

FOTOGRAFIA DE MODA: Arte procedente da máquina

Karen Larrany Saraiva Assis Maia¹

RESUMO

A imagem fotográfica é uma importante ferramenta de registro de acontecimentos e costumes, porém, mais do que isso, é também o resultado da sensibilidade de um olhar sobre o objeto fotografado. A fotografia de moda surge inicialmente da necessidade de se apresentar, com relativa precisão, as criações de estilistas e costureiros. Porém, como não podia deixar de ser, o olhar do fotógrafo se faz presente na variedade de ângulos, closes, focos e desfoques. As técnicas de fotogravura, que permitiam a impressão de foto e texto em uma mesma página, fizeram com que a fotografia alcançasse espaço nas publicações de moda no início do século XX. Em parceria com a moda, a fotografia desliga-se do vínculo exclusivamente documental das primeiras definições fotográficas e funciona como a elaboração de uma fantasia. Essa reflexão norteia a presente pesquisa com a qual se busca analisar imagens de três autores de diferentes décadas do século XX, que se utilizaram de abordagens bastante particulares para retratar moda, demonstrando que, por meio de experimentações, a fotografia de moda foi adquirindo linguagens próprias que apontam para a indiscutível ligação entre fotografia, moda e arte.

Palavras-chave: Fotografia. Arte. Moda

ABSTRACT

The photographic image is an important tool to register events and habits, but furthermore it also reveals the sensitive observation of the photographed object. Fashion photography has first emerged out of the stylists' and tailors' need of presenting their products in a precise way. Nevertheless, the photographers' touch is inevitable present through the variety of angles, close-ups, focuses and blurs. The technique of photogravure, that allowed a photograph to be printed with text on a single page, made photography appear in fashion publications in the early 20. Century. Thanks to fashion, photography freed itself from its exclusive documental function and started to serve for elaborating fantasies. This development guided the research with which it seeks to analyze images of three authors of different decades of the 20. century, who used quite peculiar approaches for picturing fashion, demonstrating that through experimenting, fashion photography gained own language proving its link to fashion and art.

Keywords: Photography. Art. Fashion.

¹ Designer de Moda – Universidade FUMEC

1 INTRODUÇÃO

A mídia impressa, grande propagadora e disseminadora de moda, foi criada no século XVI. A expansão dos meios de comunicação de massa foi extremamente importante para que a moda alcançasse a sua posição atual.

Desde seu início a mídia vai se organizar de forma a dar legitimidade às fórmulas verbo-visuais que põe em circulação. Como a moda ela faz fazer como todo mundo. Moda é a imposição de comportamentos e usos por mecanismos coercitivos, que funcionam dissimulados nos mecanismos de desejo de pertencimento, de inclusão no grupo, que movem a volição do destinatário numa orientação definida. (OLIVEIRA, 2007, p.2)

A imagem opera como representação da moda. A fotografia busca eternizar um momento, sendo assim, ela assegura a sobrevivência da moda, uma vez que atuando tal como documento, pode relatar o seu desenvolvimento.

A fotografia de moda é uma das maneiras de induzir ao consumo. Uma imagem de moda tem capacidade de agir no campo do imaginário, refletindo e induzindo comportamentos. Porém, sobretudo, a fotografia de moda é um campo aberto para o diálogo de linguagens. Por meio da fotografia, moda e arte se interpenetram em uma relação dialógica abrindo mais uma frente sensível para a expressão de ideias. É nessa perspectiva que esta pesquisa é conduzida, de forma a apresentar diferentes linguagens da fotografia de moda na tentativa de encontrar o eixo que conecta a fotografia de moda ao meio artístico. Para tanto foi feita uma análise de algumas fotografias de moda de três décadas distintas do século XX. Foram escolhidos os trabalhos de, Adolf de Meyer, Richard Avedon e Corinne Day, cujas obras têm um importante papel na abordagem fotográfica, tratando não só de seu tempo, mas também conduzindo a caminhos que levaram a fotografia de moda ao ponto em que chegou nos dias de hoje.

Visto que a moda está atrelada aos acontecimentos sócios-culturais, a escolha por trabalhar com obras fotográficas do século passado se dá por se acreditar ser necessário certo distanciamento dos fatos, para que esses sejam compreendidos de maneira eficaz.

1.1 Um mundo tomado por imagens

As imagens, que estão cada vez mais presentes em nosso cotidiano, permeiam as paisagens urbanas de forma abundante e variada. A imagem pode ser explicada como representação, simulação de uma pessoa ou objeto ausente. Uma lembrança que não faz o sujeito reviver, mas faz recordar, em um jogo de ilusão que se deixa iludir.

Essa posição mutável entre uma ordem mágica e da plena presença na qual a imagem é idêntica aquilo que mostra e uma ordem da representação que tende ao vazio, no qual, no melhor dos casos, é semelhante (uma impressão, um espelho, uma semelhança...), nunca se perdeu de todo. (KAMPER, 2002, p.2)

A fotografia, por sua vez, tem um caráter documental. Pelo seu poder de reprodução preciso, se torna testemunha de acontecimentos e comportamentos. O

compromisso que essa tem com a realidade instantânea pode se discrepar pelo fato de que toda imagem operada por um sujeito carrega de alguma forma a personalidade do autor. Sendo assim, mais do que traduzir uma realidade, são a expressão de um ponto de vista.

A fotografia de moda nasceu como uma maneira de captar o visível, mas que deixa de ser óbvio pela variedade de ângulos, closes e magia presentes na obra, que fazem desta a elaboração de uma fantasia.

De acordo com Caroline Vargas (2008), a fotografia de moda não tem compromisso com a realidade. Além do seu ponto principal, que é apresentar um modelo de vestimenta, difundir um produto do segmento de moda, ela tem o intuito de fabricar sonhos. A imagem fotográfica gera uma recordação coletiva e pode desvendar traços da identidade de uma determinada época. Uma imagem de moda traduz a memória de um estilo, mulher e imagem que não existem mais, mas, em um caminho oposto ao da própria moda, que é efêmera, carrega a marca da permanência.

Uma boa fotografia de moda, esta deve conter uma parte de sonho, que seduz e transporta seu público no universo do belo e da suprema elegância, através da apresentação das mais novas criações da moda. A fotografia de moda excepcional é aquela que é oportuna, ao mesmo tempo que aspira eternidade. (VARGAS,2008, p.6)

Vargas (2008) ressalta que o olhar do fotógrafo, a concepção da modelo, a criação de moda e os elementos constitutivos da imagem são todos componentes da identidade de época que é veiculada pelas revistas de moda. Apesar de todos os artifícios utilizados para que uma fotografia de moda traga algo além da realidade, conseguimos identificar o que nela provém da realidade, fazendo com que nos sirva assim como um documento.

Estudos apontam que o austríaco Gustavo Klimt pode ter sido o primeiro fotógrafo de moda. Em parceria com a estilista Emilie Flöge, o artista, além de fotografar, também elaborava algumas peças de vestuário para serem comercializadas. Contemporâneo do Art Nouveau, período em que houve uma grande aproximação entre as artes e outras áreas do conhecimento como a arquitetura e o design, Klimt tinha um estilo singular que o distinguia dos demais artistas de sua época. Foi pioneiro ao fotografar ao ar livre as mulheres da Belle Époque em soltos vestidos coloridos, ajazados de estampas criadas por ele.

Segundo Vargas (2008), com os avanços tecnológicos de 1910 a 1920 a fotografia ganhou nova perspectiva. A Revista Vogue francesa que começara a ser publicada em 1916, foi umas das maiores contribuidoras para esse avanço na área da fotografia de moda. Da metade do século XX para cá, com a expansão dos meios de comunicação de massa, podemos perceber o estreitamento entre a relação fotografia e moda e como a moda não só traduz o imaginário de uma época, mas também, grande parte das vezes, influencia diretamente na modelagem da silhueta dos corpos.

Os anos 50, conhecidos como Anos de Ouro, consagravam o New Look de Dior. O modelo feminino era uma mulher com aparência jovem, a pele clara e o corpo esguio e muito magro. A moda explorava a sinuosidade do corpo. Nesse período surgem as primeiras top models. A fotografia de moda consagrava Richard Avedon e Iving Penn. Podemos ressaltar que nessa época o foco era igualado entre ambiente, modelo e vestimenta. As modelos geralmente estavam estáticas e

não interagiam com o ambiente. As fotos tiradas de baixo para cima tinham o intuito de alongar a silhueta.

Já na década seguinte as mulheres abandonaram a cintura marcada do New Look e passam a prezar por conforto e praticidade na maneira de se vestirem.

A ideia de que a moda devia ser rigidamente seguida ainda era um consenso. Mulheres de classe média se aproximavam da moda por meio das revistas que traziam o manual de como copiar os looks franceses e italianos ali apresentados. Na fotografia permanecia a elegância rígida da postura. Nos editoriais da época as modelos tinham o olhar para o infinito, apresentavam-se sempre impecáveis, geralmente sozinhas e centralizadas na foto. Até então a modelo inserida na foto costumava servir apenas como manequim da roupa que se pretendia oferecer, sem a intenção de comunicar algum tipo de comportamento.

Na década de 70, as revistas de moda abusam da linguagem visual para se comunicarem, o que acarreta o desenvolvimento dos equipamentos fotográficos, das técnicas e da sofisticação dos editoriais de moda. As fotos passam a apresentar mais de uma pessoa, geralmente com contraste de etnia. Os fundos ganham importância, pois, a modelo, que já não é mais estática, interage com ele. A fotografia da década foi marcada pela ação. Os fotógrafos utilizam do efeito *fanning*, que consiste em fotos tirada com baixa velocidade de disparo enquanto a modelo se movimenta, ocasionando um rastro na imagem. O foco também fica variado. No final da década a mulher começa a viver uma libertação sexual e assume posturas mais ousadas na maneira de se vestir. O universo das academias e a prática de exibir corpos saudáveis e moldados por exercícios, começam a ganhar grandes proporções.

Nos anos 80 as mulheres adquirem ainda maior liberdade de expressão. Tornando-se cada vez mais ativas economicamente passam a conquistar maior espaço na sociedade. Nessa época, as empresas começam a investir pesado no marketing, o que ocasiona em uma abundância de imagens permeando o cotidiano da vida urbana. O consumo se expande, os shoppings centers são criados, é uma época pautada pelo materialismo. A maior referência estética da década são as super modelos como Claudia Schiffer, Naomi Campbell, Cindy Crawford com seus corpos longilíneos magros e seus rostos proporcionais.

Os anos 90 vêm criar uma imagem oposta as anteriores, afim de fugir do tradicional e negar todo o século XX. O início da transgressão traz para a moda temas como drogas e morte. A moda passa a transitar por todos os campos, se relacionando com ética, política, estética. Os avanços tecnológicos e a globalização de informações, trazem um fluxo amplo a ser explorado pelo universo fashion. A moda pessimista e realista levou uma geração de fotógrafos a abraçarem os corpos machucados e debilitados como tema de suas obras.

O curioso é que mesmo dentro desse universo imagético que privilegiou o real através da imperfeição, ainda sim havia uma parcela do irreal, já que se tratava de uma situação construída- com roupas, cenários, iluminação etc.- ou vista sob a ótica do fotógrafo. (HOLZMEISTER, 2010, p. 116)

A top model Kate Moss surge como a nova proposta de corpo a ser seguido, bem diferente das top models da década anterior, com um corpo magro e andrógono. De acordo com Silvana Holzmeister (2010) nas imagens e campanhas da década o conceito foi levado ao extremo, as produções ficaram cada vez mais ousadas e o comportamento retratado era autodestrutivo.

As mudanças da última década do século XX deixaram seu legado na imagem de moda, apesar do novo milênio buscar o resgate pelo corpo saudável, o conceito de beleza ainda alimenta o debate no campo da moda, o que se reflete na fotografia.

A moda funciona como um reflexo do comportamento social. No século XXI, em um mundo extremamente conectado, em meio a uma indústria massificada, que se move em uma frequência desenfreada para atender às necessidades do consumo de uma sociedade cada vez mais individualista. Assistimos a supervalorização da imagem, como afirma Guy Debord (FEUERBACH, apud DEBORD, 1997), no nosso tempo, sem dúvida, preferimos a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser.

2 METODOLOGIA

A moda e a fotografia trabalham de modo que a fotografia, além de documentar a moda registrando as ocorrências e criações próprias de um determinado tempo, auxilia na sua divulgação.

Para iniciar o trabalho que consiste em uma análise fotográfica de três importantes nomes da fotografia de moda, primeiramente buscou-se entender o sistema da moda embasado nos conceitos de Lipovetsky.

Para compreender as mudanças da linguagem e da abordagem fotográfica quando em diálogo com o campo da moda, foi feito um apanhado histórico acerca do desenvolvimento da fotografia. Buscando relatar de maneira breve desde o desejo que impulsionou a criação da câmera escura, até chegarmos à linguagem fotográfica propriamente dita, e como esta passa de um recurso de divulgação de criações a uma linguagem que dialoga e transita entre os campos da moda e da arte.

Muito se desenvolveu na fotografia de moda ao longo de sua história. A moda vê a fotografia como uma importante parceira no seu processo de propagação e aceitação, e a fotografia, por sua vez encontrou na moda mais um campo por meio do qual foi possível desenvolver uma abordagem artística.

Para que possamos entender melhor os tipos de linguagens utilizadas pelos fotógrafos de moda, foi feita uma análise de imagens fotográficas de três fotógrafos de diferentes décadas do século XX, em uma tentativa de delinear as modificações no contexto fotográfico ao longo dos anos. A escolha dos fotógrafos em questão deu-se pelo fato de que seus trabalhos foram de grande contribuição para uma mudança na abordagem da fotografia de moda de suas épocas.

Para o desenvolvimento da análise foi levado em conta todo um contexto da imagem, como a ambientação, as cores, o uso da luz e da sombra, até a maneira como o corpo é apresentado, sua postura, suas formas, em uma tentativa de se extrair as mensagens advindas dessas escolhas.

As imagens de moda utilizadas para tal análise foram retiradas de revistas de moda, livros e páginas virtuais. Ao todo são 9 imagens, 3 de cada um dos referidos fotógrafos. Tal análise leva em conta não só os elementos sintáticos da linguagem fotográfica mas também os referenciais de moda do período ao qual a imagem pertence.

3 MODA PARA ALÉM DO VESTUÁRIO

Ao conceituarmos moda, vamos além do princípio de vestimenta, de moda aplicada unicamente como vestuário de proteção do corpo contra agentes externo, caminhamos para um campo complexo no qual a moda funciona como apontador social e cultural. Carolina Vargas (2008) relata que o corpo humano, por suas limitações fisiológicas, sempre teve de ser encoberto, para se proteger das eventualidades do clima. Esse corpo e a maneira como ele é revestido fazem parte da construção da identidade de quem o encobre. Se a moda fosse um efeito meramente condicionado às necessidades de proteção, usaríamos uma peça única para nos vestir visando que essa tivesse longa duração.

A maneira de encobrir e adornar o corpo expressa de forma direta a personalidade de quem a veste, exprimindo também seus anseios, sua carga cultural e suas influências. Moda relaciona a maneira de ver com a maneira de como quer ser visto, de modo que confere ao homem o poder de mudar e inventar sua maneira de aparecer.

De acordo com Lipovetsky (1989), moda é uma instituição essencialmente estruturada pelo efêmero e pela fantasia estética. É esse efeito passageiro, de mudanças incessantes, caráter comunicador e necessidades frívolas que caracterizam a moda como evidência temporal.

Podemos ressaltar que a moda sempre serviu como uma maneira de nos diferenciar dos demais, e até mesmo como determinante de classes sociais. Durante séculos o vestuário respeitou a hierarquia das condições, cada segmento social usava trajes que lhes eram condicionados.

Na história da moda, foram os valores e as significações culturais modernas, dignificando em particular o Novo e a expressão da individualidade humana, que tornaram possíveis o nascimento e o estabelecimento do sistema da moda da Idade Média tardia; foram eles que contribuíram para desenhar, de maneira insuspeitada, as grandes etapas de seu caminho histórico. (LIPOVETSKY, 1989, p.11)

De acordo com Lipovetsky (1989), moda não é um fenômeno que pertence a todas as épocas, pois somente após o final da Idade Média ela se estabeleceu como sistema, exacerbando suas extravagâncias e seus efeitos metamórficos de curto prazo.

A partir da segunda metade do século XIX foi que a moda, no sentido moderno do termo, se instalou. As civilizações antecessoras não sentiam grandes necessidades de mudanças, eram ligadas a tradições transmitidas de pais para filhos. E para se falar em moda é necessário perceber mudanças rápidas, rupturas de antigos padrões e busca por novidade.

Segundo Lipovetsky (1989) alguns fatores sociais como a sociedade de corte, o status das classes aristocráticas e o desenvolvimento das cidades tiveram relação com a evolução da moda.

Charles Frederick Worth foi grande destaque no desenvolvimento da moda. Worth (1825-1895), que começara sua carreira como balconista de uma loja especializada em tecidos e materiais, começa a criar vestidos para serem comercializados. Anteriormente a Worth, as roupas eram confeccionadas por costureiros, conforme demandava o cliente, os modelos eram propostos pelos usuários. Lipovetsky (1989), afirma que Worth dá à moda o sentido atual do termo, quando começa a criar peças de acordo com suas convicções. O estilista

desenhava suas peças, confeccionava-as de acordo com os tecidos e materiais de sua preferência e só depois as apresentava às clientes. Assim, Worth quebrou a secular lógica de subordinação do costureiro.

Worth da origem à moda no sentido atual do termo, emprega o duplo sentido que a constitui: autonomização de direito e de fato do costureiro-modeliza, expropriação correlativa do usuário na iniciativa da composição do vestuário. (LIPOVETSKY, 1989, p.92)

O autor relaciona o trabalho de Worth com o que em alguns anos seria denominado Alta Costura. Worth inicia o processo de apresentação de coleções de tempos em tempos, em grandiosos eventos, e é pioneiro na prática de exibição de corpos jovens para expor suas criações. Segundo Lipovetsky (1989) “sob a iniciativa de Worth, a moda chega a era moderna; tornou-se uma empresa de criação mas também de espetáculo publicitário.”

O nascimento da Alta Costura, caracterizado por suas criações luxuosas, que abusam do refinamento frívolo é uma face da era burocrática moderna, regida por inquietações, que inauguram a nova lógica do poder.

Juntamente com a Alta Costura, iniciam-se as novas técnicas de comercialização que acarretaram em uma revolução comercial. Novos métodos que visam estimular o consumo, por meio de técnicas de sedução são criados. Os manequins vivos, as grandes magazines, as exposições universais, foram procedimentos de exibição, que trouxeram magia à moda, pois ali se apresentava muito além de um modelo de vestimenta, mas também o encantamento de uma vida construída.

A Alta-Costura contribuiu para essa grande revolução comercial, sempre em curso, que consiste em estimular, em desculpabilizar a compra e o consumo através de estratégias de encenação publicitária, de super exposição dos produtos. A sedução, contudo, vai bem além desses procedimentos de exibição mágica, mesmo reforçado pela beleza canônica e irreal dos manequins ou pela fotogenia das cover-girls. Mais profundamente, a sedução opera pela embriaguez da mudança, pela multiplicação dos protótipos e pela possibilidade da escolha pessoal. (LIPOVETSKY, 1989, p.95)

Para além da sedução da mercadoria em si, o homem é atraído pela possibilidade de mudança, da distinção, da originalidade e da individualidade. A sedução do sonho de acordo com o efêmero do Eu íntimo e da aparência exterior.

As relações que temos com a moda não se atêm ao utilitário, mas se estende ao lúdico. A moda orienta o consumo pela regra do efêmero, paixão por novidade e alarde. A partir da Segunda Guerra Mundial, enquanto os EUA avançam com a produção em massa, a Alta Costura parisiense começa a experimentar um declínio. O tempo de instauração de uma tendência de moda é cada vez mais curto.

Lipovetsky (1989) aponta que a moda consumada e o seu desuso sistemático são características inerentes à produção e o consumo de massa. Desse modo o prêt-à-porter foi se consolidando a partir das necessidades vigentes da época.

A moda moderna é caracterizada pela associação desses dois tipos de indústrias. Grosso modo a Alta Costura servia de espécie de inspiração para o prêt-à-porter, essa era a responsável pelas inovações, por lançar as grandes tendências, cabendo a produção em massa seguir com mais ou menos precisão. Apesar das intenções, recursos completamente distintos, o prêt-à-porter e a Alta Costura formaram de maneira unitária um sistema industrial de moda. De um lado a costura

manual, em escala artesanal, com preços exorbitantes e modelos sob medida, de outro a reprodução industrial com seus preços incomparáveis.

Até o final da década de 50, o prêt-à-porter se delimitava a ser uma cópia de baixo custo das criações da Alta Costura, mas, a partir de então, a indústria de massa toma um rumo próprio, o qual a coloca em estado de criadora de um estilo mais voltado à juventude. O autor afirma que 1960 foi a última década em que a Alta Costura assegurou sua posição como criadora singular de tendências.

Nem clássica nem vanguarda, a Alta Costura não produz mais a última moda; antes reproduz sua própria imagem de marca “eterna” realizando obras-primas de execução, de proeza e de gratuidade estética, toaletes inauditas, únicas, suntuosas, transcendendo a realidade efêmera da própria moda. (LIPOVETSKY, 1989, p.109)

A partir de 1965, o luxo supremo e a moda se separam. Esse novo parâmetro no qual o prêt-à-porter vem democratizar a moda, instiga também mudanças nas maneiras de comunicação das revistas e outros meios de comunicar moda.

Com a multiplicação dos meios de comunicação a moda passou a atingir cada vez mais pessoas. A publicidade de moda foi se aperfeiçoando ao longo das décadas. Diferentemente da propaganda propriamente dita, a publicidade é uma maneira de comunicar original que se prende à alma da surpresa e do inesperado. A produção em massa exigia um nível de consumo muito superior do até então adotado, por isso a publicidade passou a ser tão importante no meio da moda.

Essa passa a servir como instrumento da moda, com a função de criar necessidades, que seriam traduzidas em compra.

A Fotografia se tornou um forte aliada da moda nesse processo de sedução.

4 FOTOGRAFIA DE MODA

A Fotografia é de suma importância para a moda, ela se presta à moda como um instrumento de auxílio. Moda tem a necessidade de mostrar-se e por meio da fotografia ela alcança essa aspiração. A moda como fenômeno social, de caráter transitório de hábitos e escolhas, necessita desse auxílio, já que nesse processo de mudanças incessantes, tais mudanças só serão perceptíveis se delas obtivermos registros. A fotografia assegura o sucesso das criações, no instante em que gera uma memória coletiva, trazendo o reconhecimento do trabalho do estilista ao longo dos séculos.

Muito se discute a respeito da fotografia, seu caráter científico confronta seu lado puramente artístico, mas existe sobre ela um consenso, a fotografia objetiva cumpre um papel de imitação da realidade.

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber – fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto infinito.), é também em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho algo que não se pode conceber fora das suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma imagem ato, estando compreendido que esse “ato” não se limitava a trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da tomada), mas inclui também o ato de sua recepção e de toda a sua enunciação, como experiência de imagem, como objeto totalmente pragmático. (DUBOIS, 2003, p.15)

No início do século XIX parecia ser impossível guardar uma imagem real da natureza dentro de uma máquina. Mas três desejos impulsionaram a invenção do que denominamos câmera fotográfica: o desejo artístico (em relação a reprodução de imagens, da estética do belo, da necessidade de capturar a essência da natureza), a curiosidade científica (a ânsia por novidades, pelas descobertas, pelo novo) e a esperança de lucros financeiros.

A câmera escura foi de fato a primeira descoberta da fotografia. Seu funcionamento de natureza física assegurava a produção de uma imagem real invertida. Esse tipo de objeto era utilizado por pintores para rascunhar suas obras a fim de obter um desenho mais real da imagem almejada. Apesar de haver relatos anteriores do uso da câmera escura para outras finalidades, foi no século XIX que ela foi desenvolvida pelos precursores da fotografia.

Para o surgimento da fotografia, precisava-se mais do que o anseio de um artista em capturar uma imagem provinda da natureza, necessitava-se dos saberes sobre químicas, uma vez que o processo fotográfico se baseia na reação química à luz.

Francesca Ali Novi, citado por Anateires Fabris (1991) afirma que a fotografia baseia-se em um equívoco que relaciona a sua dupla natureza, a de ciência e a de arte, chamada pela autora como arte mecânica. Esta funciona como um instrumento infalível e preciso assim como a ciência, ao mesmo instante inexato e falso como a arte.

Existem três momentos cruciais para o entendimento do desenvolvimento fotográfico: o primeiro deles compreende 1838 a 1850, no qual o interesse pela fotografia compreendia apenas a um pequeno grupo. O tempo de exposição de uma foto era longo, o que tornava-se muito incômodo para o fotógrafo assim

como para quem estava sendo fotografado. Os equipamentos fotográficos eram grandes, pesados e de difícil manuseio e os produtos químicos utilizados nocivos à saúde. Os preços cobrados por uma fotografia eram exorbitantes, portanto, essa técnica era acessível apenas para as classes de maior poder aquisitivo.

Foi com a descoberta e consolidação do uso dos negativos que o interesse pela fotografia se intensificou, e essa tomou proporções industriais.

Estúdios fotográficos entraram em cena. Os custos de produção de uma foto diminuíram significativamente, com a nova técnica denominada “cartão de visita”. A nova técnica produzia fotografia em dimensões menores e apresentava capacidade de reprodução, nesse momento as fotos se popularizam. As câmeras ganharam novos formatos e agora podiam ser manuseadas com maior facilidade.

A terceira época tem início em meados de 1880, o momento no qual a fotografia se tornou um fenômeno prevalentemente comercial, como afirma Anateires Fabris (1991).

A difusão da imagem em larga escala visava atender a um mercado que deixou de ser restrito para se tornar um mercado de massa. Cientes de que no século XIX grande parcela da população é analfabeta, entende-se a necessidade da comunicação por meio de imagens.

Dada uma demanda crescente pela fotografia, a fim com as necessidades vigentes, culminou o desenvolvimento de novas técnicas, que visavam a rapidez da execução, o baixo custo e a reprodutibilidade de melhor qualidade.

Com o desenvolvimento da fotografia nasceu uma maneira até então inusitada de perceber o mundo, através de novos ângulos, closes, focos e desfoques.

Se no século XIX o discurso de embasamento da invenção da fotografia era na captação de uma imagem exata que retratasse a realidade, assim como a vista a olho nu, no século XX, a fotografia insiste mais na ideia de transformação do real.

A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais veículo incontestável de uma verdade empírica. (DUBOIS, 2003, p.42)

Segundo Claudio Marra (2008), a fotografia está em constante oscilação entre dois pontos, o da relação com o real, assim como dito em uma das suas primeiras definições: espelho dotado de memória, e em contraponto a foto como operação de codificação das aparências. Ora apresentação, ora representação.

Um grande passo que observamos na história da fotografia é a busca em relação ao reconhecimento como arte. Marra (2008) afirma que durante os primeiros decênios de vida da fotografia, que compreende a segunda metade do século XIX, as pessoas que trabalhavam com fotografia tiveram de se empenhar muito para rebater críticas que desconsideravam a fotografia como um trabalho de arte, haja visto que anteriormente ao século XX, não se encontravam fotografias nas galerias de arte.

As censuras a essas pretensões nasciam justamente da convicção de que uma fotografia como cópia especular do mundo, como cópia obtusa da vida verdadeira, não poderia coincidir com aquela ideia de hábil transformação do real que a cultura do tempo atribuía à arte. (MARRA, 2008, p.25)

Muitas foram as tentativas de se criar estilos fotográficos que aproximavam a fotografia da pintura. Em 1860, o Pictorialismo, tentava dar à fotografia o caráter artístico, por meio da utilização de iluminação dramática e tendo os clássicos da pintura como inspiração. Dessa forma, o fotógrafo estava extrapolando da realidade, criando um universo a parte naquela imagem, processo que fugia da então proposta fotográfica do século XIX, que era retratar da forma mais autêntica a realidade.

No início do século XX, com novos recursos industriais, o sistema de moda deu uma alavancada. A ideia de igualdade proveniente da ideologia burguesa democratizou o vestuário. A expansão comercial impulsiona o crescimento da moda, que nesse momento contava com novas fibras têxteis e métodos de produção.

Segundo Caroline Vargas (2008), foi no início do século XX, com o desenvolvimento tecnológico e os movimentos de vanguarda, que a fotografia ganhou novas perspectivas ópticas. Os novos ângulos, jogos de sombra e a foto montagem, foram um dos passos para que a fotografia saísse da foto-retrato até então tradicional, e ganhasse a sua própria forma de expressão à parte da pintura.

A moda que sempre dialogou com o campo da arte, encontrou na fotografia um dos meios de aproximação de linguagens.

Moda é um sistema de mudanças tão alucinante que a fotografia vem em auxílio, para que não se corra tão demasiadamente rápido a ponto de se perder. A moda fotografada se fixa em registro, podendo assim, continuar a ser exibida.

O desejo da moda de ser agregada ao sistema da arte passa, portanto, pela necessidade de adequar-se aos códigos do próprio sistema, que, mesmo apreciando o impulso em direção ao novo que ela manifesta, exige que tal processo apresente no mínimo de estabilidade e de duração, e que chegue a “algo” que possa viver além do horizonte de uma única estação. (MARRA, 2008, p.53)

Segundo Marra (2008), dentre os mecanismos que fazem a fotografia assemelhar-se às artes está o chamado de “des- funcionalização”. Marra afirma que a função prática é sem dúvidas um dos primeiros obstáculos ao reconhecimento artístico da moda. A des- funcionalização assegura que a roupa ao assumir-se imagem, perca todo seu valor prático, entrando assim na mais pura dimensão estética.

Marra (2008) cita que ao fotografar uma roupa, a imagem ali capturada, responde somente aos critérios e às características estéticas, tornando-se puro exercício de estilo. Assim como nas artes, na imagem da vestimenta fotografada, as cores, as formas, as texturas se tornam completamente autônomas, livrando a roupa de qualquer função prática. Uma vez que a oposição entre prático e estético corresponde a um dos eixos mais discutidos no campo da arte. A fotografia do século XX tem como característica singular a de apresentar esses dois lados. O lado objetivo, de certificar o real, e também o lado imaginário.

Vargas (2008) relata que as revistas de moda foram grandes colaboradoras para que a fotografia alcançasse sua posição atual.

O fim do império, a revolução industrial em pleno vapor, o desenvolvimento dos grandes meios de comunicação e as transformações advindas da primeira Guerra Mundial produziram um território propício para o surgimento de um novo artista que se refletia nas ruas, na moda, nas artes e na imagem. (VARGAS, 2008, p.5)

As fotografias publicadas nas revistas de moda podem ser consideradas um tipo de manifestação artística. Essas trabalham nas esferas da ilusão e funcionam como um universo de códigos que culminam na construção de sentido via imagem.

O grande desafio da publicidade de moda é o de transformar uma imagem de um mundo real em uma construção fantástica. A imagem publicitária reconstrói o visível, o óbvio, de modo que a imagem apresentada ao consumidor venha agregada de um sonho, uma condição de realização.

Até a década de 80, o que norteava as imagens da publicidade de moda era o que se considerava esteticamente belo, ou seja, o que induzia a um ideal de beleza. Porém, a partir da década de 90, a publicidade se propôs a tratar da realidade com suas imperfeições e deformações. Segundo Holzmeister (2010) tal realidade, contudo, pode ser questionada por tratar-se de uma realidade construída.

Tais imagens produzidas pela fotografia de moda, independente da temática adotada, do contexto social em que eram disseminadas, possuem características pertinentes, como choque e reflexão.

5 DIFERENTES LINGUAGENS FOTOGRÁFICAS

A Fotografia artística contemporânea, desliga-se do vínculo exclusivamente documental das primeiras definições fotográficas e concebe-se como arte. Comum em museus, e denominadas obras de arte a partir do século XX, a fotografia, mesmo ligada ao caráter de reprodução do real, conseguiu alcançar um valor de obra a ser exposta e de expressão na qual a reprodução trabalha a favor da criação de sentidos.

Anteriormente à prática da utilização de fotografia de moda em mídia impressa, as revistas de moda contavam com ilustrações artísticas, tanto na capa, como no interior de suas páginas. O aparecimento da fotogravura, que consistia na técnica de impressão de foto e textos em uma mesma página, contribuiu para que a fotografia de moda ganhasse espaço nas publicações e ampliasse sua divulgação para uma cultura de massa.

O advento da fotogravura torna possível o surgimento de um sistema de mudança de gosto, tecnicamente fundado sobre a possibilidade de materializar um sonho, de torná-lo acessível, estabelecendo ao mesmo tempo, as condições para sua contínua, e cada vez mais rápida, substituição. (MARRA, 2008, p.72)

Segundo Marra (2008), até 1930, ainda era comum o uso de ilustrações nas revistas de moda. Além do fascínio que o desenho ainda causava, notava-se a desconfiança por parte das revistas em relação à plena capacidade de substituição da imagem reproduzida por uma câmera, em relação à imagem artística manual.

O surgimento das fotografias de moda está atrelado à prática da fotografia de retratos. Marra (2008) cita que no final do século XIX, o Ateliê Reutlingen, em Paris, que trabalhava com a reprodução de retratos, começou a produzir cartões postais e álbuns, os quais tinham como protagonistas senhoras da sociedade, artistas e as denominadas primeiras modelos. As ambientações, que até então ainda eram feitas somente dentro dos estúdios, já apresentavam mais recursos fantasiosos, do que as dos retratos anteriores. O autor coloca uma questão muito importante para

entendimento dessa primeira fase da fotografia de moda. Marra (2008) cita que mais que fotografia de moda, nessa época tínhamos a fotografia de gente na moda.

Essas imagens mais que fotografias de moda deveriam ser definidas como fotografia de gente na moda, pois falta nelas o componente de apresentação de marca e produto que atualmente define esse tipo de fotografia. (Marra, 2008, p.81)

O início do século XX, já se contava com instrumentos que permitiam a fotografia externa, eis que a fotografia de “gente na moda” passa a ser feita ao ar livre, de acordo com Marra (2008), não pela criação de sets externos, mas sim na captação de imagens em situações cotidianas, nas quais a moda se manifestava.

O século XX traz uma moda mais democrática em relação ao século passado. O surgimento de grandes estilistas, com propostas de inovação do vestuário e na relação que este estabelece com o corpo, abre também novos caminhos para as experimentações fotográficas. É nesse contexto de experimentos, no qual o corpo está em voga com a criação de sentidos que surgem os grandes fotógrafos que marcaram época, cada um com uma maneira particular de relacionar seu trabalho com a arte.

O Barão Adolf de Meyer talvez tenha sido o primeiro nome diretamente ligado à fotografia de moda. Segundo Claudio Marra (2008) é com De Meyer, que pela primeira vez se estabelece uma forte união entre arte, moda e fotografia.

No último ano do século XIX, após seu casamento com a influente Olga Alberta Caracolo, foi que a fotografia passou a desempenhar grande importância na vida de Meyer. Marra (2008) afirma que até o momento a fotografia era um hobby para o barão que, a partir de então começa a fotografar constantemente e a elaborar sua própria linguagem fotográfica.

O estilo de fotografia produzida por De Meyer ficou conhecido inicialmente pelo uso da técnica do Flou, que consistia num enfoque suave, usado pelos pictorialistas da metade do séc. XIX. O Barão foi instituindo seu estilo por meio dos efeitos, dos jogos de luzes e da contraluz.

Marra (2008) relata que De Meyer era acurado e sabia extrair os reflexos das ambientações e adereços que constituíam a cena que seriam por eles fotografadas além de transformar os motivos sugeridos pelos objetos e sujeitos fotografados em elementos estilísticos, assim como vemos nas fotografias de moda atual.

As ricas toaletes das senhoras, feitas de seda e gazes transparentes, as joias, os biombos laqueados, os cristais e as águas neles contidas, tudo era engenhosamente transformado em elemento útil para sustentar e difundir jogos de luz dos quais extraia uma atmosfera rarefeita e onírica. (Marra, 2008, p.88)

Segundo Marra (2008), De Meyer pode ter protagonizado o primeiro caso de patrocínio da arte por parte da moda. Em 1912, o barão, financiado por um editor muito próximo do grande estilista Paul Poiret, fotografou o ensaio de um bailarino para o espetáculo L'Après-midi d'un Faune, da companhia de Ballets Russes. De Meyer soube captar todo o erotismo performático provindo da atuação do bailarino, resultando em fotos que exprimiam bem a essência do espetáculo.

Devido a um decreto de expulsão que retomava as questões de origens de Adolf, ele e a esposa foram obrigados a se retirar da Europa. Em torno de 1923, De Meyer mudou-se para Nova Iorque, onde conheceu o jovem editor Condé Nast. Nast desde 1909, trabalhava em sua revista, até então uma revista pequena, com

14 mil tiragens, denominada Vogue. Anteriormente ao convite de Nast, para que De Meyer trabalhasse em sua revista, as ilustrações desta ainda eram feitas a partir de desenhos.

Marra (2008) afirma que Nast tinha metas para a revistas. O editor visionário queria que esta se tornasse uma referência, não só no assunto moda, mas uma referência em gosto e estilo, estilo que visava atingir a sociedade nova iorquina da época.

Certamente, para a ainda jovem classe alta americana, Os De Meyer deveriam parecer verdadeiros mestres do bom-tom e da extravagância: “O judeu homossexual, e a mulher decaída de sua posição mundana, eis tudo o que era necessário para uma versão ultramoderna de um casamento da moda. (P. Jullian, De Meyer (Nova York: Alfred Knopf, 1976), p.18)

Ao entrar para a Vogue, o Barão com seu estilo de vida, um tanto à frente de seu tempo, tornou-se referência de gosto, não só copiado por seu estilo fotográfico, capaz de captar as essências das emoções através da iluminação difundida, mas também servindo de modelo para a sociedade americana vigente.

Apesar de ter encontrado o seu diferencial ao fotografar seguindo o estilo pictorialista, o trabalho do barão estava constantemente sendo colocado em questão. Ao optar pelo efeito flou, as fotos perdiam no quesito clareza e detalhe, o que para muitos se tornava uma desvantagem. Contudo, Marra (2008) afirma que o estilo de De Meyer impôs-se no cenário da moda, e atingiu uma legião de seguidores.

De Meyer deveria ser realmente considerado um artista fora do seu tempo, porque está claro que em meados da primeira década do século XX o pictorialismo de caráter impressionista baseado no esbatido, na contraluz, nas transparências e nos reflexos já estava em rápido declínio. Se, ao contrário, o considerarmos dentro da galáxia da moda, e, de modo particular, na dialética indicada há pouco, devemos, reconhecer nele um esplendido interprete das razões do imaginário em relação aquelas de imagem (Marra, 2008, p.92)

É importante enfatizar que ao optar pela técnica do flou, ignorando qualquer aspecto de clareza e objetividade da foto, De Meyer dava o espaço necessário para que os contempladores da imagem acessassem a esfera da ilusão, de sentido indiretos. Segundo Marra (2008) o que interessava a De Meyer não era tanto a imagem em si, mas sim o imaginário.

É o ponto chave para a emblemática relação entre moda, fotografia e arte. De Meyer não só fez uma ponte entre a moda e a sua incessante fixação com o irreal, mas também com um outro real, um real que só existe pela materialização fotográfica.

Adolf de Meyer é de fatos um dos precursores da fotografia de moda. Ele rompe os laços que ligavam a fotografia de moda à fotografia de retrato no início do século XX. Meyer dá margens para a criação do universo da teatralização fotográfica, sugerindo, modificando a realidade por meio a uma realidade paralela.

O acervo de Meyer para com a fotografia de moda, vai além de imagens que buscam na arte o tom para elaboração de fotos que cessam o imaginário. Herdamos também do barão todo o trabalho em relação a figura da modelo, tais como a pose de mãos sobre os quadris e corpo inclinado para trás, fazem parte das heranças de e Meyer para a fotografia de moda.

O americano Richard Avedon foi outro colaborador de expressão para o atual momento da fotografia de moda. Nascido em Nova Iorque em 1923, Avedon recebeu de seu pai suas primeiras lições acerca da fotografia, lições essas que abrangiam o funcionamento do maquinário fotográfico.

Marra(2008) relata que a família de Avedon tinha como costume se fotografar em situações que fugiam da realidade vivida por eles, como em belos carros que viam na rua ou até mesmo com cães de raça que pediam emprestado para a foto.

Avedon desde sua infância teve contato com o universo feminino. Como seu pai tinha uma loja no setor, ele estava constantemente vendo moda e fotografias de moda.

O artista começa a criar sua identidade fotográfica, em uma linha completamente oposta à de De Meyer. O primeiro encontrou seu estilo de buscando na irracionalidade do imaginário o ponto chave para a criação de suas imagens, geralmente difusas e desfocadas, enquanto Avedon encontrou na objetividade da fotografia documental a faceta do seu diferencial.

Durante a Segunda Guerra, Avedon serviu a marinha como fotógrafo, e foi ali naquelas fotografias realistas, neutras e formais que Avedon encontrou a pureza que definiria seu estilo. Marra (2008) relata “Avedon, porém, levou aos limites extremos a pureza despojada e rigorosa desse padrão e desse modo, elevou-a à forma de arte”.

Em seus trabalhos Richard Avedon invocava uma narrativa. Suas obras têm algo para comunicar pois, vão além da tradicional foto da uma mulher que serve como um manequim do que se veste.

Seria justamente a congênita falta de possibilidade sintática que geraria na fotografia condições narrativas muito fascinantes, porque fortemente ambíguas, misteriosas, abertas a ponto de obrigar aquele que dela usufruiu a uma ação de integração e complemento com o único fotograma que dispõe. A imagem isolada obriga a interrogar-se sobre o que gerou aquilo que estávamos vendo e, ao mesmo tempo, convida a imaginar o que poderia acontecer depois. (MARRA, 2008, p.148)

As fotos de Avedon exprimiam um forte movimento. O artista atribuía à suas imagens um contexto, como se ao assistíssemos um filme o pausássemos, e ao observarmos aquela cena pausada, entendêssemos ou mesmo presumíssemos o restante de sua narração.

Marra (2008) afirma que Avedon deixou para a moda um legado que nos é comum atualmente, o artista adotou a ideia da mini história contada por uma seção de imagens, o que hoje também se assemelha à ideia de editorial.

Nos primeiros 15 anos de sua carreira, Richard Avedon retirou a fotografia de moda dos estúdios e a levou para lugares até então inusitados, lugares não previsíveis. Assim ele passava a ideia de que a moda poderia estar presente em todas as áreas, uma vez que esta já tinha a pretensão de se fixar como um estilo global. Suas fotografias seguiam o padrão formal de imagem, não apresentando desfoques ou distorções, assim aproximando seu estilo fotográfico ao estilo documental, com enquadramento de cena e dimensões proporcionais.

Em meados dos anos 60, há o que podemos chamar de retrocesso no estilo de Avedon, que, gradativamente, leva de volta a sua fotografia para estúdios. Sobre a pureza formal do fundo branco, o trabalho de Avedon continua a apresentar o mesmo movimento visto nas fotografias ao ar livre, mas sem as informações provenientes dos ambientes externo, o movimento exibido torna-se abstrato.

Avedon dá a fotografia de moda um caráter de realismo e humanismo que foge de quaisquer resquícios pictorialista. Suas obras, que ressaltam a modelo, deixando-a em primeiro plano, buscar exprimir a alma da mulher fotografada. A espontaneidade é um marco na obra do fotógrafo.

No entanto o realismo explorado por Avedon, muito se difere a realidade proposta pelos editoriais de moda dos anos 90, no qual a abordagem expunha uma realidade marcada por temáticas de auto- destruição. Nesse período surge um nome, cuja carreira se entrelaça à da modelo Kate Moss, que pode ser considerada o maior ícone de moda do período.

A britânica Corinne Day nasceu em 1965. Na sua juventude trabalhou como modelo, e foi em uma de suas viagens de trabalho que Day pegou uma câmera e começou a registrar momentos da vida íntima de seus colegas de profissão. Ao retornar à Inglaterra, fez dessas imagens seu portfólio de fotografia e acabou ganhando espaço na revista vanguardista The Face.

Day conheceu Kate enquanto fazia uma busca em agências de modelos, a beleza de Kate, então com 14 anos chamou a atenção de Corinne. Dois anos posteriores a esse encontro, Day veio fotografá-la em um editorial de oito páginas para a revista The Face.

As experimentações da fotografia de Corinne fez com que em 1993 ela ganhasse as páginas da Vogue Inglesa, fotografando Kate Moss no editorial Under-Exposure, que retratava a vida da garota londrina. As fotos logo tiveram grande repercussão e debates a cerca da magreza excessiva da modelo.

O estilo transgressor da fotografia de Corinne Day foi se firmando ganhando adeptos. A opção por modelos magérrimas de aparência doentia e por temas que renegavam todos os preceitos de fotografia de moda adquiridos ao longo do século XX foram dissolvidos na década de 90.

As fotos de Corinne frequentemente traziam adolescentes magérrimas vestidas com lingerie baratas ou calça jeans, camiseta e tênis, sempre apáticas e deprimidas, com pele muito pálida, sem maquiagem, cabelos com aparência de sujos, caídas sobre sofás velhos, encostadas em paredes descascadas ou em quartos com pouca luz. Os cenários traduziam caos e desordem e por vezes incluía cinzeiros sujos, latas de cerveja vazias, cortinas cinzentas e moveis velhos. (HOLZMEISTER, 2010, p.34)

Segundo Holzmeister (2010), Day juntamente com Wolfgang Tila-as foi autora das primeiras imagens ligadas ao movimento Heroin Chic, iniciado nos anos 1990. Consistia em imagens que glamourizavam o uso da heroína, que naquele contexto era um problema sociocultural.

Em parte, condenar tais ousadias significava condenar-se por não entender as audácias da vanguarda de moda dos anos 1990, cuja linguagem fugia do lugar comum, constituída por cenários deslumbrantes habitados por lindas e felizes mulheres. Neste novo e inquietante momento o foco estava voltado para as grandes cidades, ajustado para retratar a realidade cruel dos grupos marginalizados das periferias e também para os temores de uma sociedade que tentava compreender os avanços galopantes da ciência e da tecnologia. (HOLZMEISTER, 2010, p.24)

Quanto mais o movimento repercutia, mesmo que negativamente, mais ele ganhava impulso e poder de propagação. Muitos fotógrafos de moda da época aderiram essa estética que funcionava como uma contratendência aos padrões adotados pela fotografia de moda.

Nesse momento parecia que a moda encobria-se de anti-moda. Ao retratar a realidade crua do uso de drogas em campanhas de moda, que tem como intuito a aceitação e disseminação, Corinne definia suas fotografias mais honestas e realistas que as tradicionais imagens de moda que exibem uma beleza impossível de ser alcançada.

Holzmeister (2010) afirma que o trabalho da fotógrafa é uma espécie de instrumento que visa retirar a moda de uma implacável inacessibilidade e para que isso ocorresse ela utilizava de cenários suburbanos e de modelos fora dos padrões até então regidos.

A fotografia de Day contextualiza a roupa, de modo que coloca a moda no âmbito social, ali ela exalta não apenas do sentido estético da roupa, mas desenvolve o conjunto da obra. Podemos ressaltar que o trabalho da fotógrafa muito se assemelha ao universo das artes, pois esse, segundo Holzmeister (2010) também é sensível aos momentos de caos.

A fotografia de moda adquiriu linguagens próprias ao longo de sua história. Uma imagem de moda, assim como a arte evidenciar comportamentos, expressar anseios e exprimir sentimentos, sentimentos estes que podem ser advindos de seu autor ou mesmo de quem a consome.

6 ANÁLISE FOTOGRÁFICA

6.1 Adolf De Meyer

A imagem produzida pelo Barão Adolf de Meyer transmite uma atmosfera teatral. O foco é central e o corpo da modelo, no caso a atriz Jeanne Eagels. Está em evidência. A foto foi produzida em ambiente fechado com iluminação artificial e apresenta a chamada luz dura, que incide diretamente sobre a modelo e provoca sombras bem marcadas. A iluminação e a montagem da cena fotografada evoca a ideia de um palco de apresentação teatral no qual a modelo é a principal atração do espetáculo. A imagem em escala de cinza, apesar da luz difusa, muito utilizada no trabalho de De Meyer, possui contraste, fazendo com que nosso olhar se volte para os pontos evidentes de luz, como os braços da cadeira, assim como os pontos mais escuros como a sombra da mão sobre o cabelo e o vestido. A cauda do vestido da modelo sobre o chão possui clareza difundida, se apresentando assim como uma fumaça, sugerindo que a modelo estivesse derramando-se e esmaecendo. O fundo da cena é recoberto por um painel, provavelmente uma tapeçaria, com muita informação visual, tomado por desenhos de formas vegetais e animais. A composição da cena evoca o imaginário, como se a cortina representasse os pensamentos da modelo, que está só em suas fantasias. A fotografia como um todo alude à essência do movimento Art Nouveau que eclodia na arquitetura e artes decorativas no mesmo instante que o movimento pictorialista pautava a fotografia artística. Pictorialismo foi um estilo fotográfico que surgiu na metade do século XIX, e que consistia em um estilo fotográfico que por meio de alterações na granulação e nos tons da imagem fotográfica, fazia com que esta se aproximasse da pintura. De Meyer traz durante alguns anos uma tendência pictorialista em suas obras. Percebemos a presença do Art Nouveau pela organicidade das formas encontradas da imagem. O olhar é conduzido por configurações arredondadas, o que faz com que a imagem apresente um apelo à sensualidade feminina. Outra possível aproximação que se pode fazer é com a arte clássica. A posição com que a modelo está sentada, as relevâncias do vestido, o cabelo encaracolado preso aludem a imagens contidas em desenhos e relevos clássicos. É possível fazer tal aproximação quando tomamos

como exemplo o relevo da Hegeso, que retrata a defunta em uma cena doméstica junto a sua criada. Não só a coincidência da pose mas as estratégias composicionais guardam certa semelhança. No trabalho de De Meyer a figura está centralizada na foto e o foco de atenção é conduzido para sua mão delicadamente pousada sobre o colo. No relevo, a composição é simétrica, apresentando uma distribuição de elementos equilibrada entre a figura da criada à esquerda e a da senhora, sentada à direita. No centro da imagem localiza-se a mão da senhora que delicadamente segura um anel, onde se mantém o foco de atenção do observador.

A fotografia de Meyer retrata duas mulheres em uma cena, aparentemente construída. O barão foi o pioneiro em produzir fotografia de moda retratando mais de uma modelo. O cenário, visivelmente montado, alude a um jardim, com um tapete que lembra grama, plantas e mobiliário externo no qual as modelos interagem com a ambientação. De Meyer explora em sua imagem a luz refletida dos objetos em cena, como a cadeira, o chapéu e o guarda-sol. A imagem traduz uma cena cotidiana de uma sociedade nobre, na qual uma das mulheres parece ter acabado de ler um livro enquanto a outra parece folhear uma revista, um aspecto que não deixa de lembrar imagens apresentadas em obras neoclássicas nas quais se viam retratadas mulheres da nobreza em um momento de leitura. A fotografia tem a composição distribuída de forma quase simétrica, devido à distribuição de dois elementos a partir do centro, embora com pesos visuais desiguais. Não possui forte contraste, apesar dos pontos de luz serem bastante evidentes. Pode-se observar que a figura da modelo em pé localizada na divisão áurea do espaço, o que traz harmonia para a imagem e quebra a monotonia da simetria, uma vez que, composicionalmente, a figura apresenta-se com maior evidência que a outra que se encontra sentada. Se dividirmos a imagem na horizontal, obteremos dois retângulos, no qual a composição se completa. A imagem além de apresentar a vestimenta, característica primordial de uma imagem de moda, no caso os vestidos de cintura baixa típica dos anos 20, apresenta também o comportamento da mulher da época. O jogo de luz dá o tom principal à imagem, criando uma atmosfera etérea. A transparência dos tecidos, a luz estourada, revela a leveza das formas, transmitindo uma sensação celestial. A posição dos corpos fotografados juntamente com o olhar das modelos dá uma delicadeza refinada à obra, refletindo na imagem uma sensualidade singela, na qual a iluminação funciona como um recurso narrativo. Outra possível relação que podemos estabelecer entre a imagem de Meyer é com a pintura alegórica, que caiu no gosto popular do período. O contemporâneo a Adolf de Meyer, Hans Zatzka (1859 a 1945) retratava figuras femininas em atitudes contemplativas ou em ambientes bucólicos. Não há como deixar de observar uma certa semelhança entre algumas de suas figuras e a cena que se apresenta nessa fotografia. O semblante da modelo que na imagem se apresenta de pé também evoca algo das obras do pintor francês Emile Vernon (1872 a 1920), que costuma retratar a delicadeza feminina.

Na fotografia de Meyer a modelo que se posiciona ao lado da cadeira, transmite sensualidade nas curvas de seu corpo, que é colocado em evidência ressaltando assim o corpo que fora recentemente liberto dos espartilhos. A posição com que a cauda do vestido repousa sobre o chão atrai o olhar para uma forma oval formada no centro da imagem, lembrando as figuras de cartazes Art Nouveau, fazendo com que o trabalho de De Meyer estabeleça um diálogo entre a moda, a arte e o design. Podemos encontrar uma semelhança da imagem com o trabalho do artista tcheco Alphonse Mucha, artista publicitário da época. A fotografia do barão também se assemelha às imagens do designer alemão Henry Van de Velde (1863 a

1957) que foi o quem primeiro propôs a chamada “roupa de artista”. A fotografia de Meyer se assemelha às imagens de Van de Velde que registravam mulheres de costas com o intuito de exibir o detalhe nas costas da roupa característico de muitas de suas criações e que apresentavam formas que guardavam coerência com a proposta Art Nouveau de trazer texturas e elementos orgânicos para as peças. A imagem possui contraste, sendo a vestimenta da modelo a área mais clara da fotografia. A iluminação pode tanto ser natural, como se vinda de uma janela, quanto artificial, como se provocada por um foco teatral de luz. Verifica-se isso nas sombras angulares formadas sobre chão. O fundo da imagem é proveniente de uma tapeçaria, que lembra um *Gobelin* com uma paisagem vegetal. O semblante da modelo e a maneira como seu corpo estaciona ao lado da cadeira, e sobre ela apoia-se lembra uma atitude de espera ou contemplação. Outra referência a se considerar na imagem é a maneira como o cabelo da modelo está preso assemelhando-se com o penteado das mulheres retratadas nas artes clássicas. Percebe-se que a fotografia de Meyer busca uma linguagem artística, que procura ir além do modelo de roupa, mas que se vale de uma atmosfera por meio da qual conceitos como a sensualidade e a elegância são explorados de forma sensível.

6.2 Richard Avedon

A fotografia retrata um espetáculo circense que ocorre ao ar livre em espaço público; uma provável rua de subúrbio. Em meio aos expectadores do espetáculo, está inserida a modelo, que destaca-se na multidão pelas vestes requintadas e pela expressão corporal. A modelo está posicionada com a tradicional pose de moda criada por Avedon, na qual as mãos estão postas sobre a cintura. A imagem parece ter sido parcialmente espontânea, o que pode ser observado devido ao fato de alguns dos personagens presentes estarem prestando atenção também na presença da modelo inserida naquele inusitado cenário, enquanto outras tem o olhar voltado para a apresentação. O ponto central da imagem localiza-se sobre a cintura marcada da modelo, trazendo a atenção para o modelo Balenciaga. A composição da imagem é distribuída a partir da modelo, cuja figura funciona como eixo a partir do qual os demais elementos se distribuem. Na divisão o peso visual que a figura da esquerda imprime, devido à concentração das áreas em negro e ao posicionamento vertical em primeiro plano cortando a fotografia de um extremo ao outro, é compensado pela diagonal que passa atrás da imagem e que conduz o olhar para a figura da direita que, em oposição, possui tonalidades mais claras e encontra-se em uma ação que, por si só, já chama a atenção além do que, a figura, juntamente com a mesa em que se apresenta, forma um grande bloco que ajuda equilibrar a composição. A imagem apresenta a nitidez parcialmente igualada entre modelo e cenário, embora o foco se concentre na figura da modelo ao centro. É possível fazer uma aproximação entre a obra de Avedon e o trabalho fotográfico de Henri Cartier Bresson (1908 a 2004) que é considerado como o pai do fotojornalismo moderno. Avedon traz para fotografia de moda uma linguagem narrativa como a uma crônica do cotidiano das ruas.

A fotografia de Avedon que retrata a modelo pulando uma poça formada pela chuva apresenta um forte movimento, o que se transformou na mais expressiva característica de seu trabalho. Richard Avedon, nos primeiros anos de seu trabalho, retirou a fotografia dos estúdios, e a levou para o ar livre. Um marco nas suas imagens é maneira como a modelo se apresenta integrada à cena onde a ação se passa, passando a ideia de um flagrante de uma real situação. A expressão corporal

da modelo, o comportamento evocado pela imagem, dialogam com o cenário de forma que podemos presumir a situação que ali se sucede para além da imagem. O cenário é urbano e a iluminação natural. Vale ainda observar a composição em que a modelo se apresenta ao centro do campo visual destacada à frente de um fundo com nitidez difundida, enquanto o corpo da modelo está com foco nítido e forma em evidência. Toda a atenção da imagem está concentrada nela e no seu salto, flagrado pela câmara que paralisa, por um instante, seu corpo no ar. Os anos 50, que marcam o pós guerra, devolveram a feminilidade às mulheres, que se tornaram também mais glamourosas. A forma com que a modelo salta, reforça a imagem de elegância da mulher dos anos 50. A imagem alude também ao cinema como se tratasse de uma cena de filme. A obra de Richard Avedon se assemelha ao trabalho do fotógrafo húngaro Martin Munkacsi (1896 a 1963) de quem ele era admirador. Assim como Martin Munkacsi, Avedon explorava em suas imagens a espontaneidade do cotidiano das ruas. Ao analisarmos e compararmos algumas das obras dos dois autores, podemos ressaltar a influência do trabalho de Munkacsi na fotografia de Avedon, que de certo modo, fazia, por vezes, algumas releituras das obras de Munkacsi, e nelas imprimia um refinamento e uma glamourização, que orientaram a abordagem da fotografia de moda dessa época. Também não há como deixar de lembrar as conhecidas fotografias de Henri Cartier Bresson, que apresentam uma figura em silhueta saltando sobre uma poça d'água.

A imagem é correspondente à segunda fase do trabalho de Richard Avedon, que marca sua retomada para os estúdios. Essa retomada aos sets fechados, o refinamento das formas sob o fundo liso, sob um efeito de luz bem estudado, contribui para que a moda estabeleça um estilo de imagem peculiar. A fotografia de Avedon nesse momento assume características do que foi denominado ensaio fotográfico. A imagem feita sobre o fundo branco apresenta movimento como se a modelo interagisse com algo que se encontra no extra campo da imagem. O fotógrafo posicionou a câmara em um nível abaixo em relação a modelo, o que é chamado de Fotografia em Contramergulho, um recurso fotográfico que imprime alongamento ao corpo fotografado. Podemos ressaltar que as linhas diagonais formadas pelas pernas e braços da modelo e pelo adorno de cabelo contribuem fortemente para a sensação de movimento que se observa na imagem. A diagonalidade do corpo, o movimento da cabeça e a curva da ponta do adorno que se volta para o corpo da modelo, conduzem em um movimento que sai da modelo e retorna para ela, como uma espécie de movimento contínuo. A foto é centralizada e a iluminação lateral e artificial. As formas são limpas e sofisticadas e a ausência de fundo concentra a atenção no objeto fotografado e retoma a ideia de encenação, ou de algo montado para ser apreciado. É interessante perceber como que a iluminação de estúdio, de certa forma, acaba por lembrar a das montagens de Adolf De Meyer, porém, a cena que agora se apresenta tem o espírito do final da década de 1960 e início da de 1970. Ao invés de uma peça de teatro, o que se vê é um palco nu no qual um corpo se movimenta como em uma coreografia de dança moderna.

6.3 Corinne Day

O início da década de 90 trouxe mudanças significativas para a fotografia de moda. Os pensamentos pessimistas em relação ao final do século XX influenciaram a moda de modo que a estética do luxo começa a perder espaço para subversão e desordem. A fotografia de moda passa a ser contagiada pelo estilo grunge e underground. A Fotógrafa Corinne Day traz para a moda uma linguagem fotográfica

profunda, que representa o espírito da época tomado pelo caos. A fotografia de Corinne Day explora o cotidiano da cultura jovem urbana.

A jovem modelo, agachada ao chão, abraçada às pernas, fumando um cigarro, com um olhar entorpecido em uma calçada lembra a vida das ruas, o corpo físico degradado, o comportamento marginal em uma reação ao luxo e glamour comum a fotografias de moda anteriores de forma a conduzir a moda para o contexto da realidade crua. A imagem é livre de qualquer construção fantasiosa, o que faz com que carregue algo de documental, mais que isso, é como se a moda saísse do contexto de uma construção de idealização para assumir a de um costume, no sentido de apontar para algo que está presente na realidade de um segmento da sociedade. A fotografia tirada no início dos anos 90 marca essa mudança no padrão de imagem de moda. A composição é centralizada, com iluminação natural, e lembra uma fotografia comum, tirada como qualquer outra em que se registram situações do cotidiano: a foto de um amigo, o flagrante de uma situação... Ao mesmo tempo, trazer esse tipo de imagem para as páginas da moda aponta para uma glamorização da utilização de entorpecentes. O semblante da modelo está anestesiado. A modelo parece vestir um blusão de tricô sobre um maiô e calça uma sandália comum e confortável. O aparente descaso de sua figura mal composta passa a ideia de alguém despojado de qualquer atitude que traga a ideia de sedução ou de necessidade de adequação a convenções sociais ou ditames da moda.

A imagem que apresenta uma modelo em um quarto de um apartamento com aparente sujeira e desordem. A atitude da modelo que se encontra escorada em uma poltrona passa a ideia de um corpo entregue, entorpecido e com dificuldade de locomoção. Pelo olhar parado da modelo podemos supor que ela olha para o nada como se flagrada em um momento de viagem alucinógena. O corpo passa a ideia de que se encontra em estado doentio. A imagem de Corinne tem um apelo muito forte e funciona como uma penetração na intimidade, remetendo a como uma espécie de voyeurismo, ou de invasão e exposição da privacidade. O abandono em que o ambiente se encontra reforça a atmosfera de descaso e de cenário de submundo. Podemos fazer uma possível aproximação do trabalho de Corinne ao da fotógrafa Nan Goldin, que se auto identifica como um voyeur e que possui um intenso trabalho fotográfico em que figuram seus amigos em momentos de profunda intimidade. As imagens de Nan Goldin apresentam os personagens de um mundo marginal do qual ela mesma também é personagem. Não há censura para a exposição de corpos nus, intimidade sexual, uso de entorpecentes. Imagens que apontam para a realidade sem maquiagem. Nas fotografias em que apresenta a intimidade de seus amigos traz a tona temas como sexualidade, dependência química, AIDS, punk. Assim como Nan, Corinne buscou trazer para a fotografia suas experiências pessoais de maneira a levar esse apelo documental para a fotografia de moda utilizando uma linguagem desvestida de subterfúgios e idealizações, escancarando a realidade. A imagem de Corinne abdica da boa iluminação e dialoga esteticamente com o tema apresentado ao mostrar com clareza a realidade marginal, resultando em uma foto visualmente pouco atraente. A falta de mobiliário na ambientação pode insinuar o estado de vício que faz com que os usuários invistam todo seu dinheiro na compra de drogas. A imagem é livre de qualquer tipo de erotismo, apresentando um corpo vulnerável, objeto de carne. Corinne explorou o corpo por uma vertente até então nova na fotografia de moda, que até então mostrava corpos investidos de algum encanto.

A imagem traz a modelo em evidência, com um fundo de parede branca ornamentada por luzinhas coloridas. A ambientação é interna, com iluminação

natural. A Fotografia alude ao suburbano, ao gosto barato. É uma imagem de moda, mas relata uma moda que se atém muito pouco a vestimenta em si, mas que busca valorizar a atitude, a polêmica, principalmente no que se refere ao corpo. A Fotografia de moda de Corinne brinca com o sentido de imagem de moda, fazendo uma crítica a si própria. Ao apresentar uma imagem de moda que despe-se de qualquer glamour acaba por glamourizar uma nova proposta de contra tendência. Nela o que se apresenta não é mais o que se veste, mas quem veste. É o corpo que está em evidência como objeto de moda. Na época que a foto foi veiculada a imagem causou muita polêmica pela magreza excessiva do corpo da modelo, que acabava propagando a ideia de um corpo esquelético e doentio como tendência de beleza. O rosto com expressão ambígua da modelo tanto passa a impressão de uma expressão vazia, como a de um rosto que enfrenta e desafia o olhar do observador. Também é possível trazer a ideia de invasão de privacidade devido à forma como a modelo está vestida.

7 CONCLUSÃO

Os desenhos de moda ilustraram as revistas do gênero cerca de três séculos. Com os avanços tecnológicos e as descobertas acerca da fotografia, no século XX as ilustrações passaram a ser substituídas por fotos nas revistas de moda. O advento da fotogravura teve grande importância nessa substituição, pois é quando compreendem a técnica que possibilita a impressão de texto e foto em uma mesma página que se viabiliza a tal mudança. Pode-se ressaltar que mesmo com a criação da técnica, tal troca ainda causava receio, devido a apreciação do desenho como um elemento artístico, e a desconfiança que a fotografia, por ser proveniente de um fenômeno químico, fosse técnica de mais para a representação de moda.

Inicialmente as revistas do gênero de moda tinham a própria como terceiro plano, e pautavam-se sobre assuntos como decoração e focos. Com a chegada de Meyer à revista Vogue, no início do século XX, a fotografia de moda começa a ganhar novas perspectivas e sofisticação. Meyer levou para a revista de moda, muito além da apresentação da vestimenta, levou um conceito que passara a definir a fotografia de moda, na qual ela visa a propagação de um sonho.

Com o término da Segunda Guerra, a moda sofre uma democratização. A indústria dá uma guinada, é neste momento que moda encontra na fotografia uma forte aliada no processo de sedução para que a nova demanda industrial fosse consumida. Essa parceria faz com que a fotografia de moda adquirisse uma linguagem própria dentro da própria fotografia. A imagem carrega o intuito de acessar o imaginário. Essa nova linguagem fotográfica foi desenvolvendo-se conforme novas demandas surgiam.

Feita a análise das obras de Adolf de Meyer, Richard Avedon e Corinne Day, percebem-se as diferentes maneiras de comunicar moda dentro de uma imagem, e os distintos tipos de abordagens utilizadas por diferentes fotógrafos em três diferentes momentos do século XX.

Meyer buscou nas artes as referências para a construção das suas imagens. Inspirações como pinturas e artes plásticas estão presentes em suas obras, que exibem uma teatralização no contexto fotográfico. As imagens de Meyer trazem uma atmosfera teatral, as fotografias revelam algo que se encena, algo construído para emitir uma mensagem. Richard Avedon por sua vez constrói imagens com uma linguagem cinematográfica. A abordagem de Avedon atribui a

imagem de moda uma linguagem que é própria da fotografia, se assemelhando a fotojornalismo, na qual buscava retratar o cotidiano das ruas, o movimento das grandes cidades. Corinne Day surge no final do século XX propondo outra nova linguagem para a fotografia de moda, criando uma abordagem intimista, quase uma quebra de privacidade. Buscando a moda pelas interfaces dos problemas socioculturais.

A Fotografia de moda no século XX sempre esteve em busca de novas técnicas e linguagens, alcançadas por meio de experimentações, e acabou por criar uma linguagem autônoma dentro da própria fotografia. Tais linguagens fizeram com que a fotografia do gênero adquirisse abordagens que dialogam com questões presentes no universo artístico, tais como questões comportamentais que traduzem o cenário para qual a sociedade caminha.

REFÊRENCIAS

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2003.

FABRIS, Annateresa. "A invenção da fotografia: repercussões sociais". In: (org.) **Fotografia usos e funções no século XIX**. São Paulo: 1991.

HISTORY CHANEL. História da fotografia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GyNa1OdJJcg>.> Acesso em: 01 Maio. 2014.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda: a imagem nos anos 1990**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KAMPER, Dietmar. "Imagem" In: WÜLF, Christopher (ed.). **Cosmo, Corpo, Cultura**; Enciclopedia Antropologica. Milão: Bruno Mondadori, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Cultura das mídias**. Curitiba: XVI COMPÓS, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

SOUZA, Valdete Vazzoler de; ARIMATHÉIA, José de. **Fotografia: meio e linguagem dentro da moda**. Discursos Fotográficos. Londrina, 2005. V.1, p.235-251.

VARGAS, Caroline. **Corpo e Imagem: um estudo sobre a construção da identidade feminina através da fotografia de moda da revista Vogue francesa dos anos 20 e 30**. Campinas: UNICAMP, 2008.

<http://www.avedonfoundation.org/>> Acesso em: 28 Setembro. 2014.

<http://www.corinneday.co.uk/>> Acesso em: 29 Setembro. 2014.

<http://www.matthewmarks.com/new-york/artists/nan-goldin/>> Acesso em: 15 Novembro. 2014

<http://www.revistacliche.com.br/>> Acesso em: 05 Novembro. 2014

<http://www.henricartierbresson.org/>> Acesso em: 05 Novembro. 2014