a essa representação, o seu maior interesse são situações/cenários do dia-a-dia, desde Tóquio visto no topo de um prédio, montras de lojas, pessoas na rua, locais em obras, cartazes rasgados, etc... Fotografando com ângulos pouco convencionais e muitas vezes com exposições incorrectas, fazendo com que algumas das suas fotografias pareçam acidentais, Moriyama vai gravando memórias com a sua máquina fotográfica daquilo que o captiva, assumindo tudo o que fotografa como uma possível fotografia.



Figura 43 Daido Moriyama, “Farewell Photography”,1972

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/farewell-photography-1>

Daido Moriyama sempre foi uma grande influência para mim, principalmente o seu livro “*Farewell Photography*” (1972). Este livro é o expoente máximo da abstração na fotografia de Moriyama, tudo é considerado fotografia, desde negativos esquecidos no chão do laboratório, fotografias acidentais, fotografias estragadas por químicos, negativos pisados, as primeiras fotografias dos rolos, etc... Podemos considerar este trabalho um exemplo perfeito da estética, “*Are-Bure-Boke*” e “*Wabi-Sabi*”. Pois em muitas das fotos nem conseguimos perceber o que está representado, e devido à aceitação total do que pode ser considerado imperfeito. No documentário “*Near Equal*” (2001), conseguimos notar a aceitação de “erros” nas suas fotografias:

*“Fotografias não são apenas as imagens que fazemos conscientemente. Se existem fotografias que têm imagens completamente decontextualizadas, assim que eu as reconhecer como fotografias, estas são fotografias.”*

*(Daido Moriyama, “Near Equal”, 33:12s)<sup>1</sup>*

Aqui, Moriyama “despede-se” de tentativas de associar um significado a fotografias.

Numa altura em que me sentia sem rumo em relação ao que fazer com a fotografia, a influência de Daido Moriyama abriu-me portas para explorar outros métodos de criação de imagem. Também me libertou da pressão de constantemente querer representar algo realista nas minhas imagens e assim, conseguir fotografar mais livremente, deixando para trás o carácter documental e de representação do real, que sempre associei à fotografia.



Figura 44 Daido Moriyama, “*Farewell Photography*”, 1972

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/farewell-photography-1>

<sup>1</sup> Traduzido por mim. Texto original:

*“Photos are not only the images which you consciously take. If there are any photos that have completely off images, once I recognize them as photos, these are photos.”*

(Daido Moriyama, “*Near Equal*”, 33:12s)

## Daisuke Yokota

Nascido a 1983 em Saitama, Daisuke Yokota é um fotógrafo Japonês que estudou no *Nippon Photography Institute* em Tóquio. Yokota trabalha tanto com o meio analógico como com o digital, criando retratos a preto e branco e fotografias completamente abstractas, é caracterizado pela sua metodologia de trabalho e empenho na produção de séries fotográficas.

Daisuke Yokota também me tem vindo a influenciar bastante ao longo do meu percurso. Tanto pelos temas que aborda, como a representação da sua memória e do passar do tempo através de imagens, mas essencialmente pela sua metodologia de trabalho em camadas e adicionando à imagem elementos externos a esta como pó.

Analisemos a série “*TORANSUPEARENTO*”, publicada em 2014 por Daisuke Yokota. Neste trabalho, considerado um irmão de “*VERTIGO*” (2014), Yokota mostra, através da adição de camadas de transparências, o seu processo criativo. Esta adição de camadas leva à construção desde a imagem original, até ao produto final. No trabalho de Daisuke Yokota vemos bastante presente o “*Are-Bure Boke*” e diria até a estética “*Wabi-Sabi*”. Apesar desta aparência, Daisuke Yokota diz que, o facto de muitas das suas fotografias terem o mesmo aspecto de material da revista *Provoke*, é apenas natural, mas não propositado, uma vez que já não existe uma ideia unificada sobre o que é a fotografia e cada artista trata a fotografia à sua maneira. Contudo, numa análise mais atenta, o “*Are-Bure-Boke*” continua presente.



Figura 45 Daisuke Yokota, “*Back Yard*”, 2012

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/site-1>

Assim, o trabalho de Daisuke Yokota encaixa perfeitamente na estética “*Wabi-Sabi*”, pois no seu processo não existe seleção, mas sim uma completa aceitação do que poderá ser considerado um erro, sendo que Yokota trabalha (em camadas) por cima desses mesmos erros. Uma vez que, muito da sua intervenção em imagens é química e de certa forma imprevisível, Yokota é surpreendido muito regularmente por resultados inesperados. Ao fotografar, imprimir e intervir na imagem, Yokota imprime uma qualidade extremamente material à sua fotografia. Este método de trabalho deve-se à sua preocupação com uma tentativa de representação da temporalidade da memória, eco, reverberação e, no fundo, a nossa percepção de tempo. Yokota diz ser bastante inspirado no trabalho do músico Aphex Twin (especialmente no álbum “*Selected Ambient Works Volume II*” (1994)), que trabalha o eco, o atraso e a reverberação, na sua música através da transformação/sintetização e repetição de sons, na criação de som ambiente. Numa entrevista na *Exposure Magazine*, Daisuke Yokota diz:

*“Recordamos uma experiência do passado uma e outra vez. Mas não creio que estas lembranças sejam sempre as mesmas. Memórias são-nos sempre trazidas em relação a uma condição do presente, e através desta repetição da lembrança das memórias que se torna influenciada por - e portanto - um producto do que nos está a acontecer no presente. Apesar da experiência física de tempo ser singular, acredito que o tempo a um nível consciente consegue multiplicar cada vez que alguém se recorda de uma memória e das diferentes experiências das alturas geradas por estas acções passam em paralelo a um tempo físico.”*

*(Daisuke Yokota, Exposure Magazine, 2018)<sup>1</sup>*

Yokota explica a sua percepção sobre memórias e como cada um a experiencia em relação à distância à mesma, numa linha de tempo. Todo o seu processo de fotografar, imprimir, intervir, etc... é uma mostra da passagem de tempo sobre a fotografia, desde o momento em que foi tirada até ao produto final. Depois de entendermos estas preocupações de Daisuke Yokota, a distorção visual, presente em “*TORANSUPEARENTO*”, pela presença de vá-

---

1 Traduzido por mim. Texto original:

*“We recollect a single experience from the past again and again. But I don't think these recollected memories are always the same. Memories are always brought out in relation to a present condition, and through this repeatable recollection of memory becomes influenced by - and therefore - a product of what is happening to us now. Although the physical experience of time is singular, I believe time at a conscious level can multiply every time one recollects a memory and the different experiences of times generated by these actions pass in parallel to a physical time.”*

*(Daisuke Yokota, Exposure Magazine, 2018)*

ias camadas de transparência, é justificada. E ainda olhando para o seu trabalho “*BACK YARD*” (2012), e percebendo mais uma vez, o trabalho em camadas, conseguimos ver a sua representação física e visual do passar do tempo e da sua relação com a memória.

Com esta análise pretendo mostrar a metodologia de trabalho que me influencia, uma vez que acabamos por ter métodos semelhantes. Fotografar, intervir na imagem e, a partir daí, continuar o processo dependendo do que pretendo fazer.

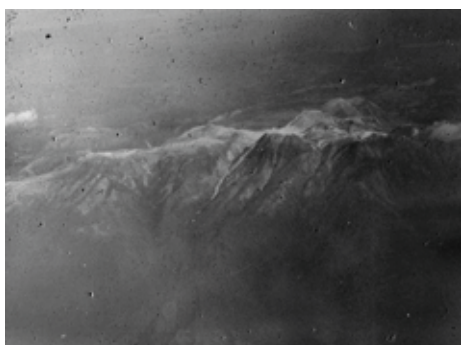


Figura 46 Daisuke Yokota, “*VERTIGO*”, 2014

Fonte: <https://medium.com/exposure-magazine/in-visible-and-in-audible-temporalities-in-the-work-of-daisuke-yokota-9f62f113e867>



Figura 47 Daisuke Yokota, “*VERTIGO*”, 2014

Fonte: <https://medium.com/exposure-magazine/in-visible-and-in-audible-temporalities-in-the-work-of-daisuke-yokota-9f62f113e867>

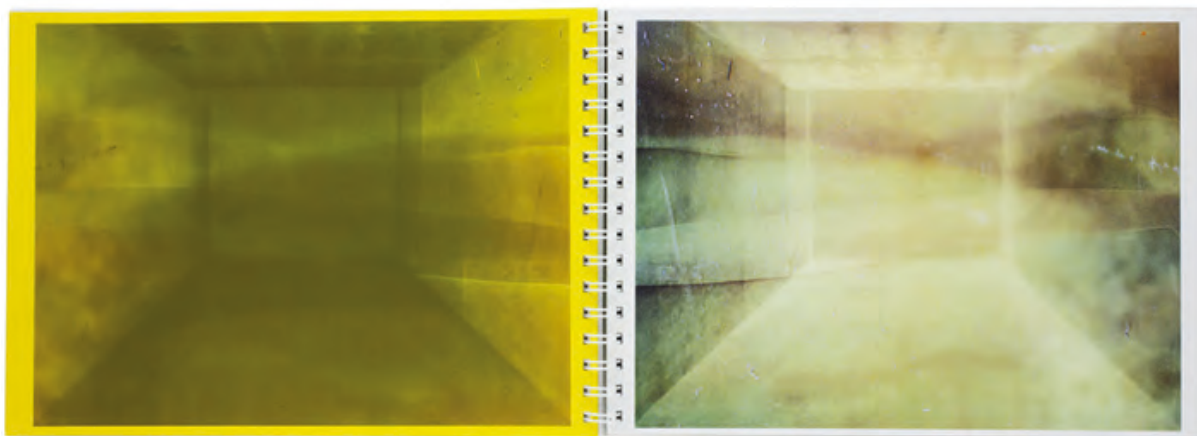


Figura 48 Daisuke Yokota, “*TORANSUPEARENTO*”, 2014

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/toransupearento>

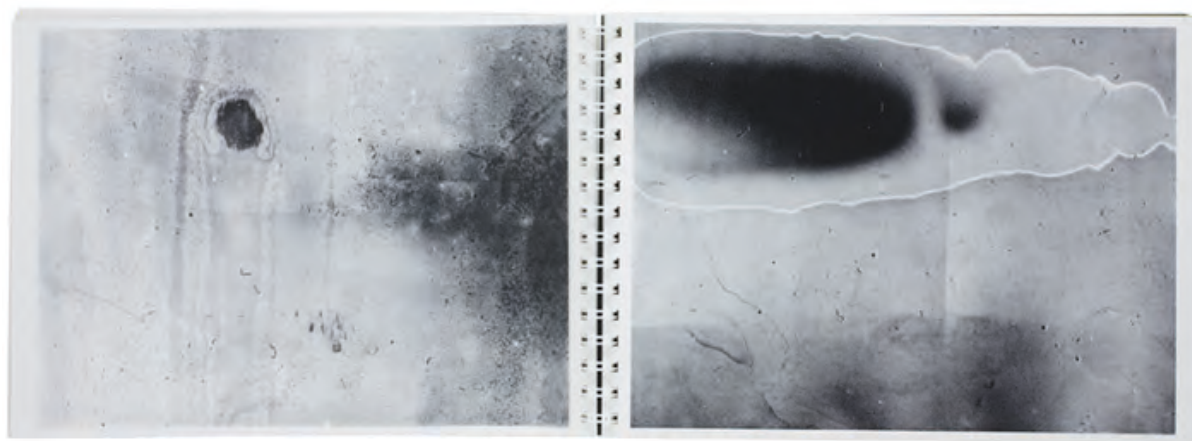


Figura 49 Daisuke Yokota, “*TORANSUPEARENTO*”, 2014

Fonte: <https://www.shashasha.co/en/book/toransupearento>

## “SHADOWPLAY”

Como tinha referido, acho importante mencionar o meu projecto anterior para melhor compreender o meu percurso e interesse na exploração da materialidade da fotografia. A série “*SHADOWPLAY*” tem por base a teoria de individuação de Carl Jung (1875-1961) e a sua proposta em relação à constituição da psique humana, ou seja, a representação do *ego* e do *próprio*, sendo o *ego* a parte consciente que engloba a *sombra*, a *persona*, o *animus* e a *anima*. E o *próprio*, que representa o “todo”, é constituído pelo consciente e pelo subconsciente pessoal e colectivo. O meu projecto procura uma representação visual desta teoria de Jung.



Figura 50 Fotografia + Pintura  
Luís Jacinto, “*SHADOWPLAY*”, 2021



Figura 51 Fotografia + Pintura  
Luís Jacinto, “*SHADOWPLAY*”, 2021

Nas minhas imagens procuro representar conceitos como o *ego*, a *sombra* e a sua relação. Assim no projecto temos três categorias de fotografias: paisagens que representam o consciente (*ego*), as pinturas abstractas que representam o subconsciente (*sombra*) e as fotografias em que ambas as categorias anteriores se sobrepõem de modo a representar a relação entre o *ego* e a *sombra*. Esta última para além da relação entre *ego* e *sombra*, também representa a proposta de individuação de Carl Jung, que significa a aceitação de todas as partes que constituem a psique de uma pessoa, pelo próprio.

De maneira a resumir a teoria de Jung, refiro o livro de Robert Louis Stevenson “*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*” (1886). No livro, Dr. Jekyll é-nos apresentado como uma pessoa considerada decente, desde a sua aparência até à sua personalidade. Mas Dr. Jekyll tem uma necessidade de agradar a todas as pessoas que se encontram à sua volta (criação de uma *Máscara/Persona*), a sua bondade não é genuína, o que leva à repressão de sentimentos e instintos, alimentando assim a sua *sombra*. Dr. Jekyll diz que “esconde os seus prazeres e aceita uma profunda duplicidade da vida” e para este conseguir satisfazer esses prazeres, Dr. Jekyll cria uma poção que o transforma em Mr. Hyde, uma pessoa que nos é descrita como sendo claramente subdesenvolvida. Assim, podemos assumir que Mr. Hyde representa a *sombra* de Dr. Jekyll e por este a ter reprimido durante tanto tempo, a sua *sombra* não tinha como se desenvolver, daí o aspecto de Mr. Hyde. Ao longo do livro, Dr. Jekyll consegue transformar-se livremente em Mr. Hyde e voltar ao normal, mas à medida em que a *sombra* de Dr. Jekyll vai ganhando mais força dentro dele, esta habilidade vai sendo perdida e a transição entre as duas personalidades já não é tão fácil e, no final do livro, a tentativa de separação destas duas personalidades, acaba por levar à destruição de Dr. Jekyll.



Figura 52 Fotografia  
Luís Jacinto, “SHADOWPLAY”, 2021

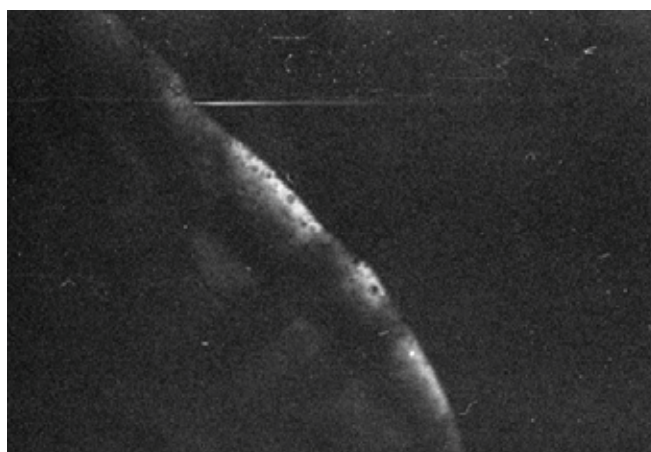


Figura 53 Fotografia  
Luís Jacinto, “SHADOWPLAY”, 2021

Concluindo, com Dr. Jekyll (o *ego consciente*) estar constantemente a reprimir a sua *sombra* (Mr. Hyde) e de repente a libertar totalmente sem controlo, levou à criação de outra personalidade dentro do mesmo, devido ao isolamento do *ego* e da *sombra* e ao facto de não existir um equilíbrio saudável entre estas duas partes. A proposta de Carl Jung de individuação passa pela união e aceitação de todos estes aspectos que vivem dentro de cada um de nós. O *ego* e a *sombra* em conjunto, sem competição e de maneira a se complementarem mutuamente, pois no fundo, ninguém é puramente bom ou mau e é impossível alcançar o “bom ideal” sem existir alguma repressão de sentimentos.

Tendo esta teoria de Jung como ponto de partida, podemos começar a entender melhor o processo de criação de imagens do projecto. Inspirado na metodologia de Yokota em “*TORANSUPEARENTO*”, prossigo com a sobreposição de fotografias, camada a camada, de maneira a criar novas imagens dentro da mesma, tentando representar uma relação saudável entre ego e sombra, fazendo com que tanto a fotografia como a pintura tenham a mesma força e nenhuma parte se realce em relação à outra. É um processo contínuo de tentativa e erro onde muitas vezes sou surpreendido por resultados inesperados ao sobrepor as imagens, essencialmente por não deter o controlo total sobre a imagem e assim não existir maneira de prever o resultado final.



Figura 54 Pintura Acrílico  
Luís Jacinto, “*SHADOWPLAY*”, 2021



Figura 55 Fotografia  
Luís Jacinto, “*SHADOWPLAY*”, 2021



Figura 56 Fotografía + Pintura  
Luís Jacinto, "SHADOWPLAY", 2021



Figura 57 Pintura Acrílico  
Luís Jacinto, "SHADOWPLAY", 2021



Figura 58 Fotografía + Pintura  
Luís Jacinto, "SHADOWPLAY", 2021



Figura 59 Fotografía + Pintura  
Luís Jacinto, "SHADOWPLAY", 2021

## Projecto

Como mencionado anteriormente, o meu projecto tem como base a exploração da materialização da imagem, deixando para segundo plano a máquina fotográfica. Para isso recorri ao uso de Polaroids, devido à sua instantaneidade e materialidade. Ao longo do projecto, fui explorando vários métodos para tentar chegar a uma nova maneira de usar Polaroids. Porém essa ideia acabou por se perder ao longo do processo e este acabou por ganhar uma natureza auto-representativa. Trabalhando com manipulação digital e/ou na fotografia Polaroid em si, fui montando várias categorias de experiências realizadas que mais tarde no projecto, irei utilizar para construir o corpo de auto-representação.

Para começar, achei importante estudar a constituição de uma Polaroid e como esta funciona para assim poder entender as experimentações feitas por outros fotógrafos e por fim, começar a explorar a natureza da minha ferramenta para meu proveito.

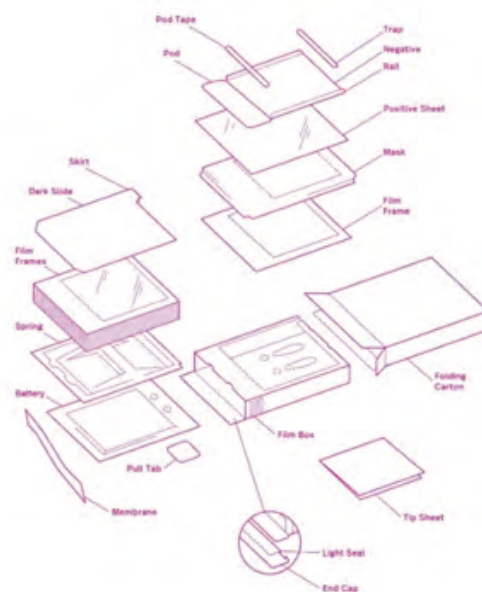


Figura 14 Diagrama Cartuxo Polaroid

Fonte: <https://support.polaroid.com/hc/en-us/articles/115012554908-What-s-inside-a-Polaroid-film-box->

No diagrama acima, conseguimos reconhecer os vários elementos que constituem um cartucho Polaroid. Na parte superior, vemos a constituição da Polaroid em si. Esta tem três elementos essenciais: um negativo sensível à luz, uma película transparente (para manter os químicos seguros durante a revelação) e três bolsas no fundo que contêm os químicos necessários para a revelação das imagens. As bolsas são rebentadas à passagem entre os rolos que se encontram dentro da máquina, fazendo com que os químicos sejam uniformemente espalhados ao longo da Polaroid, e assim, revelando a imagem.

Depois de perceber a constituição da mesma, comecei por reunir uma série de métodos em vários *blogs* e livros e experimentando ideias por mim. Apresento agora, uma lista dos métodos que utilizei ao longo do projecto:

- Queimar fotografias;
- Variações de temperatura;
- Adicionar texturas com pressão;
- Diluir a emulsão com lixívia;
- Colagem;
- Emulsion Lift;
- Injectar líquidos diferentes nas bolsas de químicos;
- Rebentar as bolsas de química antes e depois de expôr as fotografias;
- Dobrar as fotografias enquanto revelam;
- Fotogramas;
- Watergrams;
- Microondas;
- Raspar a emulsão;
- Manipulação digital;
  - Inversão de imagens;
  - Inversão de negativos;
  - Duochrome;
- Polaroid Decay Method;
- Abrir as Polaroids antes de acabar a revelação;

Reúnindo os resultados, vendo onde melhorar, que alterações poderei fazer ao método que estou a usar, continuo a produzir imagens com o objectivo de tentar descobrir um método novo para usar Polaroids. Ao longo do trabalho, fui anotando as minhas impressões, e fazendo uma compilação dos resultados. Pois se não me agradavam, optei por continuar por outros lados onde via mais potencial imagético.

Passo agora a mostrar os resultados obtidos. As Polaroids usadas para a execução do projecto são as *i-type*, o modelo usado para as máquinas mais recentes.

## Técnicas Exploradas

### Queimar fotografias

Apesar do fogo sempre ter sido algo que gostei de experimentar, até hoje ainda não fiquei satisfeito com nenhum resultado obtido... sendo que este não é exceção. Para além de ser demasiado bruto, os resultados não me agradam. Tentando usar o fogão, isqueiro e fósforos, ia queimando a fotografia de maneira a distorcer a imagem.



Este foi um processo que, apesar de não ter prosseguido, tive de experimentar.

## Variações de temperatura

Continuando no tema do fogo, mas agora de uma maneira mais suave. Aqui, antes de fotografar, submeti os cartuchos a variações de temperatura extrema, deixando-os congelar durante dias, passando-os para água quente, ou deixando-os dentro do carro ao sol. Estas intervenções causam uma alteração nos químicos dentro das bolsas e por conseguinte causa uma diferença na tonalidade das imagens após a revelação. Numa outra fase, obtive um resultado onde nenhuma fotografia foi correctamente revelada resultando em imagens completamente abstractas.



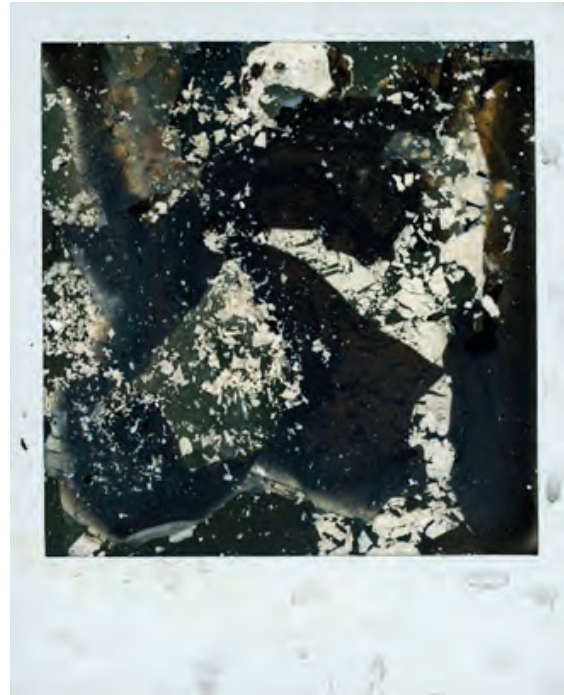
## Pressão (textura e deformação)

Nesta categoria, a técnica foi inspirada pelas Polaroids de Lucas Samaras em *“Photo-Transformation”*. Durante o período de tempo que a fotografia está a revelar, com uma ferramenta de moldar barro, apliquei pressão na emulsão de maneira a obter a textura do material que estava por trás da Polaroid (parede, chão, postes) e tentar deformar a imagem. Devido ao facto da química ter uma composição diferente das Polaroids usadas por Samaras (SX-70), não foi possível obter as deformações que o mesmo consegue em *“Photo-Transformation”*.



## Diluição em lixívia

Para este processo, usei fotografias que saíram sub-expostas. De maneira a poder reciclar as mesmas, dando-lhes assim um novo propósito. Aqui o processo resume-se a, com diferentes diluições de lixívia, derreter a emulsão e mesmo o negativo. Uma outra técnica consiste em deixar as fotografias mergulhadas na lixívia durante tempos diferentes e depois manipular a imagem para obter resultados diferentes.



## Colagens e Sobreposições

Vendo como a lixívia diluía a imagem, pensei em usar a mesma de outra maneira mais controlada. Recorri a pincéis, e apliquei apenas em certas zonas da imagem que queria apagar de maneira a criar uma transparência e assim conseguir criar colagens.



## Emulsion Lift

Esta técnica é bastante utilizada e conhecida quando se fala em manipulação de Polaroids. Aqui, o processo consiste em cortar a moldura branca fora e mergulhar o acetato e o negativo, com o positivo no meio, em água quente. Algum tempo depois será possível separar os três elementos e transferir a imagem para uma superfície diferente. A imagem fica distorcida e parece quase que tem a mesma fluidez que água. Tentando este método, descobri que é possível obter um efeito parecido, sem ter de usar água, nem perder a moldura e sendo completamente selectivo em relação ao que se dá esse efeito. Colocando as imagens ao frio e, muito perto de estas estarem completamente reveladas, se as tentarmos abrir, a emulsão vai parecer uma espécie de plasticina. Assim, se forçarmos a mesma, é possível esticar a imagem, distorcer livremente, e voltar a fechar a Polaroid.



## Injeção de elementos

Neste processo, com seringas, injectei vários elementos nas fotografias, como tinta acrílica, vinagre, corante alimentar, sangue de carne, sabão, água e lixívia. Os resultados variam consoante a mistura feita. No caso do vinagre e lixívia, o processo de revelação pára por completo. No caso do sabão e água, a fotografia ganha a textura das bolhas. E, no caso do sangue da carne, a fotografia foi lentamente desaparecendo ao longo do tempo, restando apenas alguma química seca no final.



## Rebentar as bolsas de química

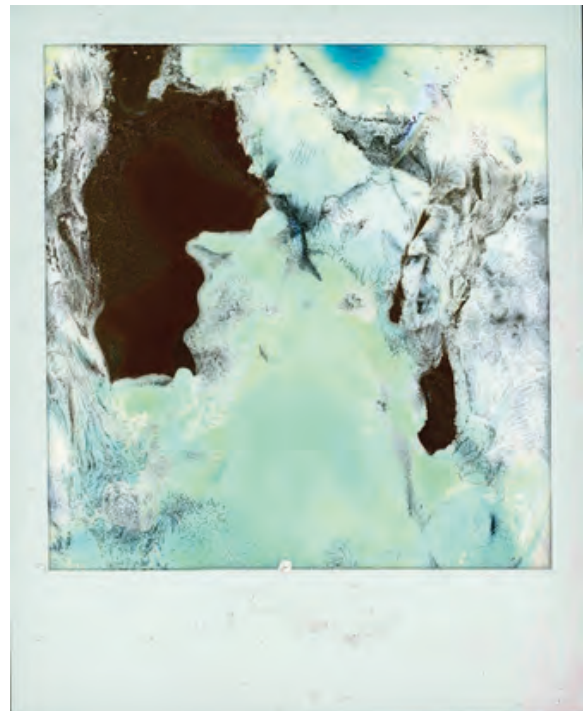
### -Antes de fotografar

Este foi o processo em que os resultados mais me agradaram. Consiste em simplesmente aplicar pressão no cartucho, antes de o carregar na máquina. O resultado, são Polaroids onde a química não foi uniformemente distribuída, deixando espaços em que a base da película se consegue ver. Ao obter este resultado, aproveitei para fazer sobreposições de imagens.



## -Depois de fotografar

Neste processo, depois de expor a Polaroid, retirei-a do cartucho e com rolos de cartão, rebentei as bolsas para passar o químico na imagem. O resultado são imagens em que a fotografia ganha a textura do material que estava do outro lado do rolo, a química não fica uniformemente espalhada e como resultado, estas não ficam devidamente reveladas por falta de pressão (ao contrário das anteriores que passam nos rolos da máquina).



## Dobrar

Mais uma vez, no período em que a imagem está a revelar, dobro a Polaroid ou amasso com as mãos, de maneira a que os vincos criados fiquem marcados na imagem, isto porque, ao dobrar, alguma química se separa nas zonas dos vinco e faz com que pequenos espaços se criem entre a película transparente e o negativo.



## Fotogramas

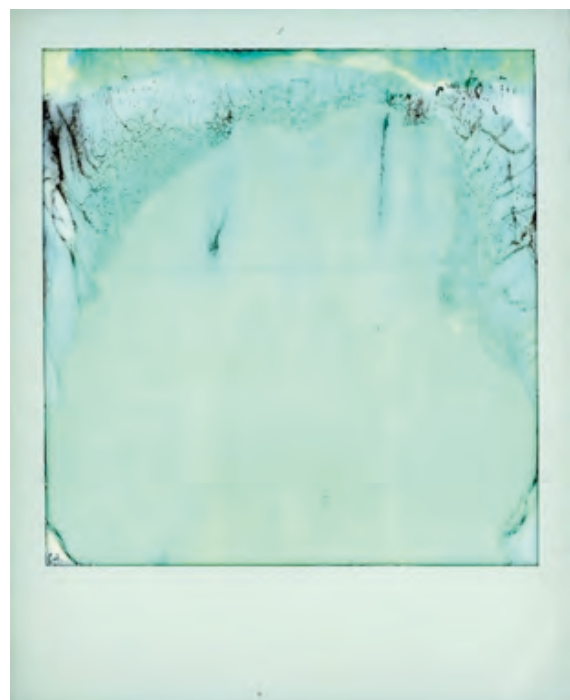
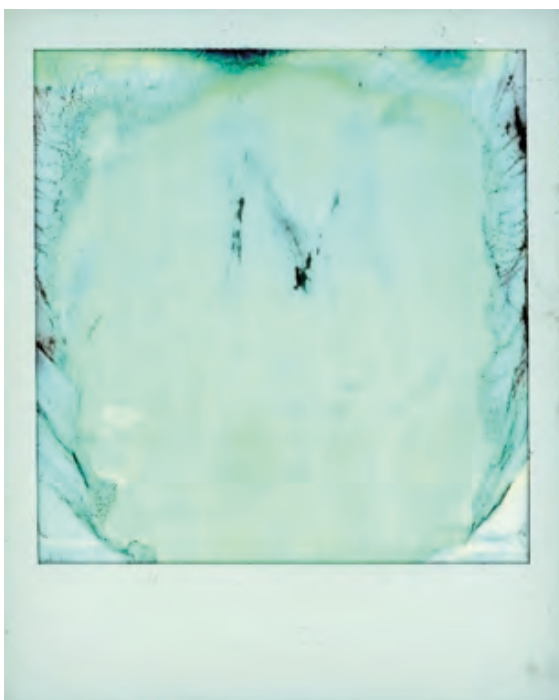
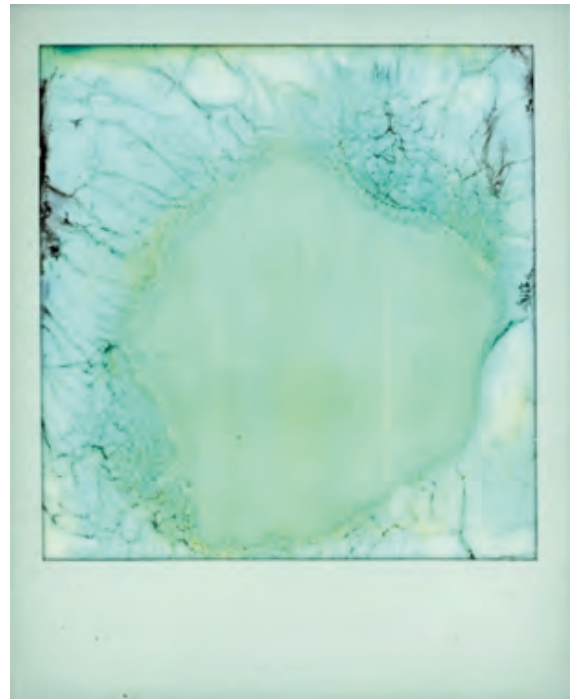
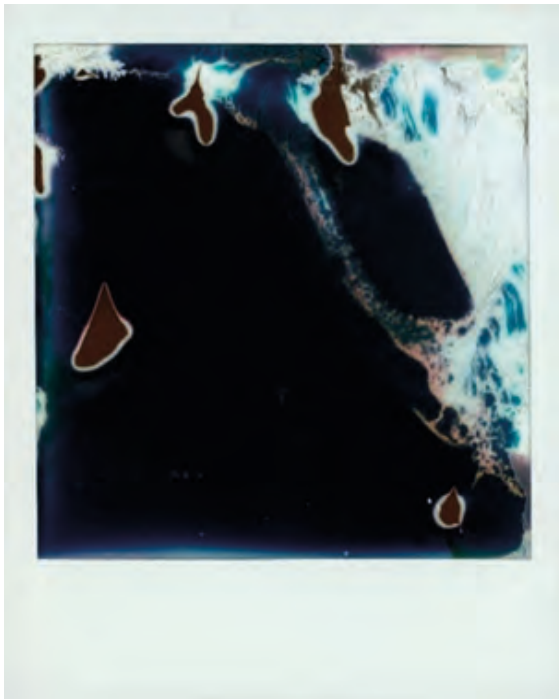
Como se faz na câmara escura com papel fotográfico, coloquei diversos objectos em cima das Polaroids e expus as mesmas usando um flash com cor. Depois coloquei a fotografia dentro de um cartucho e deixei-a passar nos rolos da máquina. Um outro método consiste em usar os rolos de cartão mencionados em cima.



## *Watergrams*

Com base na mesma teoria de um fotograma, mas tentando recriar o movimento de água, o processo consiste em colocar a Polaroid debaixo de água e expondo-a à luz, ao mesmo tempo em que se agita a água. O que fica registado, é a textura da água.

Tendo experimentado dois métodos diferentes aqui. Um em que submergia a Polaroid completamente debaixo de água, e outro, em que apenas colocava algumas gotas por cima da película transparente.



## Microondas

Este processo definitivamente não correu bem. Coloquei a polaroid depois de revelar num microondas. O sucedido, foi esta rebentar à volta da moldura e tive de imediatamente desligar o mesmo. Daí apenas existir uma destas.



## Raspar a Emulsão

Aqui, tentei adicionar textura à imagem de uma maneira diferente. Abrindo a Polaroid e, com uma faca, raspar a emulsão. Não me agradou de todo o resultado.



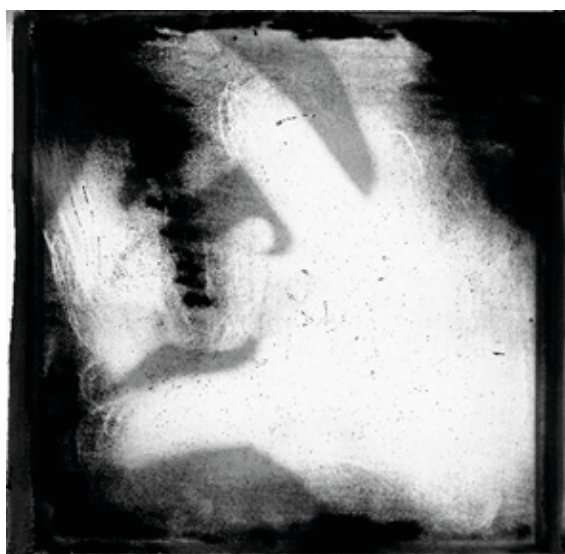
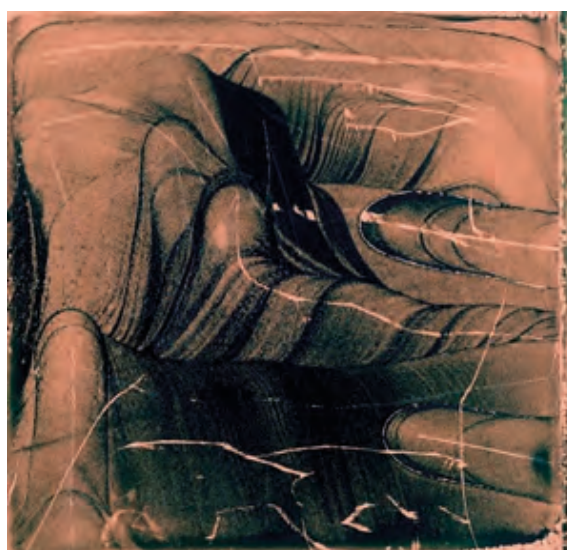
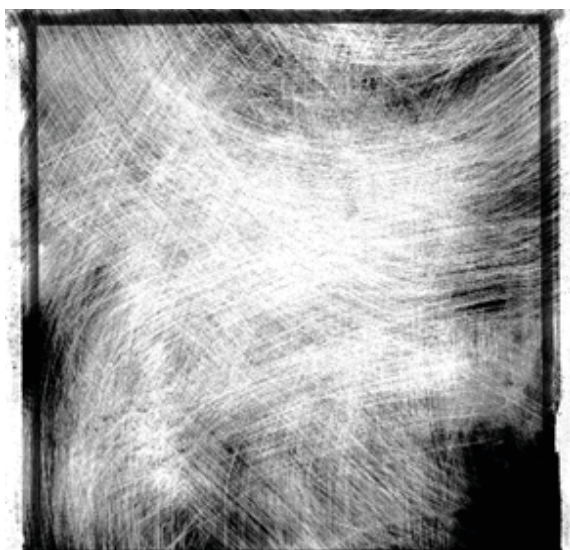
## Manipulação digital

No início do trabalho pretendia evitar a manipulação digital, apenas porque queria focar-me mesma na ideia de *Cameraless Photography*. Um pouco como os *chemigrams* de Pierre Cordier. No entanto, isto deixou de fazer sentido, pois estava a usar uma câmara. Além disso, a parte mais importante do trabalho continuaria a ser o processo e a manipulação das imagens.

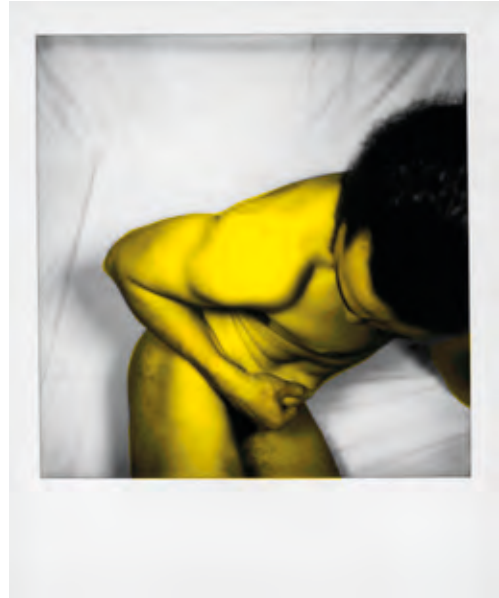
Com isto, a primeira coisa que comecei a explorar, foram os negativos das Polaroids, tentando inverter os mesmos e trabalhar por cima deles para perceber que resultados conseguia obter.



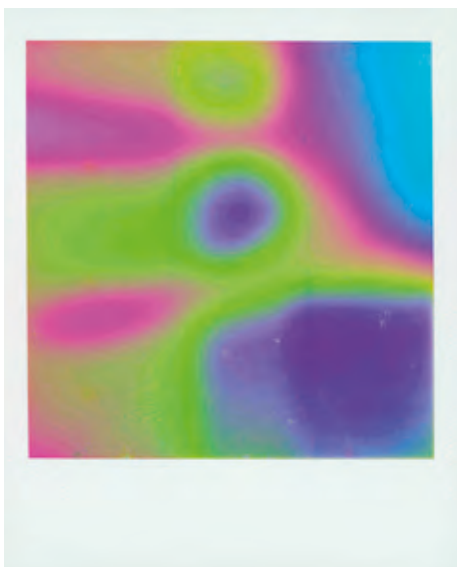
Para além da inversão dos negativos limpos, também inverti alguns negativos com marcas de química.



A marca Polaroid produz vários filmes diferentes. Como por exemplo, filme de cores, preto e branco, duochrome, etc... O Duochrome nunca consegui encontrar disponível. É um filme que apenas apresenta dois tons, dependendo da variante pretendida (amarelo e preto, azul e preto e recentemente, verde e preto). Então, decidi experimentar fazer a minha versão do mesmo, primeiro digitalmente e depois na Polaroid em si. Aqui temos alguns auto-retratos, feitos a preto e branco, que pintei apenas o que queria que tivesse o efeito duochrome. Sendo a minha cor preferida amarelo, foi a cor pela qual eu optei.



Fui assim explorando possibilidades digitalmente, como por exemplo alterando cores.



E invertendo imagens.



## Polaroid Decay Method

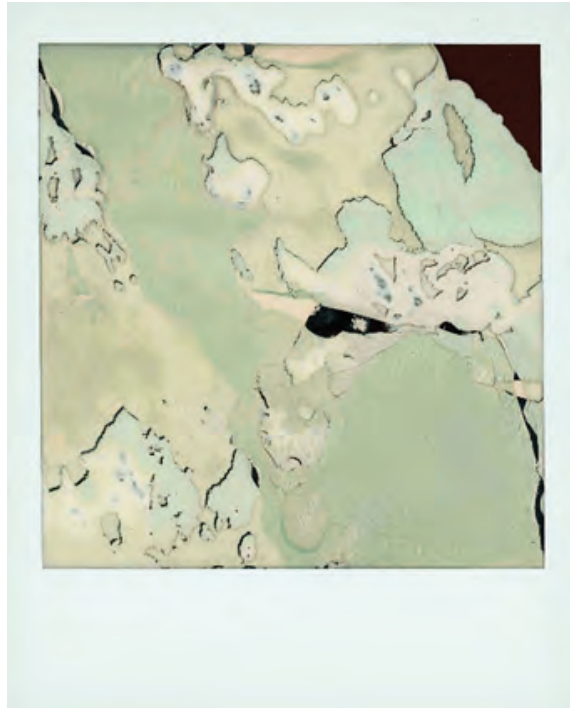
Este método foi o mais demorado de todos os que experimentei. Consiste em abrir as Polaroids e deixar as mesmas mergulhadas em diferentes misturas de líquidos/químicos (vinagre, revelador de película, óleo, sal, açúcar, etc...) ou até mesmo simplesmente água, ao longo de um determinado período de tempo. Tendo cada cartucho de Polaroids oito fotografias, decidi fazer a experiência ao longo de oito dias, deixando a primeira fotografia tirada mergulhada durante um dia, a segunda durante dois dias e assim sucessivamente até à última que ficou mergulhada oito dias.

Os resultados variam consoante a mistura que foi feita.



## Abrir as Polaroids antes de acabarem de revelar

Apesar de algumas experiências mencionadas anteriormente envolverem abrir as Polaroids antes de estas acabarem de revelar, todas consistem em adicionar alguma espécie de elemento exterior à química necessária para a revelação. Por simples curiosidade, decidi ver o que acontece se apenas expusermos a química ao ar. O resultado são fotografias brancas com alguma textura da separação da química ao abrir.



## Reflexão sobre técnicas exploradas

Ao realizar estas experiências, apercebi-me da imensidão de maneiras possíveis de manipular fotografias Polaroids. Sejam estas antes ou depois de serem expostas, manipulação da máquina fotográfica, do cartucho, desde manipulações directas como aplicação de pressão, textura, tinta, química, a manipulações indirectas, como a temperatura, a exposição à luz enquanto a fotografia está a revelar, o estado da química, o tempo que se demora a terminar o cartucho, etc.... Posto isto, posso dizer que estou satisfeito com os resultados obtidos com esta exploração de processos, que me permitiram construir uma série de imagens auto-representativas a partir destas técnicas e ainda, durante a construção do mesmo corpo, continuar a descobrir maneiras de manipular as imagens. Para além de todas as possibilidades, nenhuma manipulação obtém o mesmo resultado duas vezes, sendo os mesmos muitas vezes resultados inesperados dos quais temos pouco controlo.

A conclusão a que chego é que, tal como nas metodologias de Daisuke Yokota, a melhor maneira de explorar cada uma destas técnicas é através do investimento de tempo na repetição das manipulações de maneira a conseguir adicionar o carácter material que procuro a cada fotografia.

## **3ª Parte**

## Auto-Representação

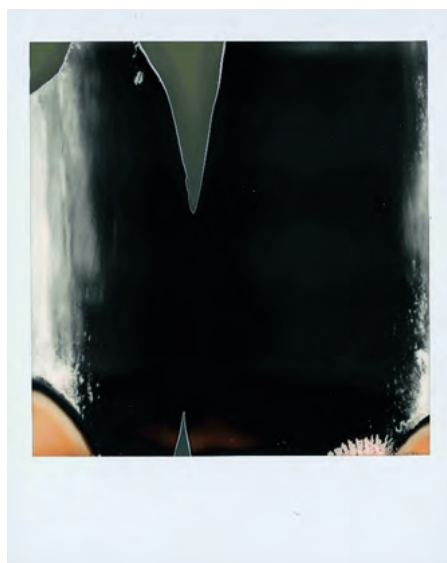
Como referi várias vezes ao longo do relatório, os assuntos fotografados foram postos completamente em segundo plano, sendo o mais importante o processo e o resultado final. A meu ver, o resultado do projecto foram vários corpos de trabalho distintos que, apesar de partilharem todos o mesmo propósito, os sujeitos retratados são sempre diferentes. Para além disso, devido à variedade de métodos usados, os resultados finais são bastante diferentes uns dos outros, parecendo assim que o resultado são trabalhos de diferentes autores. No entanto, comecei a fotografar-me a mim mesmo e sou um corpo que aparece ao longo de várias experiências diferentes. O que me levou a começar também a explorar uma parte de auto-representação no trabalho, associando experiências a várias partes diferentes, desde explorações do corpo, algo que nunca tinha feito, até representações abstractas da memória. A primeira parte que apresenta este cariz auto representativo, foram as primeiras fotografias que fiz para começar o projecto, onde tentei apenas repetir o trabalho “*Photo-Transformation*” (1973-76) de Lucas Samaras. Na minha garagem, com dois painéis LED e filtros de cor nas luzes, comecei a fotografar-me e a fazer as primeiras experiências, como dobrar as Polaroids antes de estas acabarem de revelar, a aplicar pressão para criar texturas e tentar distorcer a imagem e a rebentar as bolsas de química antes de fotografar. Não conto este início do trabalho como parte do que eu vejo como o corpo final, mas penso ser interessante mostrar as várias etapas do meu processo de auto-retrato.

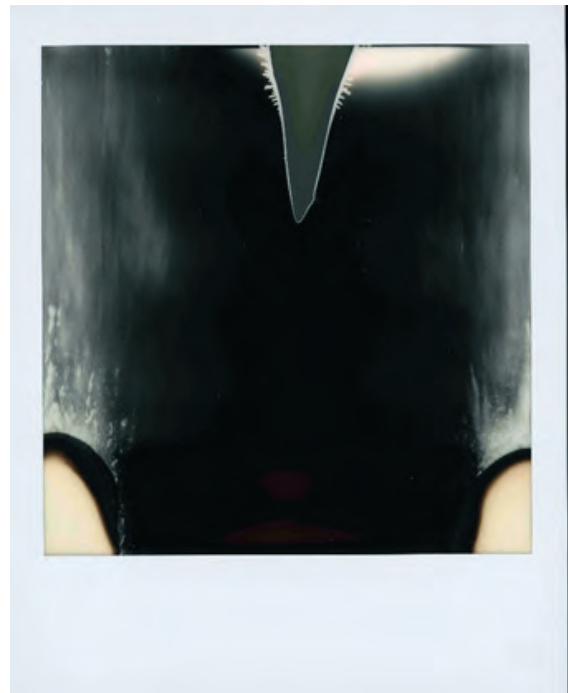






Para além do mencionado, também fotografei um cartucho preto e branco, que havia sido congelado e descongelado várias vezes.





Este cartucho surpreendeu-me imenso e foi o que considero o início do processo de construção do corpo de auto-representação.

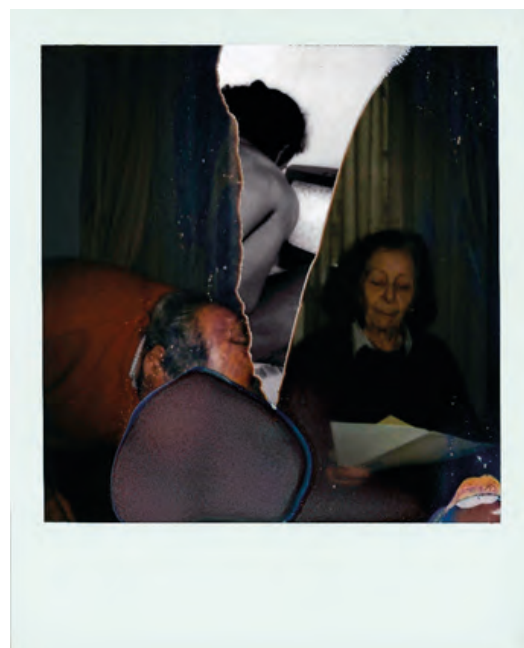
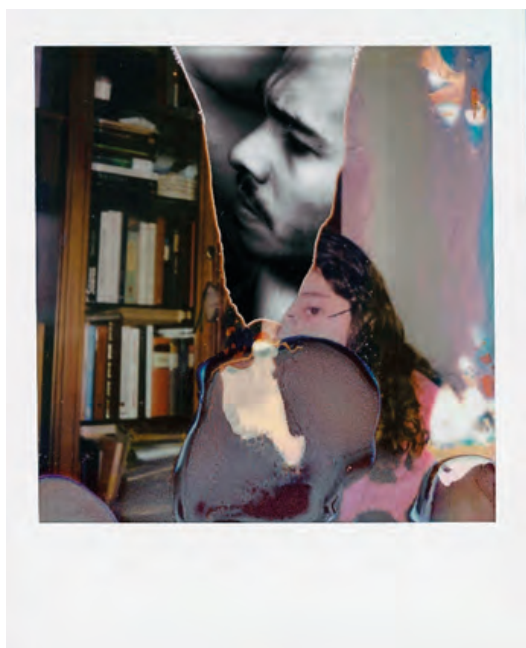
Por ter ficado bastante satisfeito com os resultados da experiência de reprodução das fotografias de Lucas Samaras, decidi avançar com a ideia de me fotografar e ir usando essas fotos para as experimentações. Para além de me fotografar a mim, comecei a fotografar montanhas, a minha família, Lisboa (a zona de Portugal onde cresci), procurando representar memória e sentimentos de uma maneira abstracta, e assim associar as experiências a cada coisa que queria representar.

Começando pela primeira parte do corpo de auto representação, mostro as fotografias que fazem parte deste corpo auto representativo e vou explicando o que foi feito e o que quero transmitir/representar. As seguintes fotografias são de Lisboa e foram cartuchos que estiveram congelados durante uma semana. Optei por estes para representar Lisboa pois, apesar de ser a cidade onde cresci, a mudança para Santa Maria da Feira aos 16 anos marcou para mim, de certa forma, um novo começo em que tudo o que aconteceu em Lisboa tinha ficado para trás. Congelando assim esse período da minha vida no tempo e os meus sentimentos em relação ao mesmo. Este é o início pois é a parte mais antiga de mim que procuro representar.



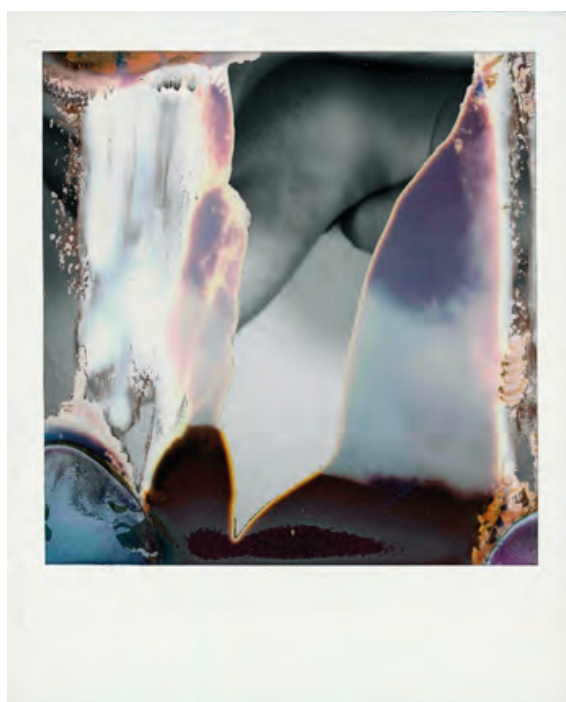


Continuando no tema Lisboa (onde está a minha família), esta parte está dedicada aos membros da minha família mais próximos, a minha irmã, pai e mãe, avós de ambos os lados e bisavó da parte da mãe. Aqui usei o método de rebentar as bolsas de química antes de fotografar, de maneira a obter áreas transparentes na Polaroid para mais tarde me colocar nessas transparências e representar a relação entre mim e essas pessoas. A escolha de estar representado a preto e branco deve-se ao facto de estar a representar uma relação passada, com ideias antigas com as quais já não me identifico. De certa forma representar uma evolução na relação que passou de preto e branco para colorida.





Continuando com a mesma técnica, mas agora com o tema de montanhas por serem locais que gosto de fotografar e passar tempo, fiz as seguintes sobreposições. Aqui o preto e branco e cores foram apenas uma opção estética para se enquadrarem com as fotografias anteriores.

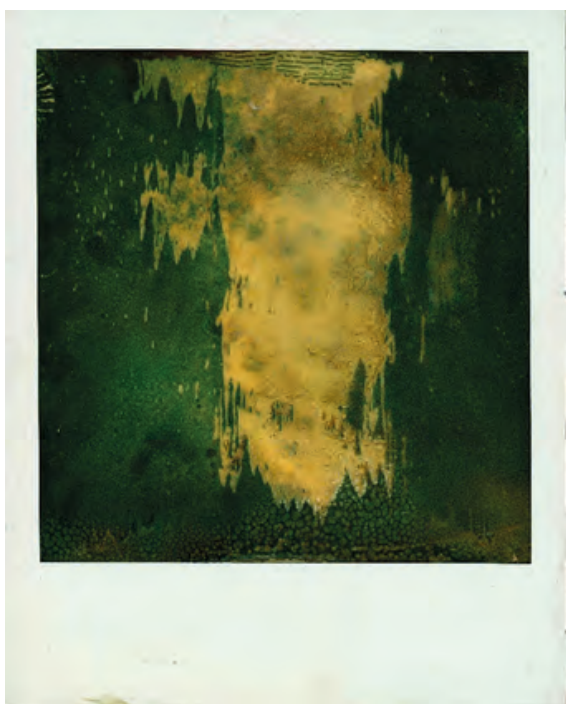




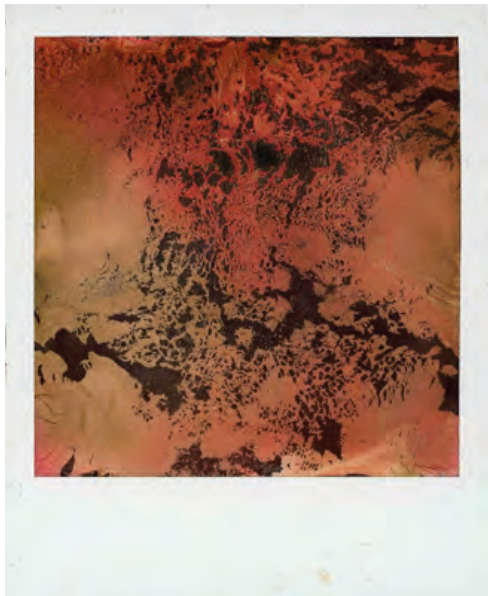
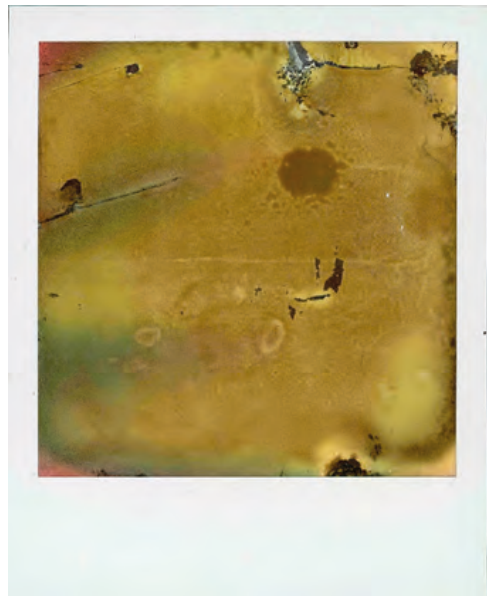
Para terminar esta fase do corpo de auto representação, fiz esta coleção de nove auto retratos que estão divididos em três partes que chamo de Peito, Costas e Meio. O Peito representa o futuro, Costas o passado e o Meio representa o presente. Estas três partes fazem a ligação com a seguinte parte deste corpo, que representa memória, o passar do tempo e várias fases de crescimento de sentimentos que experienciei ao longo da vida.

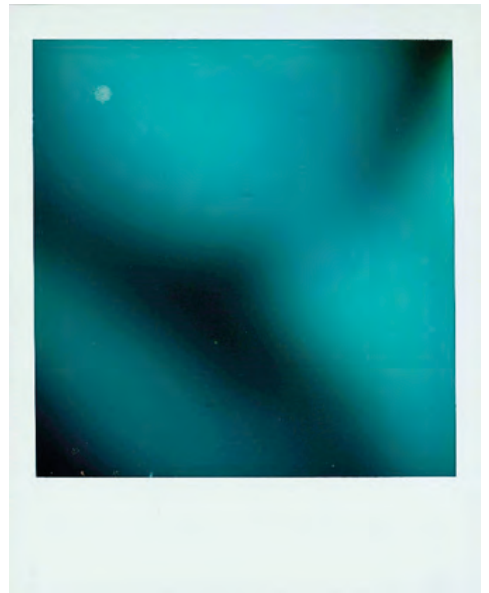


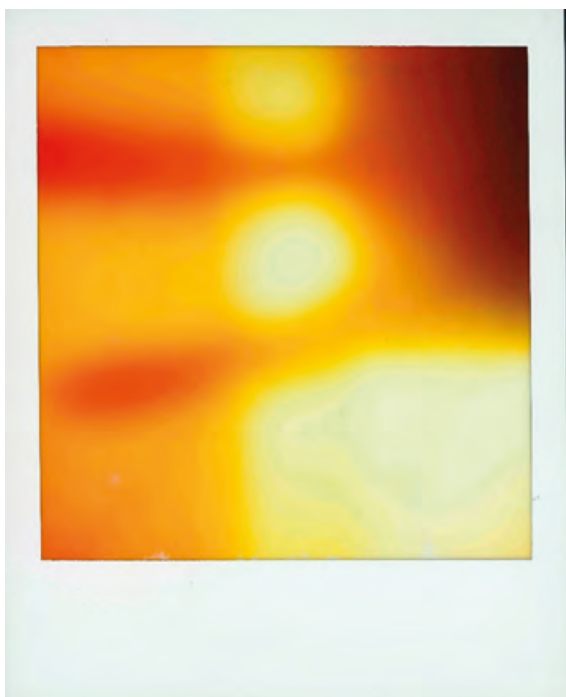
Inspirado pela metodologia de Daisuke Yokota e a sua vontade de transmitir a passagem do tempo e o trabalho de Leyland James Kirby (ou *The Caretaker*) em “*Everywhere at the End of Time*” (2016-2019), que pretende retratar a progressão da doença Alzheimer. O último, apesar de se tratar da representação de uma doença, também tem como objectivo representar a passagem do tempo, e consegue isso através de um intervalo de seis meses entre os lançamentos de cada um dos seis albúms que constituem este trabalho. O que mais me interessou neste trabalho, foi a degradação dos loops de música usados para a representação da evolução da doença, sendo que a música vai ficando cada vez mais corrompida ao longo do trabalho. No caso desta minha fase do trabalho, o processo é o oposto, começando pelas imagens mais escura destruídas e acabando nas imagens inteiras, sendo assim um crescimento em vez de uma degradação. Os processos usados aqui são diluição com lixívia, injeção de elementos (reveladores de papel, toner de papel, sabão, vinagre, azeite, sal, fixadores de papel, banho de paragem, reveladores de película e água) e manipulação digital das Polaroids.



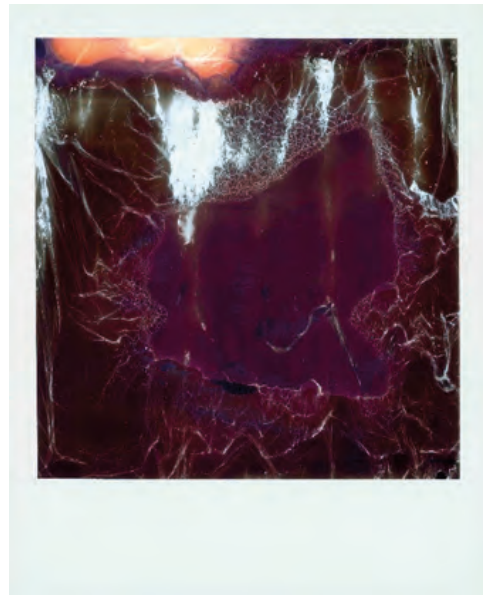
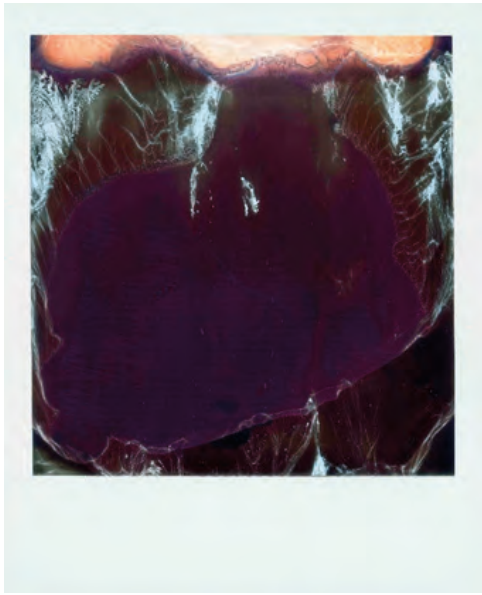
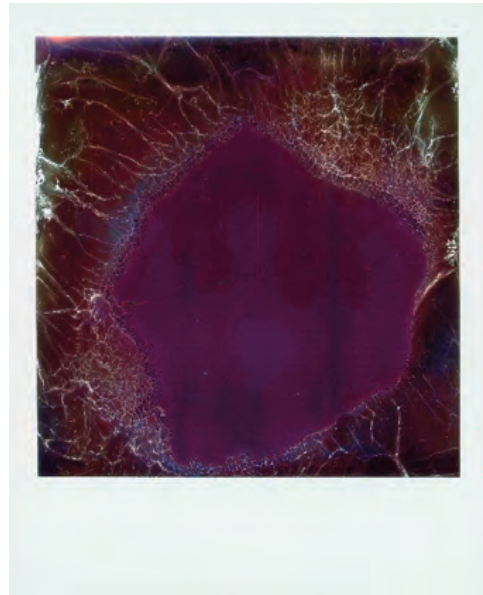
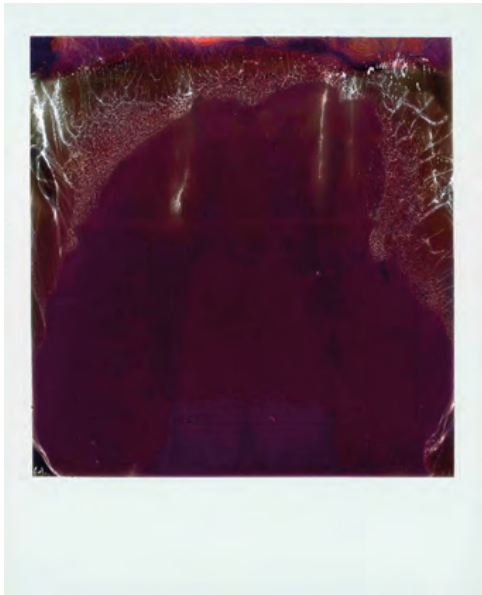
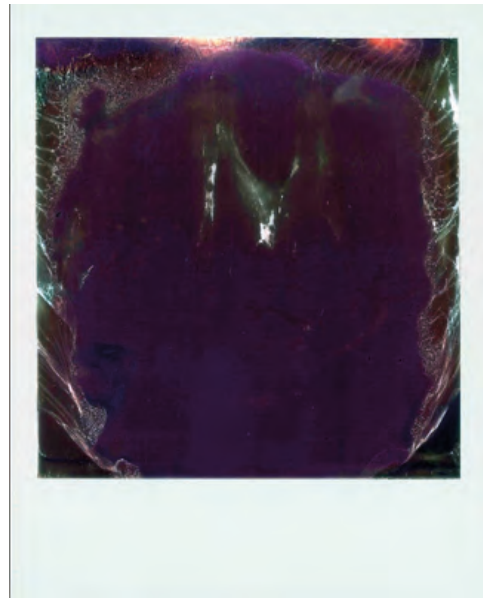


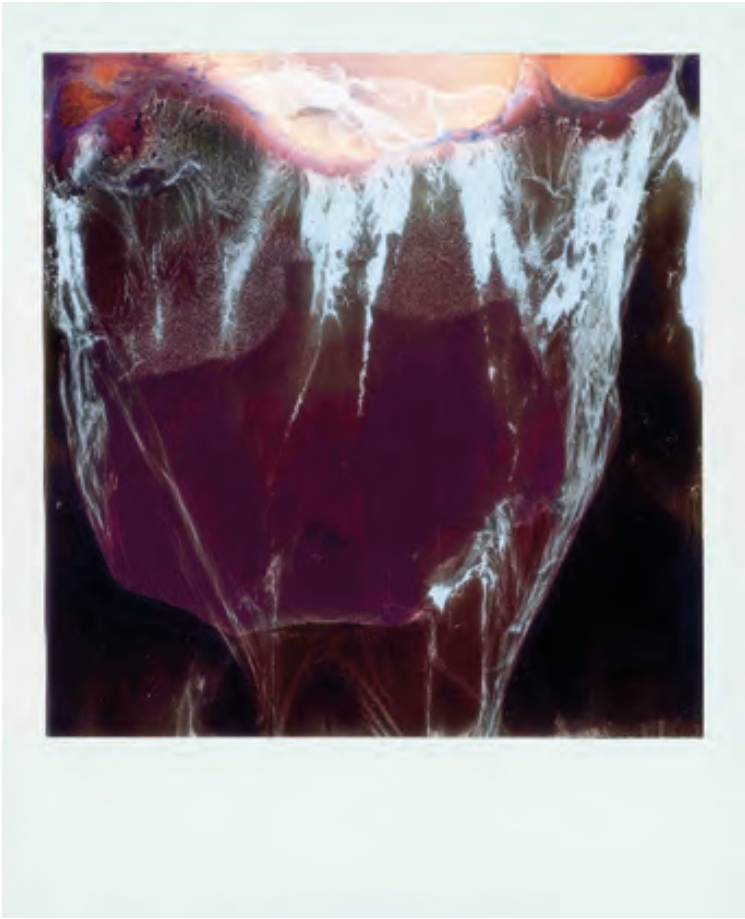






Assim, para terminar o corpo de auto representação, apresento *watergrams* com manipulação digital. Estes representam a fluidez da memória e a nossa percepção da mesma e como, com o passar do tempo, nos podemos transformar, evoluir e deixar para trás narrativas que nos pesam na memória e que muitas vezes são distorcidas com o tempo.





## Conclusão

O projecto atingiu o objectivo proposto: explorar a materialização da imagem, deixando para segundo plano a máquina fotográfica. Criou-se um catálogo de técnicas exploradas e estas foram aplicadas na construção de um corpo de auto-representação que nasceu a meio do projecto e apesar deste ser um desvio do propósito inicial, sinto que foi um método de exploração de meios de representação, através da abstração. Posto isto, sinto que o projecto encaixa nos temas desenvolvidos ao longo do relatório, a fuga da representação do real, as fotografias executadas sem câmara fotográfica e a influência da fotografia autoral Japonesa, onde me insiro nas fotografias de modo a construir o corpo de auto-representação. Contudo, sinto que esse mesmo corpo de auto-representação não deixa de ser uma continuação da exploração de técnicas de manipulação de Polaroids, uma vez que mesmo quando decidi começar a explorar a auto-representação, não deixo de descobrir maneiras novas de manipulação da imagem. Por outro lado, não intervi em todas as imagens desse corpo auto-representativo, numa tentativa de criar um diálogo entre as imagens abstractas e as representativas. Penso assim que este projecto ainda esteja em aberto pela imensidão de possibilidades na manipulação de Polaroids e de construção de narrativas, sejam estas verdadeiras ou falsas. Podendo concluir que, sendo as fotografias Polaroids intantaneamente materiais, através da repetição e imprevisibilidade destes processos de manipulação da imagem, seja possível inferir uma grande característica material às imagens e de passagem do tempo, que são os objectivos do projecto e do corpo de auto-representação.

## Bibliografia

BARNES, M (2018). Cameraless Photography. London: Thames & Hudson.

FREUD, S (1960). The Ego and the Id. New York: W.W. Norton & Company.

GALASSI, P (1981). Before Photography: Painting and the invention of Photography. New York: The Museum of Modern Art.

JUNG, C (1969). Collected Works of C.G.Jung, Volume 8: Structures & Dynamics of the Psyche (2<sup>a</sup> Ed.) . New Jersey: Princeton University Press.

JUNG, C (1980). Collected Works of C.G.Jung, Volume 9 (Part1): Archetypes and the Collective Unconscious (2<sup>a</sup> Ed.). New Jersey: Princeton University Press.

JUNG, C (1964). Man and His Symbols (1<sup>a</sup> Ed). New York, Anchor Press.

JUNIPER, A (2003). Wabi Sabi, The Japanese Art of Impermanence. Vermont: Tuttle Publishing.

MORIYAMA, D (2012). Journey for Something. Amsterdam: Galerie Alex Daniels - Reflex

MORIYAMA, D (2005). Tokyo. Amsterdam: Galerie Alex Daniels - Reflex

KOJIMA, K (2020). Liberation-Restriction-Drift.

SAMARAS, L (1976). Photo-Transformations.

SAMARAS, L (2002). Photofictions.

SCHARF, A (1974). Art and Photography. Baltimore: Penguin.

TUCKER, W,A ,FRIIS-HANSEN, D, RYUCHI, K and JOE, T (2003). The History of Japanese Photography (1<sup>a</sup>Ed). London: Yale University Press.

TANIZAKI, J. (1977). In Praise of Shadows (1<sup>a</sup> Ed.) . Stony Creek: Leete's Island Books.

YOKOTA, D (2012). BACK YARD. Tokyo: NewFave.

YOKOTA, D (2014). VERTIGO. Tokyo: NewFave.

YOKOTA, D (2014). TORANSUPEARENTO. Tokyo: NewFave.

ZWEIG, C., and ABRAMS, J. (1991). Meeting the Shadow: The Hidden Power of the Dark Side of Human Nature (1ª Ed). New York: St. Martin's Press.

## Webgrafia

FUJII, K (2001), Near Equal.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1O7mZE4xY1E>

Consultado a: 29-09-2022

Citação Daisuke Yokota, P. 31.

Disponível em: <https://medium.com/exposure-magazine/in-visible-and-in-audible-temporalities-in-the-work-of-daisuke-yokota-9f62f113e867>

Consultado a: 29-09-2022

SEYMOR, T (2016), Daisuke Yokota. British Journal of Photography.

Disponível em: <https://www.1854.photography/2016/03/leading-japanese-photographer-daisuke-yokota-wins-foam-paul-huf-award-2016/>

Consultado a: 29-09-2022

GRIEVE, M (2017), Daisuke Yokota. British Journal of Photography.

Disponível em: <https://www.1854.photography/2017/10/yokota-roman-road/>

Consultado a: 29-09-2022