

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

PAULA RODRIGUES CORREIA

DESIGN DE MODA E ARTE NA IMAGEM DO CORPO FEMININO:

MAN RAY E IVONNE THEIN

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MESTRADO EM DESIGN

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU

São Paulo, setembro/2013

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

PAULA RODRIGUES CORREIA

DESIGN DE MODA E ARTE NA IMAGEM DO CORPO FEMININO:

MAN RAY E IVONNE THEIN

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design – Mestrado, da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design

Orientadora: Prof^a Dr^a Agda Regina de Carvalho

São Paulo, setembro/2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da Universidade, do autor e do orientador

PAULA RODRIGUES CORREIA

Designer e ilustradora. Pesquisadora de temas referentes à representação do corpo como projeto de design na contemporaneidade. Graduada em Design de Moda e em Artes Plásticas. Pós-graduada em Teoria da Comunicação e da Imagem.

C848e Correia, Paula Rodrigues
Design de moda e arte na imagem do corpo feminino:
Man Ray e Ivonne Thein / Paula Rodrigues Correia.
– 2013.
92 f.: il.; 29,7 cm.

Orientador: Prof^a Dr^a Agda Regina de Carvalho.
Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade
Anhembí Morumbi, São Paulo, 2013.
Bibliografia: f. 89-92.

1. Design de moda. 2. Corpo feminino - imagem.
3. Arte. Design de moda e arte na imagem do corpo feminino

CDD 741.6

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

PAULA RODRIGUES CORREIA

DESIGN DE MODA E ARTE NA IMAGEM DO CORPO FEMININO:
MAN RAY E IVONNE THEIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design – Mestrado, da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design

Aprovada pela seguinte Banca Examinadora:

Profª Drª Agda Regina de Carvalho
Orientadora
Mestrado em Design Anhembi Morumbi

Profª Drª Nara Silva Marcondes Martins (externo)
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profª Drª Luisa Paraguai (interno)
Mestrado em Design Anhembi Morumbi

São Paulo, setembro/2013

À minha família
Sem eles nada disto seria possível

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Agda Regina de Carvalho, por sua orientação.

À Professora Doutora Luisa Paraguai e à Professora Doutora Nara Silvia Marcondes Martins, pela aceitação do convite para participarem da banca examinadora e por suas valiosas colaborações e sugestões.

Aos professores que compõem o quadro docente do PPG Design: Mestrado e Doutorado, pelos conhecimentos transmitidos, e aos funcionários da administração e infraestrutura do Curso, pelo zelo e dedicação.

Aos colegas da turma de mestrado, em especial Cláudia, Dora, Juliana e Úrsula. Sou muito grata por sua amizade e companheirismo nestes dois anos

À minha família pelo apoio incondicional, pela força e incentivo que me ajudaram a alcançar mais um objetivo na vida – o diploma de mestre. Em especial à Juliana, minha irmã, que tornou tudo isso possível e à Rafaela, minha gêmea, minha mentora, sem a qual nenhuma linha desta pesquisa faria sentido.

E a todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a elaboração deste estudo.

RESUMO

O estudo busca investigar as relações entre o design de moda e a arte pela leitura das vinculações estabelecidas entre a imagem do corpo feminino e os elementos da moda e da arte. Para tanto, a moda traz, entre outros elementos, a roupa, os acessórios, a maquiagem e as atitudes do corpo atreladas ao vestir. A arte, por seu lado, encontra-se presente nas composições, nas elaborações do cenário, nos enquadramentos e nas experimentações técnicas. Em meio aos padrões estéticos indicados e divulgados pela mídia e pela moda, a imagem apresenta a articulação entre esses corpos e o ambiente histórico cultural. Nesta aproximação entre o design de moda e a arte, estabelecida por meio da imagem fotográfica analógica e digital, os corpos são reconfigurados em sua silhueta e aparência, gerando outra condição de representação do corpo feminino.

Palavras-chave: Corpo. Design de moda. Arte.

ABSTRACT

This study seeks to investigate the relations between fashion design and art by reading the linkages established between the image of the female body and the elements in fashion and art. Therefore, fashion brings, among other elements, clothing, accessories, makeup and body attitudes linked to the act of dressing up. On its side, art is present in the compositions, in the elaboration of scenarios, in the frameworks and in technical experiments. Amid the aesthetic standards set and published by media and fashion, the image shows the articulation between these bodies and the cultural and historical environment. In this rapprochement between fashion design and art, established through analog and digital photographic images, the bodies are reconfigured in their silhouette and appearance, creating a new condition for representing the female body.

Keywords: Body. Fashion design. Art.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1. Experimentações artísticas e manipulações analógicas: Man Ray e a relação com o corpo feminino na fotografia de moda.....	19
2. A imagem do corpo feminino e sua relação com o design de moda e com a arte.....	37
2.1 O corpo feminino na fotografia de moda no século XX.....	44
3. A imagem do corpo feminino e as manipulações digitais na contemporaneidade.....	56
3.1 Ivonne Thein e as metamorfoses digitais na representação visual do corpo feminino.....	63
Considerações Finais.....	86
Referências Bibliográficas.....	89

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Man Ray Self Portraits</i> , 1931 – Man Ray.....	19
Figura 02 – <i>Women extract from the Kiki's series drinking profile portrait</i> , 1922 – Man Ray.....	22
Figura 03 – <i>Woman sleeping. Arms around the face</i> , 1932 – Man Ray.....	23
Figura 04 – <i>Salle de Bain</i> , 1931 – Man Ray.....	24
Figura 05 – <i>Natacha positive e negative</i> , 1930 – Man Ray.....	25
Figura 06 – <i>Yesterday, Today, Tomorrow</i> , 1924 – Man Ray.....	26
Figura 07 – <i>Undress with backlighting</i> , 1936 – Man Ray.....	28
Figura 08 – <i>Anatomy</i> , 1930 – Man Ray.....	30
Figura 09 – Emily Davies em vestido Vionnet, 1930 – Man Ray.....	32
Figura 10 – <i>Observatory Time, The Lovers</i> , 1936 – Man Ray.....	33
Figura 11 – <i>Kiki de Montparnasse</i> , 1922 – Man Ray.....	33
Figura 12 – <i>Fashion photograph</i> , 1936 – Man Ray.....	42
Figura 13 – <i>Mainbocher Corset</i> , 1939 – Horst P. Horst.....	46
Figura 14 – <i>Round the Clock I</i> , 1987 – Horst P. Horst.....	47
Figura 15 – <i>Woman with Rose. La Faurie Dress</i> , 1950 – Irving Penn.....	49
Figura 16 – <i>Sitting Nude Rear</i> , 1993 – Irving Penn.....	51
Figura 17 – Dovima com elefantes, vestido de noite, 1955 – Richard Avedon.....	53
Figura 18 – Dovima, vestido de noite por Fath, 1950 – Richard Avedon.....	54
Figura 19 – Imagens a partir do filme da Dove – Campanha Beleza Real, 2007.....	61
Figura 20 – <i>Proforma</i> , 2009 – Ivonne Thein.....	65
Figura 21 – <i>Proforma</i> , 2009 – Ivonne Thein.....	65
Figura 22 – Barbie e Ken.....	67
Figura 23 – <i>Die maskerade des realen</i> , 2012 – Ivonne Thein.....	69
Figura 24 – <i>Die maskerade des realen</i> , 2012 – Ivonne Thein.....	69
Figura 25 – Trinta e dois quilos, 2008 – Ivonne Thein.....	71
Figura 26 – Anúncio Nolita, campanha <i>No Anorexia</i> (modelo Isabelle Caro), 2007	72
Figura 27 – Trinta e dois quilos, 2008 – Ivonne Thein.....	74
Figura 28 – Trinta e dois quilos, 2008 – Ivonne Thein.....	77
Figura 29 – Trinta e dois quilos, 2008 – Ivonne Thein.....	77

Introdução

[...] o corpo é aquilo que se apronta no processo coevolutivo de trocas com o ambiente.

E como o fluxo das trocas não estanca, o corpo vive na plasticidade do sempre-presente.

(KATZ, 2008, p.71)¹

O corpo é um elemento presente na produção e na temática de diversos artistas. Utilizado muitas vezes como meio ou suporte para a criação, em experimentações, performances, *ready-mades*² etc., é um objeto passível de múltiplas interferências em sua forma física, com ações que atingem sua pele ou o formato de sua silhueta.

Assim, sua representação e as possíveis mudanças em sua estrutura física sinalizam uma leitura e um entendimento do contexto. O corpo – bem como a sua imagem – pode ser manipulado, modificado e reinventado. Encontra-se em contínua transformação e metamorfose visual, não sendo identificado em um estado definitivo; em vez disso, é sempre temporário, provisório e efêmero.

Esta pesquisa elabora uma reflexão sobre as soluções e aproximações relativas ao design de moda e à arte, observadas especificamente através da leitura e investigação das imagens dos corpos femininos nas produções de dois artistas: Man Ray, cujas experimentações começam com as vanguardas do início do século XX; e da designer Ivonne Thein que, no início do século XXI, discute a imagem do corpo feminino exposto pela mídia.

¹ KATZ, H. apud OLIVEIRA, A.C.; CASTILHO, K. (org.) **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores, 2008, p.71.

² Termo criado por Marcel Duchamp (1887 – 1968) para designar um tipo de objeto por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano produzidos em massa, selecionados sem critério estético e expostos como obras de arte em espaços especializados como museus e galerias. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370> Acesso: 27 de agosto de 2013

É importante enfatizar que a escolha de Man Ray foi fundamental para o entendimento da representação do corpo feminino aliado à fotografia de moda no início do século XX, por conta das articulações que estabelece entre o design de moda (por meio do vestuário, das modelagens e dos acessórios) a arte (através dos cenários, das composições e dos elementos de cena) e as alterações em seu resultado (por técnicas e experimentações analógicas como o raio X, a solarização, a fotomontagem e a colagem).

Sua proposta é evidenciar a imagem do corpo feminino e o seu desnudamento durante o período das vanguardas europeias, no início do século XX, provocando um questionamento a respeito das normas de apreciação e do gosto. Destaque-se que esses movimentos artísticos influenciaram de maneira fundamental o processo criativo de Man Ray, assim como o artista influenciou os desdobramentos posteriores a seus trabalhos da época.

O resultado das experimentações de Man Ray consistia em fotografias e composições que misturavam o fazer artístico e o design de moda emergente na época, destacando imagens de modelos com roupas, e também revelando a nudez do corpo feminino e as transformações físicas sofridas com o passar dos anos.

A designer Ivonne Thein foi selecionada por ter a imagem do corpo feminino como elemento central na sua composição, relacionando-o com o design de moda (por meio das roupas e das formas atreladas ao vestir), com a arte (através dos cenários e composições), e também com as manipulações digitais, propondo uma crítica e um espaço de reflexão sobre a questão da aparência na contemporaneidade.

No trabalho desses dois artistas, pode-se identificar a representação da imagem do corpo feminino a partir de soluções estabelecidas entre design de moda e arte, o que enaltece esse corpo e, em última análise, seu pertencimento à sociedade, evidenciando o papel que ocupa no meio social, como por exemplo, um corpo presente na moda.

No que se refere ao design de moda, Man Ray e Ivonne Thein fazem uso de elementos como o vestuário, os acessórios de moda e o corpo da modelo, além do contexto artístico em que estão inseridos, ou seja, o momento das vanguardas e a contemporaneidade respectivamente. No que tange a arte, a preocupação aqui é com o cenário, a criação e a construção das composições, bem como o uso dos elementos visuais que auxiliarão na leitura e entendimento das imagens.

Nesse sentido, o objetivo da pesquisa consistiu em evidenciar como essa produção envolvendo a imagem do corpo da mulher estabelece articulações e soluções entre o design de moda, a arte e a fotografia de moda, através da discussão dos registros fotográficos feitos no contexto das vanguardas com Man Ray, e seu desdobramento na atualidade, com Ivonne Thein.

Ressalte-se que a pesquisa bibliográfica e iconográfica utilizada neste trabalho possibilitou uma reflexão a respeito da leitura da imagem do corpo feminino e das relações que estabelecia pelas técnicas de manipulações analógicas no início do século XX, e também da conexão que acontece atualmente com a disseminação das experimentações digitais.

No caso dos elementos do design de moda e da arte, foram identificados no contexto da fotografia de moda do início do século XX: as roupas e suas modelagens, o uso de acessórios, a definição do cenário e as poses da modelo, ou seja, os elementos presentes nas composições. Vale destacar a influência da forma, das técnicas e das configurações do registro fotográfico, o que acarretou mudanças no resultado final das imagens do corpo feminino, bem como em sua interpretação, conforme será observado no primeiro capítulo, que aborda o trabalho de Man Ray.

Já no século XXI, esses mesmos aspectos, aliados ao crescente uso de manipulações digitais, ocasionaram outras mudanças na imagem do corpo feminino, que se articulam diretamente com o contexto e as demandas sociais

na contemporaneidade. Isso poderá ser atestado no terceiro capítulo, concernente ao percurso da designer Ivonne Thein.

Em síntese, o primeiro capítulo aborda o repertório de Man Ray, no início do século XX, a partir das fotografias de moda, do momento artístico e do design de moda, destacando as técnicas, as experimentações analógicas e a relação que o trabalho do artista estabelece com a imagem do corpo da mulher, observando as soluções adotadas por ele nas produções envolvendo design de moda e arte.

O segundo capítulo reflete sobre as relações que envolvem a imagem do corpo feminino, o design de moda e a arte, evidenciando as questões em torno da representação do corpo feminino atrelada à fotografia de moda e aos elementos do design de moda. Também observa a influência artística ocasionada pelas experimentações analógicas nas imagens, contextualizando brevemente o período do início do século XX, frisando a presença do movimento das vanguardas. É quando são identificados fotógrafos que se destacaram por seu trabalho em fotografia de moda evidenciando a imagem do corpo feminino e a roupa. Dentre eles, figuram Man Ray, Horst P. Horst, Irving Penn e Richard Avedon.

O terceiro capítulo investiga as imagens dos corpos femininos modificadas digitalmente nos trabalhos de Ivonne Thein no início do século XXI, apresentando a relação que a designer constrói com o design de moda, com a arte e com a questão da aparência. Seu trabalho potencializa a temática do corpo feminino transformado, ao discutir como a exigência de um padrão estético e a gestão da aparência podem interferir na apresentação de seu desenho, de sua silhueta e na sua circulação no espaço.

Ao discorrer sobre o destaque crescente que o corpo tem obtido na contemporaneidade, aliado a suas transformações, Garcia (2005) afirma que:

O corpo surge na atualidade como tema de profundas (trans/de) formações, e provoca aguçado destemperamento. [...] o debate a respeito do corpo parece ser tema efervescente, sobretudo pela complexidade tenaz que se expõe no contemporâneo. Presenciam-se as (trans/de) formações do corpo e, com elas, [...] mediações entre o cuidar da aparência física e de sua representação sociocultural (GARCIA, 2005, p.14).

Buscando melhor compreensão dessas transformações da imagem do corpo destacadas pelo autor, adotou-se uma metodologia baseada na observação e na leitura das fotografias, descrevendo-as pela síntese visual e pela identificação de aspectos relativos à percepção visual da forma, como estabelecido por Arnheim (2012) ao evidenciar a estrutura corpórea. Foram pré-definidas para análise categorias ditadas por esse autor que, apesar de possuírem qualidades distintas, auxiliam no entendimento das articulações visíveis nas imagens, entre o design de moda e a arte. São elas: forma, espaço, sobreposição e luz – aqui será observado como os elementos compositivos são utilizados nestas fotografias e como eles se relacionam com as situações apresentadas nas imagens.

A primeira categoria definida foi a forma, verificada nas imagens como “[...] a configuração visível do conteúdo” (SHAHN apud ARNHEIM, 2012, p.89), o que possibilitou a identificação de algumas qualidades visuais, dentre elas: o arredondamento, manifestado através de curvas e formas orgânicas; a clareza nas composições visuais organizadas e unificadas, e a harmonia. Nesse momento, buscou-se estabelecer as condições básicas para que a forma visual, ou seja, a imagem seja reconhecível.

O espaço, a segunda categoria, evidenciou a relação das linhas com os contornos, as quais são vistas como os limites do objeto. Segundo Arnheim (2012, p. 212), “Uma linha envolvendo uma área cria um objeto visual”. Também se destacou a relação da figura com o fundo e seus espaços negativos, identificada por meio do contraste e do ordenamento dos elementos na composição.

A terceira categoria foi a sobreposição, a qual só é percebida quando a configuração frontal é posicionada sobre outro elemento. Geralmente faz uso da transparência para facilitar a visualização. Assim, “quando as unidades sobrepostas constituem, juntas, uma configuração particularmente simples, a tendência é vê-las como uma e a mesma coisa” (ARNHEIM, 2012, p.112).

A quarta e última categoria analisada nas imagens foi a luz, com o intuito de identificar a relação de luz e sombra utilizada pelos artistas em suas composições. Segundo Arnheim (2012), a luz é uma das primeiras causas da percepção visual, ou seja, sem ela não se pode observar nem a forma, nem o espaço, nem as sobreposições.

Ao investigar a imagem do corpo feminino na atualidade, não se pode deixar de ressaltar a importância da aparência, ou seja, a crescente preocupação em apresentar um corpo jovem e bem definido. Segundo Alves (apud PIRES, 2005, p.8), “Vive-se uma época de ‘culto’ ao corpo, sendo uma de suas consequências a disposição para modificá-lo, moldá-lo mediante dietas, musculação e cirurgias plásticas”. É quando a possibilidade de criar novas dimensões estéticas revela um corpo não mais “estável”, mas como a representação de um bem que se possui (PIRES, 2005).

Essa preocupação com a forma corpórea e sua preservação podem ser identificadas como atitudes presentes no cotidiano, já inseridas nos hábitos diários dos indivíduos. Propagadas pela mídia e pela publicidade, segundo Goldenberg (2006), evidenciam estruturas corpóreas cada vez mais esculturais em corpos modelos, ou seja, corpos ideais.

O corpo natural, em simbiose com os sistemas naturais, condicionado exclusivamente ou prioritariamente por ciclos biológicos, não existe mais como o conhecíamos. [...] condicionado pela dinâmica das mídias [...], tornou-se construção cultural. A imagem, hoje, é muito forte no contexto das mídias. Vivemos sob o foco da imagem e o poder que ela exerce sobre nossas mentes [...] (BOCCARA apud PIRES, 2005, p.10).

Esses corpos modelos destacam-se, como na imagem evidenciada por Boccara (2005), configurando a visão da juventude, da magreza e das formas esbeltas e longilíneas. Presentes na contemporaneidade, essas imagens geram um conjunto de significados e sentidos constantemente reconstruídos em discursos midiáticos adotados por celebridades, artistas e modelos que figuram em propagandas na televisão, em revistas e na internet, reforçados por interesses econômicos do mercado da beleza (KNOPP, 2008).

Um referencial importante na nossa época é o corpo exposto. O corpo que reproduz a si mesmo em fotos, que se coloca à mostra. [...] O corpo que se expõe nu. A nudez [...], utilizada em grande escala por campanhas publicitárias, [...] ensaios fotográficos, sites da internet, desfiles de moda [...] reafirma os padrões estéticos vigentes, despertando no indivíduo o desejo de que seu corpo seja semelhante ao apresentado [...] (PIRES, 2005, p.92).

Esses discursos midiáticos que evidenciam o corpo exposto buscam ressaltar a imagem da mulher no corpo ideal, proporcionando demandas por parte do público, especialmente feminino, acerca da gestão e da manutenção da aparência. Com isso, estimula-se o consumo corporal na sociedade, onde a busca e o alcance desse corpo modelo, padronizado, se tornam necessários para a aceitação e a ascensão social (GOLDENBERG, 2006). Assim, a disseminação de imagens dos corpos femininos invadindo a sociedade contemporânea pode ser identificada, segundo Pires (2005), como resultado de uma pasteurização desses corpos e seus comportamentos – ocasionada pela padronização e disseminação dessas estruturas corpóreas perfeitas.

[...] indivíduos que buscam se aproximar o máximo possível do padrão de beleza determinado pela sociedade e pela época que vivem. Para tal, são incentivados a fazer uso de práticas que, ao moldar o corpo, reforçam formas e características próprias do humano. (PIRES, 2005, p.19).

Para a autora, tais indivíduos, em sua maioria jovens, são seguidores da moda e veem as alterações corporais como requisitos estéticos

necessários para que façam parte do contexto contemporâneo. Portanto, pode-se afirmar que o corpo carregado de informações e marcações é “território construído por liberdades e interdições, e revelador de sociedades inteiras, [...] é a primeira forma de visibilidade humana” (SOARES, 2004, p.02). A abordagem, nesse caso, é ampla, e optou-se por uma reflexão acerca da imagem do corpo feminino, destacando seu desenho, modelagem e a transformação da silhueta através da análise possibilitada pela imagem fotográfica, estabelecendo articulações com a questão da aparência condizente com cada época.

1. Experimentações artísticas e manipulações analógicas: Man Ray e a relação com o corpo feminino na fotografia de moda

Emanuel Rudzitsky (1890-1976), mais conhecido como Man Ray (Figura 01), foi um artista norte-americano atuante em diversas áreas. Fotógrafo, pintor, desenhista e cineasta, ganhou destaque no início do século XX, durante o período das vanguardas surrealista e dadaísta através de suas “fotografias vanguardistas de pessoas e moda e pelas colagens expressivas e *ready-made* que criara.” (FARTHING, 2009, p. 364).

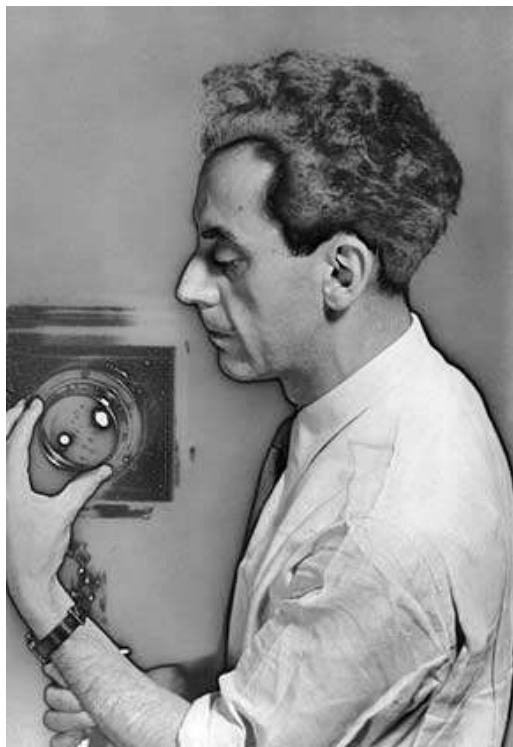


Figura 01- Man Ray Self Portraits, 1931
Fonte: <<http://www.manraytrust.com/>>
Acesso em: 20 de março de 2013

Ao abordar a temática das vanguardas artísticas, vale destacar que o termo vanguarda:

[...] vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que ‘marcha na frente’, anunciando a criação de um novo tipo de arte. [...] ‘vanguardas’, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos. (HELENA, 1993, p. 08)

Fundada por Tristan Tzara, a vanguarda dadaísta, que se estendeu de 1916 a 1922, evidenciou a experimentação artística e a liberdade de criação. Segundo Quintas (2007), o dadaísmo estimulava a reflexão sobre a essência da arte, a interação entre os suportes e até mesmo sua independência, o que possibilitava maior criatividade e liberdade ao processo criativo.

Já o surrealismo foi um momento artístico caracterizado pela influência de temáticas envolvendo o inconsciente e o subconsciente. Assim a estética do surrealismo encontrou novos caminhos com critérios fundamentais para a construção da sua imagem, “tais como o automatismo, a criação espontânea e a temática dos sonhos e do subconsciente [...] tudo pela pureza do pensamento, o que explica a ausência da interferência racional” (QUINTAS, 2007, p.31).

Os ideais de autonomia da arte através das vanguardas passaram a influenciar os projetos de Man Ray, que explorava a experimentação e a desconstrução da imagem do corpo feminino por meio da fotografia. Ele fazia uso de efeitos visuais possíveis pela utilização de substâncias químicas, aliado às técnicas de manipulação, como a colagem e a montagem, as quais se tornaram suas favoritas em meio a uma variedade de produções dadaístas (BATCHELOR, 1998). Também trabalhava o direcionamento da luz, com especial atenção para o controle de sua duração e intensidade, transformando fotos tradicionais em projetos inusitados e provocativos.

Graças ao associacionismo, característica do Dada e do Surrealismo, os recursos de montagem, colagem, agrupamento e metáfora foram incorporados, não só por Man Ray, mas também pelo percurso sincrônico da fotografia. (QUINTAS, 2007, p.31).

Dessa forma, em seus registros, Man Ray sublinhou a imagem do corpo feminino na roupa e no design de moda, ou seja, através do corpo vestido, embora também o tenha fotografado em sua nudez. Registrado de forma estática ou em movimento, por inteiro ou fragmentado, em poses, cortes e enquadramentos, o corpo feminino era destaque central em suas composições.

[...] as personagens femininas eram sua grande motivação criativa, encontrava nelas um leque de inúmeras chances performáticas e de expressões. Man Ray delinea cada procedimento postural de seu referente fotográfico, de acordo com a vontade criativa e o impacto imagético que deseja provocar. (*Ibid*, p.67).

No caso do design de moda, vale destacar que a moda envolve um estudo a respeito do comportamento humano, articulando elementos próprios da percepção visual e da forma. Segundo Pires (2004), ela tem por objetivo a criação de produtos, que buscam produzir experiências significativas nos corpos com as várias possibilidades de interferências materiais. Nesta condição, são trabalhadas formas, silhuetas e texturas, que podem despertar experiências sensoriais, além de estimular percepções.

Portanto, ao propor uma articulação entre a imagem do corpo feminino com o design de moda e a arte, o artista fez uso de técnicas próprias e soluções gráficas, que serviram como meio explorador para a percepção visual e como possibilidade para as fotomontagens, tais como os raiogramas³ (Figura 02), que fizeram ressurgir o fotograma⁴ nas vanguardas.

Segundo Dubois (2008, p.268) “[...] a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (recortável, combinável etc.), portanto, integrável em realizações artísticas diversas [...]”. Nesse sentido, evidencia-se que, em seus registros, Man Ray foi além, ao proporcionar outras formas de realização artística para as fotomontagens, através dos raiogramas e das solarizações.

³ Fonte: <<http://www.portalartes.com.br/glossario-da-arte/502-raiograma.html>> Acesso: 20 de março de 2013.

⁴ Fotogramas são imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica, por contato direto de um objeto ou material com uma superfície fotossensível exposta a uma fonte de luz. Esta técnica, que nasceu junto com a fotografia e serviu de modelo a muitas discussões sobre a ontologia da imagem fotográfica, foi profundamente transformada pelos artistas da vanguarda, nas primeiras décadas do século XX. Fonte: <<http://fuzuedasartes.blogspot.com.br/2011/08/voce-sabe-o-que-e-fotogramas.html>> Acesso: 20 de março de 2013.



Figura 02 – Women extract from the Kiki's series drinking profile portrait, 1922.
Fonte: <<http://www.manray-photo.com/catalog>>
Acesso em: 27 de agosto de 2013

Segundo Marra (2008, p.121), o conjunto de sua produção e o próprio pseudônimo que adotou em meados de 1910 faziam referência clara à ação fundamental da luz sobre a fotografia e, portanto, sobre seus trabalhos: *Ray*, raio (de luz).

[...] foi justamente quando estava tentando imprimir o trabalho para Poiret que, por acaso, descobriu as técnicas das imagens por contato, obtidas apoiando-se os objetos mais variados diretamente sobre o papel sensível, técnica que foi depois denominada por ele de *raygraph*. (*ibid.*, p.122).

Além dos raiogramas, o artista também adotou a técnica de solarização (Figura 03), que consiste na inversão dos valores tonais de algumas áreas da imagem fotográfica, num efeito obtido pela rápida exposição da imagem à luz durante seu processamento. Vale ressaltar que nem o raiograma nem a solarização faz uso da câmera.



Figura 03 - Woman sleeping. Arms around the face, 1932.

Fonte: <<http://www.manray-photo.com/catalog>>

Acesso em: 27 de agosto de 2013

Assim, Man Ray propôs nova visão da fotomontagem, (Figura 04) ao fazer uso dessas técnicas e processos, aliados à sobreposição de imagens, fugindo da construção de fotomontagens com fragmentos de fotografias existentes, conforme visto anteriormente na afirmação de Dubois (2008). Ele optava por explorar as montagens no cerne da fotografia, interferindo nas imagens e inventando enfoques desconcertantes da cena apreendida.

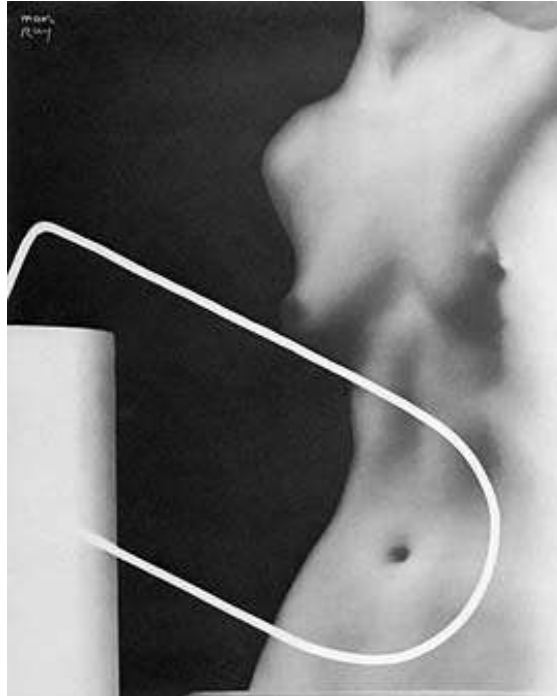


Figura 04 – “Salle de bain” woman nude bust. Promotional Portfolio, 1931.
Fonte: <<http://www.manray-photo.com/catalog>>
Acesso em: 27 de agosto de 2013

Man Ray expandiu sua concepção técnica em métodos simples, que também sublinhavam a originalidade estética. São eles: a permanência da imagem negativa quando ampliada; a sobreposição; a montagem e a interação de elementos terceiros na manipulação da imagem. (QUINTAS, 2007, p.51).

O uso constante dessas técnicas nas imagens analisadas a seguir, nos registros em positivo e negativo da Figura 05, produzem imagens com o contorno e o espaço bem definidos e demarcados, o que permite o entendimento de sua forma. Segundo Wong (2001, p.138), “tudo o que é visível tem forma. Forma é tudo o que pode ser visto – tudo o que tenha formato, tamanho, cor e textura, que ocupe espaço, marque posição e indique direção”.

Nos registros também se percebe o uso da sobreposição nas poses dos braços, que se encontram em frente ao rosto e ao corpo. A forma do corpo é arredondada e as linhas de contorno evidenciadas, principalmente na imagem à direita. Nas duas composições, a figura salta para primeiro plano em relação

ao fundo. O formato da silhueta, bem como o volume dos seios e dos quadris, ganha destaque pelo jogo entre claro e escuro.

O espaço também é criado pela luz. Segundo Arnheim (2012, p.300), “todos os gradientes têm a capacidade de criar profundidade e os gradientes de claridade se encontram entre os mais eficientes”. Isso também pode ser observado na figura 05, pela definição dos volumes da estrutura do corpo feminino – os gradientes presentes revelam espaço, profundidade e relevos.

A proposta nessas composições, apesar de envolver a nudez, evidencia outra abordagem pela técnica de solarização, na qual Man Ray invertia o sentido de luz e sombra e a noção de volumetria, aludindo a um negativo ou raio-X (figura 05 – imagem à direita). Ambas fazem uso da incidência direcionada da luz, porém o contorno da imagem à direita parece brilhar. A partir da representação do corpo feminino em positivo (à esquerda), uma imagem pode ser interpretada como reflexo da outra, como num espelho.

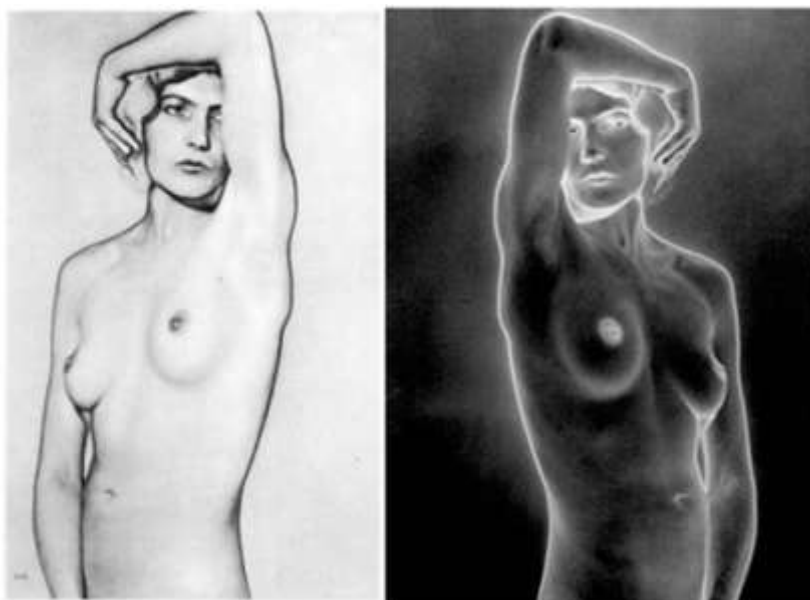


Figura 05 - Natacha positive e negative respectivamente, 1930.

Fonte: <<http://www.manraytrust.com/>>

Acesso em: 22 de março de 2013.

Nesses registros, o corpo feminino encontra-se centralizado e levemente virado para o lado, gerando uma imagem equilibrada e harmônica. As fotografias chamam atenção para o rosto, com olhar perdido e grande número

de informações. Só posteriormente é que o olhar do observador é desviado para o corpo. A compreensão da temática da fotografia é imediata, pela clareza empregada na composição. Vale destacar que:

[...] o termo clareza é empregado no sentido de que a fruição estética acontece plenamente, independente das ideias a *priori* do artista e da interpretação do observador – fato que desvela ainda mais as inúmeras opções de leituras que as obras de Man Ray proporcionam. Portanto, reconhecemos sua objetividade no uso de fundos neutros, os quais enfatizam a figura retratada [...] (QUINTAS, 2007, p.44).

Na Figura 06, o corpo feminino nu apresenta-se disforme. O fundo escuro confere destaque ao elemento composto por uma grande forma clara que determina a divisão do espaço. O fruto da síntese e da sobreposição de dois corpos é gerado pela técnica da fotomontagem e da manipulação, sobrepondo o mesmo registro invertido, onde a transparência proporciona uma ilusão visual.



Figura 06 - Yesterday, Today, Tomorrow, 1924
Fonte: <<http://www.manraytrust.com/>>
Acesso em: 22 de março de 2013

Segundo Quintas (2007, p.46), “Do ponto de vista da silhueta, o efeito produzido por Man Ray transcende a composição dos volumes; ao perder essa aparência, surge uma outra – a da composição de planos [...]”. Essa outra estrutura, ainda disforme, dialoga diretamente com os ideais de diferenciação e estranhamento propostos pelas vanguardas dadaísta e surrealista.

A autora prossegue, afirmando que “O corpo, que é um desmembrar-se, faz gerar outros; como na mágica pueril do caleidoscópio, o olhar é arrebatado pelo malabarismo das formas” (*Ibid.*, p.57). Esse corpo fragmentado e reconfigurado propõe outros entendimentos e interpretações que se articulam diretamente com a gestão da aparência e com as demandas para essa estrutura à época. Assim pode-se considerar que o corpo da modelo não é mais somente um corpo, e sim uma forma. (BRAUDRILLARD, 1976). Neste trabalho, observa-se que o artista utiliza a repetição do corpo da modelo para desconstruir a imagem inicial e propor uma nova, buscando romper com a norma de apreciação do gosto. Essa outra aparência pode ser identificada em uma imagem surreal que resulta no formato de corpos distorcidos e disformes, aliado a linhas de contorno que se misturam e se sobrepõem, possibilitando a construção de outro corpo. Destaque-se que “a visualização de uma forma requer a aplicação de pontos, linhas e planos que descrevem seus contornos, características de superfície e outros detalhes” (WONG, 2001, p.142).

Na composição, o corpo mais uma vez encontra-se centralizado e na posição frontal. A relação entre os elementos cria um resultado que direciona o olhar para dois pontos, sendo um na parte superior, onde se percebe o encontro dos rostos e dos seios. Porém, outro elemento ganha destaque – o triângulo preto invertido da genitália feminina em contraste com o corpo branco.

A distorção dos corpos nessa imagem ocasiona um elemento central cuja forma não é reconhecível, equilibrado pela possibilidade de simetria entre os lados. Porém, a harmonia fica comprometida pela falta de clareza na leitura da imagem. A união dos formatos dos corpos não se configura de maneira bem definida devido às sobreposições ocasionadas pela experimentação realizada. Nesse sentido, vale destacar que Man Ray

[...] encontrou nas sobreposições [...] um componente que abrangia desde composições ilusórias, que subvertem o imediatismo do olhar, até situações surreais. A operacionalidade de unir duas imagens num único papel fotográfico e, de outra forma, colocar ao mesmo tempo, numa fotografia, a imagem primária e a sua composição invertida, só que sobreposta, deixa transparecer a sofisticação artesanal que determinados trabalhos exigiam (QUINTAS, 2007, pp.52-53).

O artista geralmente definia suas fotografias aliadas às técnicas analógicas que usava:

Tal como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas, estas imagens são resíduos oxidados, fixados pela luz e elementos químicos [...]. São o resultado da curiosidade, da inspiração, e estas palavras não têm a pretensão de explicar o que quer que seja (RAY, 1998, p.84).

As experimentações realizadas por Man Ray em seu percurso artístico revelam um estudo e uma pesquisa direcionada para a percepção óptica e para a química das substâncias que possibilitavam interferências no resultado final da fotografia. Também usava máscaras para diminuir a intensidade da luz.

Man Ray permeava suas fotografias, fossem elas de moda, retratos ou nus, com uma aura arrojada proveniente dos recursos técnicos. Esses tratamentos correspondiam à fase posterior de registrar no negativo a imagem, era o momento do laboratório (QUINTAS, 2007, p.50).



Figura 07 – Undress with backlighting, 1936
Fonte: <<http://hanulh.egloos.com/1058863>>
Acesso em: 11 de junho de 2013

Na figura 07, é possível identificar a forma do corpo feminino em duas ações: duplicado, possibilita a visualização de diferentes espaços negativos. A sobreposição, aliada ao direcionamento da luz e à transparência entre as imagens sobrepostas, permite entender o movimento que o registro capturou, ou seja, o ato de se despir.

Datada de 1936, a composição se estabelece em um contexto de guerras, no qual a mulher havia perdido seus referenciais de feminilidade e sensualidade, ocupando o lugar dos homens, agora soldados, nas fábricas e passando a usar roupas mais práticas e funcionais. Este registro fotográfico propõe um resgate da sua feminilidade (BLACKMAN, 2012).

Nessa imagem, a roupa apresenta-se leve e transparente, revelando a silhueta da modelo, em seu corpo magro e longilíneo. A imagem se sobressai devido ao ponto de luz centralizado no fundo. Ao fazer uso de manipulações, como a sobreposição das imagens, Man Ray proporciona entendimentos que extrapolam a fotografia de moda, articulando-se com o espaço da arte e com a narrativa. Esse tipo de representação incitava o fazer artístico da época, evidenciando o processo criativo e de produção da fotografia.

A Figura 08 também apresenta o corpo feminino; porém, agora vestido com um tecido transparente que revela a forma por meio das curvas e dos volumes. O material é maleável e fino, e nele destacam-se nervuras e um brilho que proporcionam um efeito diferente ao registro fotográfico. O fundo claro, em contraste com o corpo da modelo centralizado, delimita espaços nas laterais da imagem. A sobreposição é visível, tanto na relação estabelecida entre o corpo à frente dos braços como no tecido que envolve a estrutura da mulher. Nas palavras de Arnheim (2012, p.115), “a sobreposição mostra o esconder e o deixar esconder de um modo particularmente expressivo. Vê-se o vestido cobrir ou destacar o corpo”.

Neste registro, o artista é arrojado ao expor o corpo, não mais fazendo uso do jogo de luz e sombra, mas sim da característica própria do tecido, ou seja, a transparência, que se revela com o tecido colado à pele da modelo, expondo sua silhueta e suas curvas.



Figura 08 – Anatomy, 1930
Fonte: <<http://www.manray-photo.com/catalog/>>
Acesso em: 11 de junho de 2013

O foco da fotografia é o tronco da modelo. A pose é definida pelas pernas cruzadas, os braços dobrados com as mãos nos quadris,

parcialmente escondidas. A composição como um todo é equilibrada, harmônica e de fácil entendimento. A imagem do corpo feminino destaca-se em primeiro plano, em contraste com o fundo neutro e através de suas linhas de contorno bem definidas.

Man Ray delinea cada procedimento postural de seu referente fotográfico, de acordo com a vontade criativa e o impacto imagético que deseja provocar. Pelo prisma da presença feminina, esteja ela desnuda ou vestida, se conformou um estilo constante no percurso fotográfico dele. (QUINTAS, 2007, p.67).

A Figura 09 apresenta a imagem de uma mulher magra e longilínea em um vestido longo claro. A manipulação manual da fotografia é perceptível nas duas linhas na vertical e na horizontal, denotando um efeito de luz. Também se veem outras intervenções, como as representações de sombras da modelo na parede e a marca d'água texturizada no centro da composição.

Apesar de ser uma fotografia de moda, percebe-se a intenção do artista em articular outros elementos compositivos da arte. A representação, nesse sentido, vai além do registro da roupa e do espaço compreendido pelo design de moda. Através do registro fotográfico, é possível identificar as articulações que a imagem do corpo feminino estabelece com a moda e com o momento artístico da época, incorporando mudanças nas formas de representação e apreensão desse corpo através de uma estrutura longilínea e bem definida.



Figura 09 – Emily Davies em um vestido Vionnet, 1930
Fonte: <http://www.manray-photo.com/catalog/product_>
Acesso em: 11 de junho de 2013

A partir dessas descrições, cabe ressaltar que a figura feminina como ícone fundador das temáticas de Man Ray estabeleceu-se em dois conceitos imagéticos, sendo o primeiro influenciado pelo Surrealismo, ou seja, como produto, algo idealizado e projetado, e o segundo influenciado pelo Figurativismo Realista, ou seja, o referente direto, quem posa ou encena a ideia (QUINTAS, 2007). As figuras 10 e 11 ilustram essa afirmação.

Pode-se ainda observar que o percurso artístico de Man Ray é caracterizado por articulações diretas que são estabelecidas entre a imagem do corpo feminino e o design de moda, por meio do registro fotográfico, da roupa, dos acessórios de moda, das articulações que estabelece com esse corpo da moda, através de cortes, enquadramentos, fragmentações, manipulações e experimentações inusitadas que dialogam diretamente com o contexto artístico e de moda.

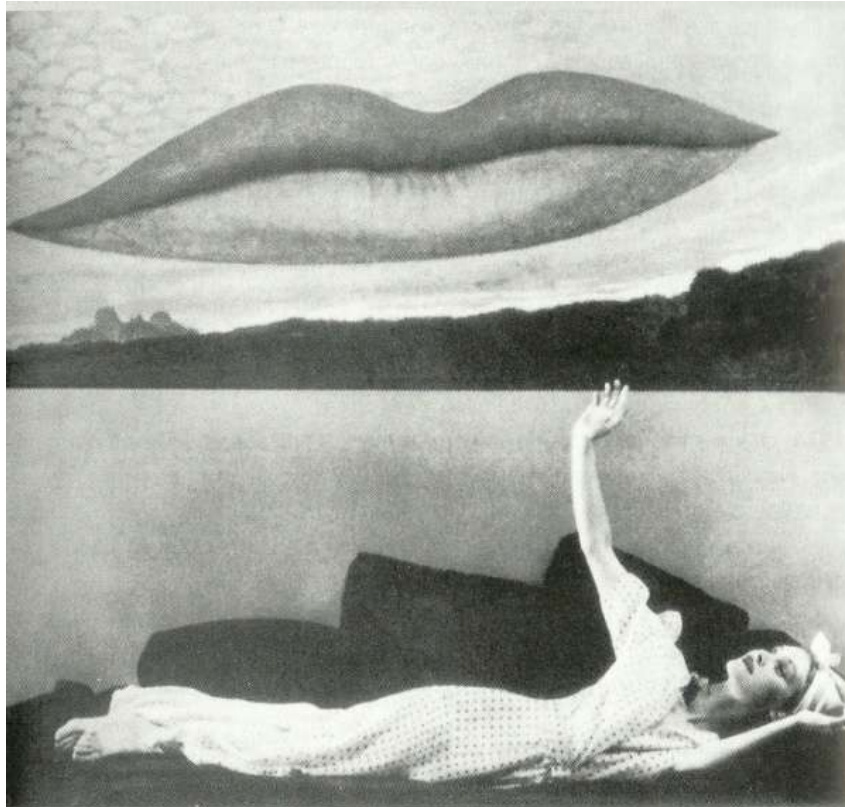


Figura 10 – Observatory Time, The Lovers, 1936
Fonte: Man Ray e a imagem da mulher: a vanguarda do olhar e das técnicas (QUINTAS, 2008)
Acesso em: 11 de junho de 2013



Figura 11 – Kiki de Montparnasse, 1922
Fonte: Man Ray e a imagem da mulher: a vanguarda do olhar e das técnicas (*ibid.*)
Acesso em: 11 de junho de 2013

Percebe-se que boa parte de sua produção foi direcionada para a moda, para o registro e para a discussão da imagem feminina. Segundo Quintas (2007, p.67), “[...] as personagens femininas eram sua grande motivação criativa, encontrava nelas um leque de inúmeras chances performáticas e de expressões.” Suas fotografias passaram a ser vistas nas revistas mais importantes da época. É significativo destacar a presença de seu trabalho em revistas de moda, que evidenciavam o vestir, a roupa e o design de moda. Man Ray “[...] começou a colaborar, primeiramente com a Vogue francesa até 1930 e depois com a Harper’s Bazaar e a Vogue americana.” (MARRA, 2008, p.122).

O trabalho publicado nessas revistas possibilitou que ele desafiasse as estéticas uniformes e corretas, disseminadas naquele período no contexto da moda:

Ao contrário do que se possa pensar, ele criou um acervo de imagens que ironizava o próprio conceito de beleza, fazia estripulias ao confrontar proporções [...]. Sem exageros formais, compusera com objetividade e sobriedade contextos impregnados de distanciamento com a realidade glamourosa verificável no comércio da moda e em interpretações etéreas por parte das modelos (QUINTAS, 2007, p.62).

Durante a publicação de fotografias nessas revistas, o artista continuou a acompanhar os avanços tecnológicos e as experimentações artísticas disponíveis, fazendo uso de novas técnicas.

A esse propósito, vale lembrar que, em torno de algumas imagens publicadas nas duas revistas americanas, surgiu um pequeno mistério interpretativo a respeito da possível utilização por parte de Man Ray da nova tecnologia de transmissão via rádio. Seja essa transmissão das fotografias efetiva ou não, elas inserem-se perfeitamente no espírito de contínua experimentação que Man Ray pôde certamente expandir da pesquisa artística para o trabalho de moda (MARRA, 2008, pp.122-123).

Nas fotografias de Man Ray apresentadas anteriormente, observa-se, de forma geral, a nudez do corpo feminino aliada ao uso de artifícios em busca de efeitos plásticos inusitados. Portanto, “[...] Man Ray era mais sugestão do que evidência. Sua plasticidade, apesar de ser um misto de beleza, estranhamento e investigação, impingia a elegância sobre o ícone da mulher” (QUINTAS, 2007, p.15).

Assim, pode-se considerar no percurso artístico e fotográfico de Man Ray aspectos relacionados à percepção visual, tais como o equilíbrio através de elementos centralizados e bem distribuídos nas fotografias, o arredondamento de formas curvas e orgânicas, além da harmonia possibilitada pela disposição formal organizada e a valorização e o destaque dos volumes do corpo através do uso direcionado da luz. Evidencia-se também o uso de espaços negativos e das interseções ocasionadas pelas sobreposições, destacadas nas transparências. Todos esses aspectos estão presentes repetidas vezes no trabalho de Man Ray, por ser ele

Um artista atento ao resultado final de seu trabalho, seja ele obtido por meio da escolha de um enquadramento particular, de um jogo de luz, de um efeito provocado por um contraste audaz, por um bizarro exercício gráfico, por um hábil truque de impressão, ou por qualquer outro meio (MARRA, 2008, p.123).

Portanto, pode-se caracterizar o trabalho de Man Ray pelo uso constante de sobreposições, que abrangem composições ilusórias, subvertendo o imediatismo do olhar do artista através de situações surreais, com destaque para o uso de técnicas de manipulação e experimentação analógicas, como os raiogramas, as solarizações, as fotomontagens e colagens, o que ressalta a operacionalidade desenvolvida pelo artista na união de imagens num mesmo e único papel fotográfico.

Em seu percurso artístico, Man Ray estabeleceu uma relação entre a fotografia de moda, os elementos do design de moda e da arte, possibilitando a construção de imagens e a produção de sentidos que envolvem a estética

(própria do universo da moda e da arte), a diferenciação e o estranhamento (estes decorrentes da influência das vanguardas), além do uso da experimentação e das tecnologias disponíveis à época. Segundo Quintas (2007, pp.16-17), o artista “mudou um pouco a fotografia, um pouco o que pensávamos sobre ela e, especialmente, o olhar que lançamos hoje a respeito do ato e da estética fotográfica”.

Assim, também se pode observar que a disseminação e a implementação de técnicas, bem como as possibilidades de experimentação artística, se apresentam como referências fundamentais para o trabalho de artistas contemporâneos que têm na fotografia de moda e artística o suporte para materializar sua arte e suas ideias, como a designer Ivonne Thein, a qual terá seu trabalho analisado no capítulo 3.

2. A imagem do corpo feminino e sua relação com o design de moda e com a arte

Para discutir as relações entre arte e design de moda presentes na imagem do corpo feminino, esta leitura focou inicialmente no trabalho de Man Ray e, posteriormente, analisou os desdobramentos contemporâneos desses vínculos no trabalho da designer Ivonne Thein, a qual estabelece articulações diretas com aspectos do design de moda e da arte.

Compreendidas entre o início do século XX e os dias atuais, essas transformações na imagem do corpo feminino têm continuidade e, com o passar dos anos, ele apresentará uma estrutura alongada e magra, aliada a um rosto jovem e belo. Essas modificações na representação do corpo, aliadas ao contexto histórico e social do período, presenciaram conquistas femininas, como a independência e a liberdade da mulher e de seu corpo. As roupas vão encurtar e as modelagens vão se tornar mais justas e coladas à pele, revelando uma silhueta cada vez mais definida e desejada (BLACKMAN, 2012). Segundo Santaella (2004), os questionamentos a respeito das transformações, plasticidades e polimorfismos do corpo têm crescido com o passar dos anos. Do período entre a década de 1980 e os dias atuais, o destaque em torno dessa estrutura aliada ao design de moda cresceu e ganhou força na mídia. Portanto, ao abordar a imagem do corpo feminino, é importante ressaltar que ele é produzido pelo indivíduo e pela sociedade como uma manifestação cultural. Nesse caso, pode ser entendido como produto social do meio, com um valor atribuído pela sociedade e como capital pessoal (GOLDENBERG, 2006), devido ao seu crescente destaque como um dos pré-requisitos para ascensão no espaço social.

Assim, a fotografia de moda tem papel importante, ao possibilitar o registro e a visualização desses corpos, evidenciando estruturas que se articulam diretamente com elementos do design de moda – por meio da roupa, da modelagem, dos acessórios e de suas formas atreladas ao vestir –, e com elementos da arte – através das formas, das configurações, do espaço, da luz, do movimento, entre outros.

Vale recordar Man Ray, fotógrafo americano que obteve relevância durante o século XX, na condição de precursor de técnicas analógicas de manipulação, ao interferir no resultado final de suas fotografias. Seu olhar, aliado às técnicas de experimentação, proporcionava autenticidade à imagem, uma vez que ele trabalhava a essência e inovação criativa pelas diversas formas de alteração, combinação e finalização. Para esse fim, fez uso da imagem feminina e de suas qualidades, como a beleza e a elegância, abordando sua plasticidade e extrapolando as possibilidades da fotografia que, na época, visava exclusivamente documentar a instância do real. Assim, como afirma Maffesoli (2001), a fotografia pode ir além da reprodução do material e do visível – encontrar-se com o imaginário, apesar de esse não ser um aspecto palpável ou tangível, mas igualmente real.

Segundo Florence (2000), durante o século XX, podem-se observar múltiplas ações e movimentos que confirmam o interesse mútuo entre o espaço da arte e do design de moda. A autora afirma que:

As afinidades observadas visualmente correspondem a atitudes bem diferenciadas: repensar a vida por meio do vestuário, rever o sistema de moda, criar sinergias arte-moda [...], enfim, empregar o vestuário como suporte de expressão artística. (FLORENCE, 2000, p.04).

A partir daí, o design de moda vai influenciar na apresentação e na configuração da imagem do corpo por meio da roupa e dos elementos da moda, seja nos tecidos, na modelagem, nos acessórios etc. Ainda segundo a autora, essa imagem passa a expressar um ideal ou uma crítica à sociedade da época. E o design de moda pode ser entendido como uma forma de articulação que excede o elemento da roupa. Segundo Marra (2008), ele evidencia e relaciona os comportamentos humanos, os modos de ser, as formas de linguagem, a moda. E a fotografia passa a ser entendida como o desejo, não só de criar, mas de desdobrar a vida em imagens.

Para Avelar (2009), o desenvolvimento criativo do design de moda se aproxima da produção artística, pois contém elementos da experimentação e

da percepção visual, tais como a forma, o espaço e a configuração, entre outros. Assim, o design de moda pode ser entendido como forma de experimentação, ao fazer uso de uma técnica produtiva de criação, produção e confecção de roupas e acessórios, aliada aos elementos e demandas da vida cotidiana, como na necessidade de se vestir para determinadas ocasiões de forma específica, o que resulta na criação sobre o corpo, possibilitando modos de repensar a imagem do corpo.

Segundo Florence (2000), essa aproximação entre os elementos do design de moda e da arte já podia ser visualizada no período das vanguardas europeias surrealista e dadaísta, no início do século XX. E vale refletir que elas provocaram rupturas com a tradição cultural do século XIX, influenciando manifestações artísticas em todo o mundo. É nesse momento que as interferências e articulações entre arte e moda vão ultrapassar fronteiras, destacando uma estética que busca romper com a tradição e a forma aplicada de apreciação do gosto no design contemporâneo.

[...] As intervenções das vanguardas na moda são sempre no sentido de produzir a diferenciação, até o estranhamento semelhante àquele que se buscava produzir dentro da obra artística, com finalidade de romper com a norma da apreciação e do gosto (MENEZES apud AVELAR, 2009, p.113).

Nesse sentido, as relações entre arte e moda vão se intensificar através da criação e do registro de roupas por artistas, à medida que introduzam um pensamento estético na aparência cotidiana.

Man Ray em 1921, por exemplo, cria metaforicamente o objeto Lembrança através de um ferro de passar roupa com pontas afiadas, aludindo à fantasia de estar furando as roupas, ou seja, se rebelando contra as formas convencionais de se vestir (MEIRA, 2010, p.03).

Os artistas das vanguardas vão propor maior liberdade ao vestuário, não somente no que se refere à criação e concepção das formas, mas também na composição e no registro de imagens vinculadas ao corpo.

O corpo feminino, então, se apresenta como uma das formas de manifestação da arte, sendo por vezes utilizado como suporte e também como um dos mecanismos de discussão e expressão da moda, como nos corpos das modelos em desfiles e editoriais. Contemporaneamente, e não só no contexto do início do século XX, o corpo também irá se articular com elementos da moda e da arte, através de suas formas atreladas ao vestir e à apresentação e representação de sua imagem.

Ainda no contexto das vanguardas artísticas do início do século XX, observa-se que o surrealismo e o dadaísmo serviram de referência e influenciaram no design de moda e, portanto, nas fotografias que tinham como elemento central a imagem do corpo.

O surrealismo modificará igualmente o registro decorativo da moda e de sua tradição em imagens. Até os anos 50, as revistas de moda são pródigas em imagens produzidas dentro do espírito surrealista e que acentuam o caráter naturalmente irreal das criações da alta-costura por meio de encenações oníricas. (FLORENCE, 2000, p.09).

Vale ressaltar que, nesse período, as formas de registro dessas imagens adquirem importância e destaque através de Man Ray. A sua colaboração em revistas de moda – como *Vue*, *Vogue* e *Harper's Bazaar* – dá início à fotografia de moda.

Com o sistema analógico de fotografia, Ray fazia uso de objetos do cotidiano – garrafas, ferros de passar, manequins de madeira etc. – além de elementos da arte – máscaras e esculturas em composições e experimentações – obtendo resultados inusitados, principalmente na configuração da imagem do corpo feminino.

Destaca-se também o papel de Edward Steichen, outro precursor das fotografias de moda, atuante entre as décadas de 1910 e 1920, ao propor em

suas imagens uma articulação entre arte e moda, e propagar a publicidade de moda ligada à fotografia (TROY apud AVELAR, 2009).

Portanto, no início do século XX, foi possível observar que o registro do corpo vestido foi contaminado pelas questões das vanguardas artísticas. Nesta pesquisa, enfatizamos o dadaísmo e o surrealismo com propostas que destacavam ideais referentes à diferenciação e ao estranhamento, e que já estavam articuladas ao design de moda. Isso ampliou a possibilidade de experiências e entendimentos visuais de apresentação da imagem do corpo. É quando se torna possível identificar uma moda que se articula com elementos da arte. Uma das possibilidades reside no registro da imagem do corpo vestido dentro do contexto artístico, mas que também se refere a elementos do design de moda. “Não se sabe mais quem pertence a quem” (FLORENCE, 2000, p. 15).

Assim pode ser observado no trabalho de Man Ray: imagens de corpos femininos que se articulam simultaneamente com o design de moda e com a arte. Essas vinculações são possíveis pela presença da roupa e das formas atreladas ao vestir registradas pela fotografia, na qual eram empregadas técnicas e/ou experimentações que interferiam no resultado do registro fotográfico. Portanto, as fotografias de moda de Man Ray circulam tanto no espaço da arte como no espaço da moda. Isso está visível na figura 12, onde consta a imagem da modelo usando um vestido, duplicada em poses diferentes e encaixada na mesma composição de forma invertida.



Figura 12 – Fashion photograph, Man Ray, 1936.
Fonte: <<http://www.tumblr.com/tagged/30s-fashion>>
Acesso em: 26 de agosto de 2013

Além de Man Ray, outros fotógrafos do século XX ganharam destaque por focalizar, em seus trabalhos, a imagem do corpo feminino aliada a soluções entre o design de moda e a arte. Estes fotógrafos envolviam as composições, os enquadramentos, as definições de cenários, as escolhas das temáticas trabalhadas, bem como as técnicas de revelação utilizadas. Entre eles, podem-se destacar nomes como Horst P. Horst, Irving Penn e Richard Avedon.

Para melhor entendimento do trabalho realizado por esses fotógrafos, vale ressaltar que o corpo se apresenta em constante articulação com o espaço, seja em sua estrutura física ou por meio das imagens, onde ele assume posição de destaque como elemento de composição do projeto.

Essas imagens propagam possibilidades de representações de corpos que apresentam um padrão estético e que, de certa forma, são considerados adequados ao contexto. Determinam modelos de beleza que acabam influenciando o ambiente na proliferação de imagens na mídia, mostrando celebridades e personalidades que se tornam padrões a ser seguidos quando

se busca aceitação, afirmação e ascensão social. A imagem pode ser identificada como um desses meios. Segundo Aumont (1993, p.78), “a produção de imagens jamais é gratuita, e desde sempre as imagens foram fabricadas para determinados usos individuais ou coletivos.” Isso equivale a dizer que, dentre seus múltiplos objetivos, as imagens buscam estabelecer uma relação com o mundo, possibilitando articulações entre o corpo, o indivíduo que o observa e a sociedade.

Essa relação é passível de entendimento pelo registro imagético do corpo feminino. Destacado no espaço do design de moda, este corpo encontra-se nas capas de revistas de moda e busca ressaltar os modismos daquele momento específico, tanto no que se refere à silhueta da modelo como à própria roupa, proporcionando a identificação dessa estrutura e de sua aparência. No que tange o espaço da arte, esse registro imagético do corpo feminino pode contribuir para uma reflexão sobre a representação e a apresentação de sua estrutura, ou seja, as formas como esse corpo pode ser entendido, interpretado e visualizado. Isso, por vezes, ocasiona críticas acerca de suas formas de uso e comportamento na sociedade contemporânea.

Segundo Formiga (2003), o design é o responsável pela configuração dos elementos na composição. O corpo, nesta leitura, é um destes elementos e apresenta-se como fator decisivo na solução compositiva.

As alterações na representação do design do corpo feminino quanto a sua forma e ao seu desenho, se apresentam como possibilidades que extrapolam os padrões físicos e funcionais pré-estabelecidos pelo organismo. As imagens podem ser manipuladas e reorganizadas de forma analógica/manual, como visto anteriormente no trabalho de Man Ray, mas também de maneira digital através de *softwares* de edição, como será observado na produção de Ivonne Thein. Esses processos resultam na criação de diferentes imagens de estruturas corpóreas, como corpos magros e altos ou baixos e gordos, com diversos significados e possibilidades de organização do conteúdo no espaço, os quais vão dialogar diretamente com os elementos do design de moda e da arte.

2.1 O corpo feminino na fotografia de moda no século XX

A partir da década de 1920, uma das formas de representação e contemplação da imagem do corpo se estabeleceu pela fotografia de moda, que articulava elementos do design de moda (como vestuário, acessórios, tecidos, modelagem etc.) com elementos da arte (devido ao momento das vanguardas) e o corpo da mulher, que se apresentava mais solto.

A fotografia de moda geralmente representava o corpo feminino parado, evidenciando as roupas sobre fundos neutros e registrando-as por inteiro. Portanto, o destaque das imagens recaía sobre o design de moda e seus acessórios, e não sobre o corpo, o qual era visto apenas como suporte. Foi o trabalho de fotógrafos como Man Ray que mudou esse olhar sobre o registro. Influenciado pelas vanguardas europeias, ele buscou criar nas fotografias uma atmosfera capaz de projetar os elementos de composição, bem como toda a cena registrada, em uma situação global de sonho e desejo (MARRA, 2008).

Foi a fotografia que trouxe consigo não apenas a possibilidade de contemplação estética do corpo em todos os seus ângulos, mas também, e sobretudo, a reprodutibilidade das imagens do corpo. É a multiplicidade de superfícies que o fotográfico propicia. (SANTAELLA, 2004, p.128).

Foi assim que, ainda durante as primeiras décadas do século XX, sobressaíram-se os primeiros fotógrafos de moda, fazendo uso da experimentação analógica nas imagens por meio de técnicas de manipulação direta no negativo das fotografias, e também realizando testes com substâncias químicas aliadas às revelações, como a técnica de solarização. Esses fotógrafos vivenciavam um período artístico caracterizado pela criatividade e espontaneidade.

Os primeiros fotógrafos de moda do final do século XIX e do século XX descendem do pictorialismo⁵, ou então são fotógrafos ligados ao surrealismo e ao dadaísmo. Isso porque são artistas acostumados a mexer com a imagem, a usar a fotografia como ferramenta para passar conceitos e ideias da situação de mundo. (PERSIGHETTI apud MARRA, 2008, p. 09).

Dentre eles, tem relevância o fotógrafo Horst P. Horst⁶ que, nas décadas de 1930 e 1940, explorou a gestualidade da figura humana, fazendo uso da iluminação e de posturas corporais, o que sugeria teatralidade em razão do cenário, do vestuário e das poses da modelo (Figura 13). O uso conjunto de linhas curvas e retas definindo o contorno dos elementos e das formas permite que áreas leves e pesadas, como o corpo da modelo e a bancada na qual se encontra apoiada, coexistam em uma mesma composição. “Esta maneira de visualização é particularmente adequada para acrescentar luz e sombra para ressaltar o efeito de volume em uma forma” (WONG, 2001, p. 144).

⁵ O estilo pictorialista consiste em trabalhar manualmente, retocando suavemente a fotografia pronta com tinta nos pontos escolhidos, o que possibilita ao fotógrafo imprimir sua própria visão de mundo no seu trabalho.

⁶ Horst Paul Borhmann nasceu na Alemanha em 1906. (MARRA, 2008)



Figura 13 - *MainbocherCorset*, 1939
Fonte: <<http://www.horstphorst.com>>
Acesso em: 20 de março de 2013

A vocação teatral de Horst não deve ser necessariamente considerada como um limite; é nela que, de fato, se exprimem excepcionalmente aqueles componentes de sensualidade e de erotismo [...] deveríamos dizer que Horst tenta desesperadamente se manter em equilíbrio entre imagem e imaginário, tenta combinar os princípios compositivos da “bela imagem” com aqueles mais conceituais da narrativa [...] (MARRA, 2008, p.118).

Observa-se que, nos registros fotográficos, Horst apresenta a silhueta do corpo feminino em sua plenitude, destacando a modelagem do corpo por meio da pose complexa – produto da observação atenta dos movimentos dessa estrutura corpórea articulada. O foco desta imagem (figura 13) está na parte superior da mulher, que se apresenta jovem, magra e saudável.

O desnudamento do corpo, representado por uma peça do vestuário – o *corset* desamarrado – denota um período de transição. Segundo Bernard (2003, p.52) “uma roupa, um item de moda ou indumentária, seria o meio ou canal pelo qual uma pessoa ‘diria’ uma coisa a outra”. E Silva (2001, p.82)

complementa, explicando que a vestimenta “apresenta também um plano de representação e significação; então, podemos afirmar que o vestuário constitui-se também como linguagem, estando apto a cumprir uma função de comunicação”.

Sendo assim, o elemento do *corset*, aliado à data da fotografia – 1939 – assinala o início da tragédia bélica, o que estabeleceria um dos símbolos do fim de uma época para a velha Europa e também para Paris, que não reconquistaria mais sua posição de primazia artística observada nas décadas de 1920 e 1930 (MARRA, 2008).



Figura 14 – Round the Clock I, 1987
Fonte: <braveloldfashion.wordpress.com/2012/01/08/Horst-p-horst/>
Acesso em: 20 de março de 2013

Já na figura 14, o foco do registro é a parte inferior do corpo feminino, revelada na nudez parcial das pernas da modelo, em uma meia calça que ressalta sua sensualidade e feminilidade. A saia volumosa, amassada, feita em tecido leve e transparente, faz alusão ao vestuário utilizado no *ballet*. Dessa forma, entende-se que a referência da composição, bem como a definição da pose da modelo, pode derivar dos movimentos da dança.

Diferente da fotografia anterior, datada do final da década de 1940, esta imagem foi realizada no final da década de 1980 – quase quarenta anos depois. Logo, são contextos bastante diferentes, e pode-se observar que o desnudamento e a valorização da imagem do corpo feminino, aqui, se manifestam de forma mais objetiva e ousada.

Em seu trabalho, Horst destaca o corpo através do enquadramento, do corte e da composição da cena. Faz uso de peças do vestuário que remetem a determinadas épocas; peças sobrepostas aos corpos, construindo cenários, propondo reflexões, extrapolando a fotografia de moda. Nessas imagens, o corpo feminino expressa uma mulher em transição, seja na liberdade crescente que conquistava na sociedade ou no próprio desnudamento do corpo, ao longo do século XX. Era um período de crescentes articulações entre a imagem do corpo feminino e o design de moda, tanto nas capas de revistas como Harper's Bazaar e Vogue, como em sua forma artística.

Irving Penn⁷ é outro nome de destaque no que diz respeito ao registro da estrutura do corpo feminino vestido, e que estabeleceu relação com o design de moda e com a arte. Em suas fotografias de moda, conseguiu posicionar a imagem do corpo feminino no espaço da arte, fazendo uso da nudez e de soluções através do enquadramento, das técnicas de registro e das composições. Penn realizou a produção de fotografias de moda e artísticas desde os anos 1930 até o início da década de 1990. Seu trabalho é sublinhado pelo cuidado com a geometria, com os arranjos e com a percepção de elementos da composição visual, tais como os detalhes de cortes realizados na fotografia e que, por vezes, excluem alguma parte da imagem da mulher (Figura 15), além da preocupação com a definição do cenário e da pose da modelo.

Nesse período, já era crescente a exposição do corpo feminino. Através das imagens em revistas de moda, surgia uma silhueta que transitava entre

⁷ Irving Penn nasceu em Nova Jersey em 1917 (MARRA, 2008).

uma estrutura corpórea bem definida, com curvas acentuadas e formas retas, identificada nas celebridades da época, como Rita Hayworth e Ava Gardner. Nesse sentido, ao abordar a temática das imagens, Dondis afirma que:

[...] seus objetivos são os mesmos que motivaram o desenvolvimento da linguagem escrita: construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e compreensão de mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas. (DONDIS, 2003, p.03).



Figura 15 – Woman with Rose. La Faurie Dress, Paris, 1950
Fonte: <<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/IrvingPennArchives/artwork/144834>>
Acesso em: 20 de março de 2013

Assim, as imagens de Penn eram caracterizadas por recusarem fundos e efeitos elaborados: tinham por objetivo evidenciar a roupa ou o corpo em primeiro plano. Como se observa na figura 15, da década de 1950, a imagem feminina, elegante e magra, refletindo as demandas desse período, ou seja, um corpo da moda que se encontra centralizado na fotografia. Sua pose e sua magreza contrastam com o fundo neutro da fotografia, evidenciando a roupa.

[...] a identidade pictórica sempre caracterizou o trabalho de Penn, manifestando-se explicitamente em um elegante e refinado estilo gráfico tendente a valorizar ao máximo os componentes formais da fotografia [...] (MARRA, 2008, p.142).

Diferente da proposta anterior, a figura 16, da década de 1990, apresenta um recorte do corpo feminino de costas. Sua sensualidade e feminilidade transparecem na configuração da silhueta, através das formas e contornos curvos, da nudez não apelativa, da posição ereta, do enquadramento e corte precisos, do jogo de luz e sombra que evidencia volumes e depressões na fotografia e pelo destaque da textura na superfície da pele, a qual realça uma pele lisa e homogênea.

Segundo Wong (2001) essa textura visual objetiva explorar o sentido da visão para definir a estrutura das superfícies, o que proporciona ao registro um corpo entendido como adequado e perfeito no que se refere à harmonia de sua silhueta e modelagem. Nesse caso, a fotografia se articula com a arte através da possibilidade de leitura e entendimento, ao estabelecer conexões entre os elementos da arte e do registro fotográfico identificados anteriormente.

Nas décadas de 1980 e 1990, a imagem idealizada do corpo feminino era representada por *top models* que ostentavam corpos esbeltos e longilíneos, como Linda Evangelista, Claudia Schiffer, Eva Herzigová, Christy Turlington, Elle MacPherson, Cindy Crawford e Naomi Campbell.

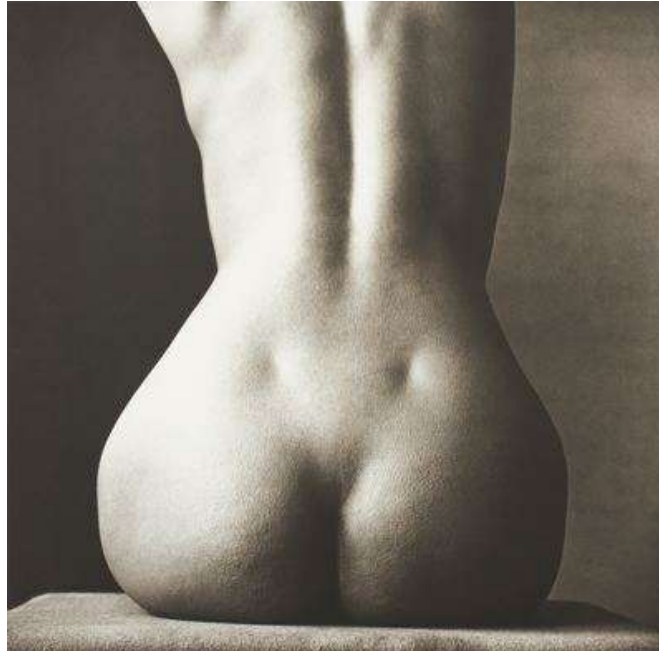


Figura 16 – Sitting Nude Rear, Nova Iorque, 1993

Fonte: <<http://www.artic.edu/aic/collections/exhibitions/IrvingPennArchives/artwork/144893>>
Acesso em: 20 de março de 2013

Segundo Marra (2008, p.145), “Depois da questão do espaço, ou paralelamente a ela, a obra de Penn manifesta uma atenção [...] em relação à apresentação do detalhe, à valorização gráfica dos temas, à focalização da textura dos materiais”. Esses fatores se percebem nas curvas, nas depressões, nos relevos e na textura da pele feminina. O foco, a delimitação espacial e a definição do olhar no registro fotográfico são diferenciais no trabalho do artista. O autor afirma que “Os cortes do enquadramento são frequentemente muito audaciosos, chegando até mesmo a excluir metade da frente da modelo” (2008, p.143).

Apesar das diferenças visuais nas propostas de Penn, onde a primeira apresenta o corpo vestido (figura 15), dando destaque para a roupa, e a segunda apresenta o corpo feminino nu (figura 16), com um enquadramento direcionado, é possível observar que, em ambas as composições, o artista adota soluções que possibilitam estabelecer um espaço de destaque para as fotografias de moda, tanto no espaço do design como na arte.

Por último, cabe elencar o trabalho do fotógrafo Richard Avedon⁸, o qual ganhou destaque nas décadas de 1950 e 1960. Assim como o artista citado anteriormente, Avedon abordou a representação do corpo feminino em elementos e artifícios que possibilitaram soluções entre design de moda e arte. A produção desse artista se traduz em fotografias que proporcionam a narração, possibilitadas pela relação que estabelecem com a moda, através da roupa e dos elementos do vestuário, e também com a arte, por meio dos elementos de cena e da técnica empregada nas composições fotográficas. Tais técnicas resultam em imagens inusitadas e surrealistas, como em *Dovima⁹ com elefantes*, fotografia representada na figura 17.

Essa imagem, assim como a figura 18, reflete bem o contexto da década de 1950, marcado pelo fim do período de guerras e do racionamento de tecidos e cosméticos. Era quando ascendia o retorno ao glamour, impulsionado pelo surgimento do *New Look* de Dior no final da década de 1940.

As roupas incorporavam muito tecido, o corpo feminino tinha a cintura marcada e o comprimento das saias e vestidos chegava à altura do tornozelo. A maquiagem realçava a palidez da pele e os olhos eram cuidadosamente delineados, formando um conjunto que refletia mulheres belas e elegantes (BLACKMAN, 2012).

A imagem idealizada para o corpo feminino nesse período era identificada em celebridades como Audrey Hepburn e Grace Kelly (BLACKMAN, 2012), as quais simbolizavam a naturalidade e a jovialidade, além de Marilyn Monroe e Brigitte Bardot, que combinavam ingenuidade e sensualidade.

⁸ Richard Avedon nasceu em Nova Iorque em 1923.

⁹ Dovima – personagem misteriosa e fascinante (pseudônimo formado pelas iniciais de seu verdadeiro nome: Dorothy Virginia Margaret Juba), nascida em Nova Iorque em 1927 (MARRA, 2008).



Figura 17 – Dovima com elefantes, vestido de noite, 1955
Fonte: <<http://www.richardavedon.com>>
Acesso em: 20 de março de 2013

Na figura 17, a modelo posa com um grupo de elefantes, em um vestido da marca de roupas Dior: escuro, longo e colado ao corpo, com decote canoa e recorte na frente. A finalização da peça se dá por uma faixa clara, enrolada na cintura, que cai por toda a extensão do corpo da mulher. Apesar de a roupa estar em destaque, evidenciando o design de moda, a fotografia abrange o espaço da arte e da contemplação através da composição e dos elementos de cena. Ademais, mesmo com o corpo praticamente coberto, a personagem denota sensualidade e feminilidade – características que dispensam a nudez. Nesse sentido, Dovima pode ser identificada como personagem, sendo a narrativa evidente nesta imagem.

Avedon produz uma fotografia de moda propensa para o narrativo, e muito distante do modelo de abstração formal adotado por Penn. A sua formação

humanística [...] leva-o a corrigir as situações [...] por uma dimensão claramente mais teatral e fílmica (MARRA, 2008, p.148).

Apesar de produzir fotografias de modelos em espaços públicos, como a rua e centro urbanos, nesta imagem, Avedon faz uso de um cenário no qual o fundo na cor cinza busca não chamar atenção – o que interessa na foto é a narrativa do corpo feminino em articulação com o espaço.

Essa característica também é visível na figura 18. Na imagem, a mesma modelo – Dovima – usa um vestido escuro, longo, colado ao corpo. Por cima dos braços, ostenta uma capa longa, ampla e volumosa. Sua pose é séria e altiva. Sem a presença de objetos, animais ou cenário montado, o foco do registro é direcionado para o corpo e para a roupa, seu caimento e modelagem em contraste com o fundo neutro.



Figura 18 – Dovima, vestido de noite por Fath, estúdio Paris, 1950
Fonte: <<http://www.richardavedon.com>>
Acesso em: 11 de junho de 2013

Assim como os demais fotógrafos, Avedon demonstra grande conhecimento das vanguardas e aborda bem as temáticas que envolvem o imaginário, possibilitando entendimentos que extrapolam as obviedades do cotidiano.

A partir dessas considerações, pôde-se observar o trabalho de alguns fotógrafos relevantes do século XX, bem como a solução que eles encontraram para estabelecer diálogo e articulação entre a imagem do corpo feminino, o design de moda e a arte. Para esse fim, buscaram realçar o corpo feminino por meio de seu desenho, sua silhueta, sua aparência e as formas como estas imagens se relacionam com o ambiente, constituindo-o como elemento central nas composições.

É importante ressaltar que o trabalho desses e de outros fotógrafos também importantes, como Adolf de Meyer, Edward Steichen, George Hoyningen-Huene, Erwin Blumenfeld, Cecil Beaton, Martin Munkácsi etc., influenciou na disseminação das técnicas de experimentação e registro fotográfico hoje utilizadas, e continua a influenciar na produção de artistas contemporâneos, como pode ser observado no capítulo 3.

3. A imagem do corpo feminino e as manipulações digitais na contemporaneidade

É possível observar o número crescente das formas de registro do corpo pela sua valoração na mídia por meio de imagens, seja de revistas, seja de publicidade (GARCIA, 2005). Isso se deve, entre outros fatores, à sofisticação das técnicas de fotografia, possíveis devido à tecnologia que, desde o início do século XIX, vem se aprimorando e possibilitando um processo cada vez mais rápido no registro e distribuição dessas imagens.

Com a manipulação da imagem fotográfica hoje permitida pela computação gráfica, corpos podem ser transformados a bel prazer, defeitos apagados, corrigidos, anos-luz de distância dos tradicionais valores da fidelidade fotográfica (SANTAELLA, 2004, p.129).

Desde o século XX, o corpo humano vem sendo colocado em discussão. Centro de debate em razão das transformações em sua imagem e formas de apresentação, ele revela as mudanças do contexto (GARCIA, 2005). Apregoado exaustivamente através da fotografia, da televisão, da internet, da mídia e demais meios, passou a ser mais e mais questionado, principalmente no que se refere a sua configuração, constituição e aparência.

O corpo se altera em forma e sentidos ao longo da história e varia também de acordo com a cultura na qual se insere. Na contemporaneidade, é protagonista do processo [...] de construção de uma imagem de si mesmo, que se substitui velozmente pelo descarte e substituição constantes e interruptas de formas de ser e parecer. (OLIVEIRA; CASTILHO, 2008, p.07).

Muitas são as razões que vêm explicitando o crescente interesse pelo corpo como objeto de pesquisa e, portanto, pelo estudo de sua imagem e representação. Segundo Santaella (2004, p.79), pode-se destacar “[...] a multiplicação crescente [...] das imagens do corpo nas mídias, as simbioses cada vez mais íntimas dos corpos com as tecnologias [...]”. Pires afirma que:

O corpo humano, outrora considerado (erroneamente) como obra da natureza – evocando-nos, por isso, a ideia de algo intocável –, passa agora, principalmente devido aos avanços tecnológicos e científicos, a representar, de forma contundente, um misto entre inato e adquirido (PIRES, 2005, p.18).

Deste modo, o corpo feminino desperta interesse, principalmente acerca de sua imagem, bem como a gestão e manutenção de sua aparência, na medida em que apresenta artifícios que evidenciam sua valorização na sociedade.

Na atualidade, a tecnologia surge como uma das possibilidades para atingir o corpo ideal – identificado pela sociedade e pela mídia através da magreza e da silhueta bem desenhada e definida – proporcionando diversas maneiras de transformação na estrutura corpórea, principalmente sobre sua imagem, através do registro fotográfico. Evidenciam-se as modificações que abrangem cirurgias plásticas e estéticas e que intervêm diretamente na pele, bem como a tecnologia que permite a alteração da imagem do corpo, e, portanto, sua representação através da manipulação digital.

Esse corpo idealizado pode ser melhor entendido e visualizado através do discurso de Santaella, a qual afirma que:

A palavra de ordem está no corpo forte, belo, jovem, veloz, preciso, perfeito, inacreditavelmente perfeito. Sob a regência dessa ordem, desenvolve-se a cultura do narcisismo que encontra no culto ao corpo sua mais bela e acabada forma de expressão (SANTAELLA, 2004, p.127).

Isso torna relevante o trabalho realizado pela designer Ivonne Thein, uma vez que seu percurso artístico é marcado pela presença e ênfase no corpo como elemento da composição, geralmente articulado com questões referentes ao design de moda, à arte e à gestão da aparência na contemporaneidade, sendo essas temáticas centrais para ela.

Fotógrafa e designer, ela nasceu em 1979 na Alemanha. Em suas fotografias, realiza manipulações digitais, articulando-as com elementos do design de moda – através do vestuário, dos acessórios de moda, da maquiagem, perucas e máscaras –, e da arte – na composição de cenários, enquadramentos e cortes. Dessa forma, ela imprime em seu trabalho características que abrangem o teor crítico contido em cada registro fotográfico, convidando o espectador a uma reflexão sobre o corpo, seu estatuto e suas formas de apresentação na sociedade contemporânea.

Outro aspecto no trabalho de Ivonne Thein é o uso exagerado de manipulações digitais nas fotografias, o que ocasiona transformações nas imagens dos corpos, como será observado adiante. Dessa forma, pode-se identificar a valorização crescente de corpos cada vez mais magros e esbeltos. Muitos são reconfigurados e apresentam a silhueta e a aparência modificadas, revelando uma modelagem do corpo que tem na magreza o sinônimo da beleza atual, gerando outra condição para o design no contexto dos desfiles e editoriais de moda e para a apresentação do corpo feminino – corpos frágeis, vulneráveis e muitas vezes não saudáveis.

A proposta de alterar a configuração do desenho do corpo feminino vem construindo uma reconfiguração do indivíduo. Sendo da ordem do movimento e do contínuo, o corpo nunca está pronto por completo (LE BRETON, 2003). Portanto, as interferências físicas na estrutura orgânica, bem como as manipulações digitais na imagem do corpo, aparecem como soluções possíveis e passíveis de proporcionar essa reconfiguração.

O fim do século XX inventou, segundo Jean-Paul Aron, um narcisismo coletivo, uma estética insólita do amor de si. A beleza instituiu-se como prática corrente, [...]. Banalizada, estereotipada, ela invade o cotidiano através da televisão, do cinema, da mídia, explodindo num todo – o corpo nu, na maioria das vezes – ou em pedaços, pernas, costas, seios e nádegas. (DEL PRIORE, 2000, p.94).

Aliado a esse narcisismo e a essa idealização da beleza, denota-se um crescente culto ao corpo que, segundo Castro (2003), é um tipo de relação das pessoas com seus corpos, preocupadas com sua forma e sua representação.

A mídia constituiu-se num dos principais meios de difusão e capitalização do culto ao corpo como tendência de comportamento (Castro 2003:31). De um lado, a mídia, de outro lado, a indústria da beleza são aspectos estruturantes da prática do culto ao corpo (CASTRO apud SANTAELLA, 2004, p.127).

Vale ressaltar que esse culto tem por objetivo aproximar a aparência dos corpos aos padrões de beleza, perceptíveis em uma estrutura definida e longilínea. Nesse caso, o conceito de belo pode ser entendido através do discurso de Garcia (2005), quando afirma que, desde os primórdios até os dias atuais, associa-se a beleza ao corpo perfeito, forte, saudável e jovem.

A indústria cultural contemporânea investe no imperativo da exposição pública, tornando o corpo no anúncio publicitário, elemento descartável quando necessário for. Isto é, o público acredita que está diante de uma deusa da beleza quando, de fato, ela não passa do resultado de excelentes efeitos visuais propiciados pelo tratamento técnico de maquiagem, vestuário, iluminação e fotografia. Como um desfile de moda requintado, cada vez mais tudo é *fake!* (GARCIA, 2005, p.45).

A esses tratamentos técnicos destacados por Garcia (2005) no contexto da moda e da mídia, acrescentam-se as manipulações digitais, que trabalham sobre a imagem dos corpos quando os artifícios apontados anteriormente não conseguem alcançar os resultados esperados.

Segundo Pires (2005, p.59), “O corpo, unidade central que pauta nossa relação com o externo, sofre interferências e adquire possibilidades até então inimagináveis”. Assim, o entendimento da construção da imagem do corpo através de intervenções físicas se prolonga pela tecnologia, possibilitando interferências e manipulações digitais dessa imagem, sem que se possa precisar um limite para tais reconfigurações.

Ao refletir sobre o contexto que envolve a imagem em seu formato analógico e digital, percebe-se que:

A imagem digital advém de um processo ainda recente na história audiovisual. A imagem tradicional mantém, desde as pinturas rupestres até meados do século XX, seu caráter técnico de produção, baseado em processos mecânicos e analógicos. Com o advento das tecnologias computacionais, o processo se modificou, tanto técnica como conceitualmente (SENRA, 2011, p.15).

Nesse sentido, a imagem digital possui características que a diferenciam da imagem analógica, utilizada por Man Ray e pelos fotógrafos do início do século XX. No que se refere à forma como essa imagem é criada, destaca-se, principalmente, a alteração no processo, agora com tecnologia digital, evidenciando a agilidade no seu registro e na sua divulgação. Assim, ela consegue ser manipulada por *softwares* de edição e programas especiais em tempo real e a qualquer momento (SENRA, 2011).

A imagem digital é produzida com equipamentos eletrônicos. A fotografia digital difere da analógica de caráter óptico, pois o resultado dela não é um negativo que precisa ser digitalizado para ser manipulado digitalmente, mas sim uma codificação, uma representação numérica binária. Essas modificações tecnológicas ocasionaram alteração no ato de fotografar e em seus desdobramentos, tornando possíveis correções nas imagens digitais, mesmo diretamente na máquina fotográfica digital, sem elas terem sido impressas ou reveladas.

É a partir do código que a imagem pode ser utilizada por diversos programas para ser visualizada, modificada, transferida etc. Algumas características auxiliam nessas operações, o aparecimento do pixel, o armazenamento não linear e o acesso às informações por meio de hiperlinks. (*ibid.*, p.15).

De forma geral, essas manipulações digitais recorrem a *softwares* que permitem a edição de imagens e objetivam a correção ou distorção dos elementos, o que é observado na figura 19. Nesse caso, vê-se uma primeira

imagem da modelo sem maquiagem; posteriormente, ela, maquiada e, por fim, a imagem de seu rosto já alterada por manipulações digitais, tornando-o homogêneo, uniforme, longilíneo, magro, jovem e bem definido.

Portanto, destaca-se no presente estudo a imagem do corpo como foco de tais manipulações. Esses *softwares* de edição oferecem diversos recursos para auxiliar nos ajustes das imagens digitais. Dentre eles, está o uso de efeitos, filtros, (re)desenhos e (re)configurações, que atuam diretamente na manipulação dos *pixels*, destacando as qualidades e escondendo ou até mesmo apagando os defeitos das imagens.

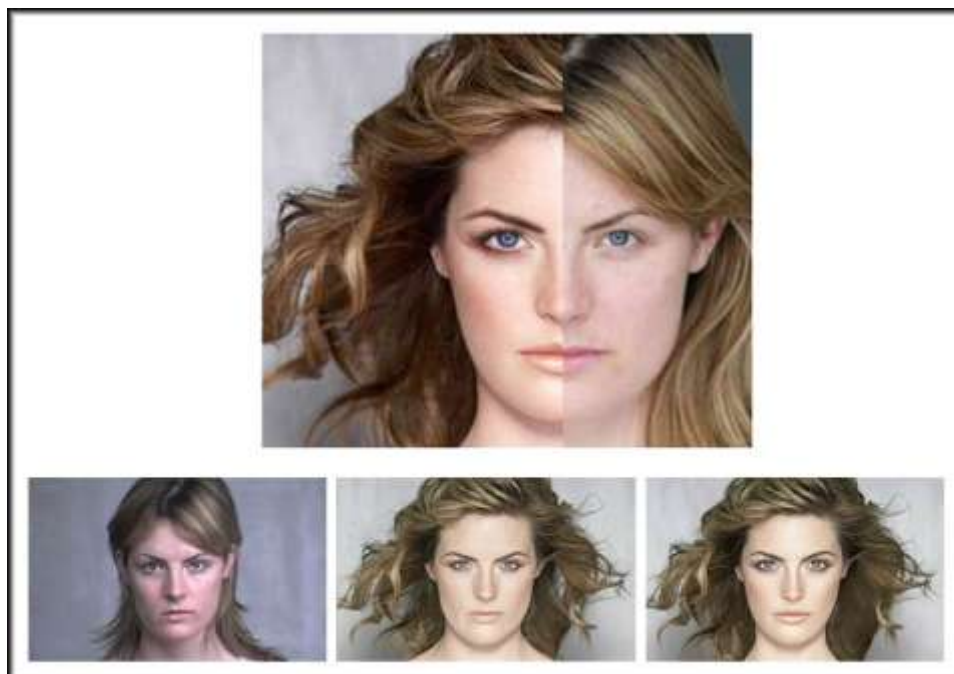


Figura 19: Imagens a partir do filme da Dove – Campanha para a beleza real, 2007
Fonte: <http://virtual-illusion.blogspot.com.br/2007_11_01_archive.html>
Acesso em: 22 de maio de 2013

Segundo Joly (2007, p.27), “Toda imagem é manipulável”, ao refletir que essas manipulações e experimentações digitais são caracterizadas pelas diversas possibilidades de modificação que oferecem, viabilizando transformações à imagem do corpo sem que nele se precisem realizar alterações de fato, como afirma Pires (2005):

Ao utilizá-las, o artista não necessita tocar o corpo do modelo – o artista toca somente o suporte em que fará a representação e os elementos necessários para a sua realização. O contato durante a utilização [...] dessas técnicas, normalmente, é feito pelo olhar (PIRES, 2005, p.26).

Segundo Senra (2011, p.21), “A imagem digital, quando atualizada, transformada em uma representação física analógica em um monitor ou tela, possui um conjunto definido de valores digitais”. Esses valores são os *pixels* – impulsos luminosos decorrentes das alterações na imagem digital, os quais são velozmente processados e calculados no computador. (VIRILO apud SIBILIA, 2005). Portanto, segundo Giannetti, cada pixel:

[...] é calculável e transformável individualmente, de maneira que as imagens [...] podem ser alteradas à vontade, na medida em que a documentabilidade e a veracidade da imagem se perdem com as possibilidades de manipulação digital [...]. (GIANNETTI, 2006, p.104).

De forma geral, esses aspectos e possibilidades da manipulação digital são manifestados nas fotografias de Ivonne Thein, as quais serão analisadas a seguir. Seus projetos se baseiam na compreensão da imagem como informação, como código a ser manipulado e corrigido com a ajuda de ferramentas digitais – *softwares*, tendo por objetivo a reconfiguração das imagens dos corpos. A artista adota a técnica da manipulação digital para criticar as imposições estéticas que pautam o corpo feminino na contemporaneidade, criando outros corpos e, portanto, outras aparências que dialogam direta e criticamente com corpos do cotidiano que são submetidos a padrões estéticos.

Em seu trabalho, os corpos que buscam atender aos modelos de beleza, tanto no meio físico como no digital, são corpos vulneráveis (ROCHA, 2005). Essa imagem do corpo feminino transformado expõe um corpo simulado que, segundo Santaella (2004, p.100), pode ser entendido como um “corpo feito de algoritmos, de tiras de números”. Tal corpo pertence apenas à imagem e à sua observação visual pelo olhar do outro, uma vez que essas alterações foram realizadas na imagem em sua forma digital.

Estas ferramentas permitem múltiplas e rápidas mudanças no contexto atual. Portanto, são várias as inquietações do corpo, mas no que se refere ao universo da moda e da arte, é instigante o crescente número de artistas e designers que produzem e questionam estas imagens e representações do corpo feminino presentes no cotidiano. Dentre esses artistas, pode-se destacar a francesa ORLAN e a argentina Ana Álvarez-Errecalde.

3.1 Ivonne Thein e as metamorfoses digitais na representação visual do corpo feminino

A mulher é, assim, separada de si mesma e do seu corpo, convertido em material comutável de exposição e exibição sob o signo da beleza, da sedução e do princípio paradisíaco do prazer.
(SANTAELLA, 2004, p.130)

A partir do entendimento do que são as manipulações digitais, como observado na Figura 19, pode-se averiguar que essas alterações podem ser mais e mais observadas nas imagens que nos cercam cotidianamente, em especial nos anúncios de publicidade, além das fotografias em revistas de moda e beleza. Utilizadas de múltiplas formas, as alterações digitais analisadas neste trabalho objetivam à reconfiguração, à transformação parcial ou total de elementos presentes nas imagens. O intuito é gerar uma reflexão e uma crítica a respeito da preocupação demasiada com a aparência, em sua finalidade de tornar os corpos visualmente agradáveis, buscando atender às demandas da sociedade no que se refere à aparência conforme padrões atuais.

Para tanto, destaca-se o trabalho de Ivonne Thein, o qual busca proporcionar um espaço de experimentação artística, fazendo uso de manipulações e metamorfoses digitais, e tendo a imagem do corpo como o elemento central.

As fotografias realizadas pela designer buscam possibilitar ao espectador um espaço de reflexão a respeito das relações que o corpo estabelece com a gestão da aparência na contemporaneidade, questionando esse corpo padrão disseminado pela mídia e pela moda.

Vale destacar que essas modificações são ocasionadas por artifícios e sobreposições, como maquiagem, perucas e máscaras, além da manipulação digital da fotografia – interferências com o intuito de problematizar as relações entre o corpo, o cuidado com a aparência e a modelagem da silhueta, estando essa estrutura corpórea em estado constante e contínuo de modificação e alteração, como afirma Goellner (2003):

O corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos etc. Não é, portanto, algo dado *a priori* nem mesmo é universal: o corpo é provisório, [...] suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico [...], as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz (GOELLNER, 2003, p. 28).

Dentre os trabalhos que fazem parte do percurso artístico da designer, enfatiza-se o projeto fotográfico Proforma, realizado em 2009 e apresentado nas figuras 20 e 21.



Figura 20 – Proforma, 2009, fotografia 72 cm x 90 cm.
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 24 de março de 2013



Figura 21 – Proforma, 2009, fotografia 72 cm x 90 cm
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 24 de março de 2013

As imagens apresentam o corpo centralizado de duas jovens mulheres. A modelo na figura 20 posiciona-se frontalmente; a da figura 21 encontra-se parcialmente virada para o lado. O foco das duas imagens está localizado na cabeça e nos cabelos, que formam uma massa densa; porém, os dois rostos

chamam atenção pelas manipulações exageradas. As formas, assim como o contorno dessas estruturas, são claras e de fácil entendimento pelo observador. Porém, a harmonia das imagens encontra-se comprometida devido à configuração e ao desenho dos rostos, distantes da realidade corporal física.

Nessas composições, as figuras se destacam em primeiro plano, o contraste entre os elementos, o fundo e o espaço no entorno proporciona a noção de profundidade. Os efeitos de luz e sombra destacam os volumes e evidenciam as manipulações realizadas na imagem dos corpos femininos.

A sobreposição é outro fator de destaque nas fotografias. Neste caso, ela se apresenta por meio de *layers* (camadas) presentes visualmente no monitor, pela interface dos *softwares* e de forma indireta nas composições, uma vez que não podem ser visualizadas nas imagens. Essas camadas têm por função separar, organizar e sobrepor os efeitos e outras imagens sem interferir nas demais camadas.

Com este projeto, Thein buscou discutir a relação entre a imagem do corpo e a busca pela beleza idealizada e, portanto, indicada pela sociedade e pela mídia, na qual se destacam a magreza e em especial a juventude. Ressalte-se que esta beleza é alcançada mediante a realização de cirurgias plásticas estéticas, atingindo um público cada vez mais jovem. Trata-se de alterações que buscam a materialização do corpo considerado adequado pela sociedade, tendo em vista os padrões de beleza disseminados pela mídia e pela moda.

Cuidar da imagem corporal implica regular sua sociabilidade cujos efeitos e fórmulas são extremamente relacionados ao padrão cultural imposto pela veiculação massiva (e globalizada) da mídia. Quem ganha muito com isso é o mercado, distribuído entre a mídia, a indústria da beleza e da moda. Os modelos de manequim que a sociedade segue ditam as diretrizes da dieta, da cirurgia plástica, do exercício físico [...] (GARCIA, 2005, p. 26)

Portanto, a artista faz uso da manipulação digital de imagens do corpo de jovens para mostrar, entre outros sentidos, como o excesso de cirurgias

produz impacto sobre essas estruturas físicas ainda em formação e desenvolvimento, transmitindo uma aparência quase plástica, uma alusão a bonecos como a *Barbie* e o *Ken* (figura 22), posto que esses bonecos apresentam um corpo próximo ao padrão físico demandado pela sociedade.



Figura 22 – Barbie e Ken

Fonte:<<http://barbiemundogirls.blogspot.com.br>>
Acesso em: 12 de junho de 2013.

Em função disso, nas imagens [...] os rostos e os corpos das [...] modelos atingem o paroxismo da perfeição. Pares complementares dos corpos de aparência plastificada [...], seus corpos são tão perfeitos que parecem cobertos de verniz, de uma película transparente que vitrifica o corpo, um corpo sem poros, [...], funcionalizado como um revestimento de celofane, exibindo a imortal juventude da simulação (SANTAELLA, 2004, p.129).

Ainda nas figuras 20 e 21, podem-se observar deformações nos rostos, anteriormente evidenciadas por Santaella (2004), dadas às manipulações exageradas, como o afinamento excessivo do nariz, o aumento dos lábios, o redesenho do queixo e das laterais do rosto. E também a ampliação da testa, o destaque no aumento do tamanho dos olhos e na maquiagem. O movimento e o brilho do cabelo também estão alterados. Para finalizar, toda a pele é uniforme e clara devido à iluminação, sem sinais de envelhecimento ou marcas. Em síntese:

O que se apresenta aí é o corpo homogeneizado [...]: o mesmo olhar sob o mesmo tipo de maquiagem, os mesmos lábios enxertados como manda o

ideal de sensualidade do momento, o mesmo tamanho de sorriso, [...], esses corpos semi-urgidos, estruturalizados, teatralizados [...] funcionalizados pela sedução [...] (SANTAELLA, 2004, p.129).

Nesse sentido, Le Breton (2003 apud GARCIA, 2005) vai discorrer sobre o esgotamento do corpo, apresentando seu esvaziamento pela modernidade, uma vez que é crescente a preocupação com a aparência de um corpo padrão. A busca pela imagem corporal perfeita através das manipulações ocasiona a transformação dessa estrutura física em um artifício de aceitação pessoal no espaço social.

O autor ressalta a atenção crescente que o indivíduo dirige para a gestão da aparência, a qual acontece sem preocupação com o desgaste desse corpo e o distanciamento da sua realidade corporal. Segundo Santaella (2004, p.128), “No cenário público, os corpos devem alcançar o ‘ideal’ almejado, vencendo todos os obstáculos, todas as formas de imperfeição, sobretudo as marcas da velhice”.

Outro projeto de Ivonne dialoga diretamente com as representações do corpo na contemporaneidade. É intitulado *Die Maskerade des Realen* (que, em português, corresponderia a O Disfarce do Real), apresentado nas figuras 23 e 24. O trabalho contempla fotos com a imagem de corpos alterada digitalmente, tendo sua configuração considerada inadequada pela sociedade e buscando uma maneira de não se expor. Como afirmam Goldenberg e Ramos (2002):

Devido à mais nova moral, a da boa forma, a exposição do corpo em nossos dias não exige dos indivíduos apenas o controle de suas pulsões, mas também o (auto)controle de sua aparência física. O decoro, que antes parecia se limitar à não exposição do corpo nu, concentra-se, agora, na observância das regras de sua exposição. (GOLDENBERG; RAMOS, 2002, p. 27).



Figura 23 – Die maskeredesrealen, 2012
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 25 de março de 2013



Figura 24 – Die maskeredesrealen, 2012
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 25 de março de 2013

Nas fotografias, são usados diversos recursos para apagar e esconder os contornos do corpo físico na construção de outras formas: desfoques, borrões, cortes, máscaras, perucas entre outros efeitos digitais e objetos materiais que, de alguma forma, apresentam-se sobrepostos ao corpo.

Na figura 23, o corpo feminino está centralizado e na posição frontal. A forma é caracterizada pelo arredondamento por meio de linhas de contorno curvas e orgânicas. A figura encontra-se em primeiro plano em relação ao fundo, o que é percebido devido à noção de profundidade e à definição dos espaços, evidenciada pela luz e sombra, que também ajudam a ressaltar os volumes do corpo. A cabeça chama atenção por sua nitidez e a quantidade de informações que transmite; porém, também se sobressaem os elementos do corpo que estão “apagados” pela técnica de manipulação digital e sobreposição. Dentre eles, figuram os mamilos e a genitália, fazendo referência ao corpo de uma boneca – um corpo com superfície lisa, uniforme e homogênea, resultando em uma mulher de plástico. A fotografia é de fácil compreensão, sintetizando algumas das solicitações, insatisfações e demandas do indivíduo contemporâneo, e se articulando diretamente com a gestão da aparência e com a exposição do corpo, principalmente o feminino, na mídia.

Visualmente, a figura 24 é bem diferente da figura 23, porém a intenção e a temática são as mesmas – a manipulação da imagem do corpo feminino, objetivando construir uma estrutura exageradamente perfeita, quase plástica, com foco no rosto, a partir do corte e do enquadramento da fotografia. A composição ainda evidencia a peruca loira e a máscara, quase caricata, com destaque para as feições extremamente alteradas, como as sobrancelhas muito arqueadas, os olhos bem delineados, o nariz afilado e os lábios espessados. Aliados às alterações digitais, esses detalhes colaboram para mostrar a preocupação exagerada das mulheres com a beleza e com a perfeição, e a imagem distorcida que têm de seus corpos.

Em geral, a designer faz uso do corpo como elemento central de suas fotografias, enfatizando a estrutura feminina e as relações que a mulher

estabelece com a gestão da aparência. Tem por objetivo propor reflexões acerca da circulação deste corpo no espaço e sua aceitação pela sociedade, frente à solicitação contínua e constante de padrões estereotipados de beleza – os quais ressoam em modelos que apresentam corpos magros e jovens (GARCIA, 2005).

Graças à realidade da fotografia, graças à sua capacidade de exibir a “carne verdadeira”, as imagens das modelos que hoje vemos na imprensa especializada são, antes de tudo, corpos para se admirar e para se desejar [...] (MARRA, 2008, p. 65).

Entre os trabalhos da artista que abordam questionamentos sobre a representação do desenho do corpo e a relação que estabelece com a gestão da aparência na contemporaneidade, destaca-se o projeto *Zweiunddreissig Kilo* (Trinta e dois quilos), realizado em 2008 (figura 25).



Figura 25 – Trinta e dois quilos, 2008
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 10 de fevereiro de 2013

Segundo Thein (2008), o projeto surgiu da existência dos *websites* Pró-ana e Pró-mia, que trazem à tona respectivamente a temática da anorexia e da bulimia como estilo de vida, e não como doenças. Suas fotos se transformaram

em crítica e denúncia a respeito do que meninas e adolescentes, vítimas dessas duas doenças, liam e escreviam na internet.

O trabalho de Ivonne Thein foi também influenciado pelo fotógrafo Oliviero Toscani¹⁰, que fotografou a modelo Isabelle Caro (1982-2010) nua. No período, ela apresentava um corpo anoréxico na campanha de uma marca de roupas italianas, como mostra a figura 26. A ideia para o nome da exposição, “*Trinta e dois quilos*”, veio do seu peso total na época.



Figura 26 – Anúncio da marca italiana Nolita. Campanha No Anorexia (modelo Isabelle Caro), 2007
Fonte: <<http://www.tumblr.com/tagged/isabelle%20caro?>>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2013

Esse trabalho de Thein possibilita a visualização de aspectos referentes às transformações físicas (ocasionadas pela anorexia) e às manipulações digitais na representação do corpo feminino na atualidade. As imagens da artista questionam a necessidade de alcançar o corpo padrão disseminado pela

¹⁰ Oliviero Toscani foi o responsável pelo anúncio da marca de roupas italianas Nolita. Nesse período, a campanha da marca intitulada *No Anorexia* (Não anorexia) se posicionou contra a doença, utilizando fotos da modelo e atriz francesa Isabelle Caro, então anoréxica. Fonte: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG79249-6013-488,00.html>> Acesso em: 10 de fevereiro de 2013

mídia e pela moda, nas estruturas corpóreas presentes nos desfiles e nos editoriais de moda.

Vale destacar que as marcas surgidas desse distúrbio começaram a ganhar evidência na década de 1970. Segundo Villaça (2007), o corpo bem definido, em sua juventude, saúde e magreza, é divulgado como embalagem ideal para a mulher moderna. E Pires (2005) afirma que a moda torna erótico o corpo esguio e magro, evidenciando a boa forma física por essas características:

É a partir dessa década que a influência direta da moda sobre o comportamento – principalmente o comportamento feminino – deixa, em um curto período de tempo, marcas evidentes e incontestáveis no corpo: a anorexia e a bulimia (PIRES, 2005, p.73).

São distúrbios que evidenciam a “morte do corpo por meio de instrumentos sutis” (VILLAÇA, 2007, p.76) devido às formas exageradas de controle dessa estrutura na contemporaneidade. Dentre elas, destacam-se as dietas e a alimentação errada e desregrada, além do excesso de exercícios físicos ou a total falta deles, o que interfere diretamente na aparência.

A exposição é composta por uma série de fotografias manipuladas digitalmente, retratando jovens modelos não profissionais, com corpos anoréxicos em poses de moda, como em um editorial de revista ou apresentando uma coleção de roupas, como denotam as figuras 27, 28 e 29.



Figura 27 – Trinta e dois quilos, 2008
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 10 de fevereiro de 2013

Na figura 27, observa-se, em primeiro plano, a forma do corpo feminino extremamente magro, que se destaca em relação ao fundo e ao espaço ao seu redor. Identifica-se a imagem de uma mulher agachada, com as costas curvadas e o braço direito estendido para a frente, apoiado na perna. O rosto está encoberto pela peruca e as roupas são curtas e coladas ao corpo. A modelo apresenta-se de lado, estranha, até mesmo para o cenário da moda.

As sobreposições, segundo Arnheim (2012), são percebidas quando a configuração – a determinação da forma física de um objeto por suas bordas – sobrepõe-se a outra. Essas sobreposições se manifestam de forma semelhante em quase todas as composições do projeto *Trinta e dois quilos*, no uso da peruca e da roupa que, de alguma forma, encobrem o corpo, assim como a própria pose escolhida, que faz com que partes do corpo fiquem ocultas.

Além das sobreposições visíveis nas fotografias, as camadas de imagem (*layers*) usadas na manipulação digital, embora não visíveis na fotografia como

as demais sobreposições, também estão presentes na imagem. Esse é um recurso muito utilizado que, como dito anteriormente, permite manipular imagens digitais em camadas distintas de forma individual.

Segundo Aumont (1993, p.22) “[...] a percepção visual é o processamento, em etapas sucessivas, de uma informação que nos chega por intermédio da luz que entra em nossos olhos.” Assim, os efeitos proporcionados pela luz e sombra possibilitam a noção de volumetria desse corpo, mesmo que de maneira discreta, devido à falta de massa muscular. De forma geral, a composição é de fácil entendimento, mas, apesar dessa clareza, a harmonia no que se refere à estrutura física do corpo se encontra comprometida devido à aparência disforme do corpo feminino.

Segundo Arnheim (2012, p.91) “[...] o artista é capaz de ‘melhorar’ a realidade ou enriquecê-la com produtos da fantasia, omitindo ou acrescentando detalhes [...]”. É o que acontece neste projeto: a designer faz uso de elementos do design de moda, como vestuário, acessórios, maquiagem, perucas e máscaras, aliados a aspectos da arte, como a composição e o cenário, articulados com a manipulação digital para trabalhar outras possibilidades na fotografia, alterando informações e detalhes do corpo feminino. Assim, a atenção volta-se para a cabeça, desproporcionalmente maior que o corpo, além do destaque ao corpo da modelo, com magreza extrema. Em síntese, toda a fotografia busca provocar o olhar do observador, incitando um momento de reflexão, seja por suas linhas finas, sua estrutura frágil ou pela omissão ou acréscimo de detalhes orquestrados pela designer.

A ideia central deste projeto reside no contexto da anorexia no espaço da arte, fazendo uso de elementos de moda, como as roupas e as poses das modelos, ou seja, a representação da estrutura feminina transformada e visualizada através da manipulação da imagem da mulher. Ressalte-se que o projeto se vale do registro fotográfico para se posicionar contra a valorização excessiva do corpo dito perfeito, idealmente esquelético.

Segundo Santaella (2004), as origens desse culto ao corpo conectado com a aparência também são percebidas na sua exposição excessiva nos espaços públicos. A artista convida a esse entendimento pela proposição de uma situação distorcida do saudável. E isso leva o indivíduo a ver-se como um corpo distante, tendo como referenciais os padrões estéticos vigentes na mídia e na moda, os quais muitas vezes não são efetivamente saudáveis.

“A visibilidade dos corpos estimula uma verdadeira arte de se mostrar, uma vontade de atrair o olhar, de fabricar uma estética da presença” (LE BRETON, 2003, p.40). E o autor reflete que a vontade do indivíduo está na preocupação de modificar o olhar próprio e alheio sobre si, a fim de sentir-se pertencente ao espaço social. Esse sentimento advém da sua exigência de aceitação pela sociedade, o pertencimento e o reconhecimento por parte de um grupo. Ao mudar o corpo, o indivíduo busca mudar sua vida e sua identificação.

A partir dessas considerações, observa-se que a expectativa de Thein por apresentar essa realidade deve-se também ao fato de querer alcançar o público que aprecia a fotografia de moda e a obra de arte como “um prolongamento, um eco da sua corporeidade” (SILVA, 2003, p.77). É o que mostram as figuras 28 e 29.



Figura 28 – Trinta e dois quilos, 2008, fotografia 55 cm x 80cm
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 10 de fevereiro de 2013



Figura 29 – Trinta e dois quilos, 2008, fotografia 55 cm x 80cm
Fonte: <<http://www.ivonnethein.com/>>
Acesso em: 10 de fevereiro de 2013

A figura 28 exibe o corpo de uma mulher jovem, sentada, com as pernas cruzadas no chão e com a cabeça inclinada para o lado. A personagem usa uma roupa colada ao corpo e uma peruca curta que esconde seu rosto. O registro é feito de cima, o corpo esquelético aparece em uma perspectiva quase frontal e centralizada. As pernas apresentam estruturas finas, praticamente incapazes de suportar o peso do corpo.

Na figura 29, a modelo é fotografada em pé, virada para um lado, mantendo os braços dobrados, ocultos e parcialmente presos na altura dos ombros. Está envolta em pedaços de tecido que remetem a ataduras médicas, evocando questões referentes à anorexia e à obsessão por conquistar um corpo magro.

A roupa é justa e levemente transparente, marcando o corpo magérrimo. A gola alta esconde o pescoço e causa estranheza à composição que, apesar de equilibrada e simples, é disforme. A vestimenta, de forma geral, aliada à pose da modelo, faz alusão a uma camisa de força.

O foco nas duas imagens é direcionado para a parte superior em razão do formato da cabeça ligada ao tronco, segmento da composição que se torna pesado. Porém, de forma geral, o corpo mais uma vez chama a atenção do observador devido à magreza extrema, que destoa com a realidade corporal física da maioria das mulheres.

Parte de seus corpos aparece exposta. Os cabelos (perucas) cobrem o rosto, induzindo o espectador a focar no corpo e na pele homogênea praticamente sem imperfeições; movimento e gestualidade reafirmam a proporção e a harmonia dessas estruturas ou a falta delas.

Nas imagens elaboradas pela designer, a forma do corpo da mulher encontra-se em primeiro plano. O fundo escuro, ou seja, o espaço negativo aliado às linhas de contorno proporciona clareza à definição do formato do corpo, possibilitando ao observador o entendimento de uma estrutura feminina, jovem, que se apresenta vulnerável, vestindo roupas e acessórios da moda. O

exagero de luz, aliado aos corpos anoréxicos, permite diversas interpretações que aproximam ou distanciam da fotografia de moda.

Mesmo fazendo alusão à fotografia de moda, o foco central dessas imagens não está nas roupas e nas referências da moda, mas no corpo feminino e nas influências dos padrões de beleza demandados pela sociedade. Nas palavras de Goldenberg (2006), o corpo e, portanto, a sua imagem, se apresenta mais importante que a roupa, ou seja, ele é a verdadeira roupa.

[...] é o corpo que deve ser exibido, moldado, manipulado, trabalhado, costurado, enfeitado, escolhido, construído, produzido, imitado. É o corpo que entra e sai de moda. A roupa, neste caso, é apenas um acessório para a valorização e exposição deste corpo da moda. (GOLDENBERG, 2006, p.118).

Nas composições das imagens analisadas, o posicionamento e o enquadramento dos corpos apresentam-se equilibrados e harmônicos. Porém, a configuração disforme das estruturas corpóreas gera incômodo. O entendimento de que são corpos anoréxicos é imediato. Em um cenário neutro, simples e sem detalhes, as imagens causam desconforto no observador. Os corpos anoréxicos distorcem o entendimento e o significado do corpo físico visto como natural e saudável.

As estruturas corpóreas registradas nestas fotografias ainda estão em desenvolvimento e definição, em modelos jovens e com organismos ainda em transformação, apresentando uma configuração muito distante da realidade física corporal. Apesar disso, essas imagens, que guardam certa proximidade com aquelas da designer, circulam no espaço da moda e passam a ser entendidas pela sociedade como modelos de beleza a ser seguidos. Para Maffesoli (1996, p.125), “admite-se, hoje em dia, que a aparência, a superficialidade, a ‘profundidade da superfície’ estão na ordem do dia”.

Ao percorrer as imagens de Ivonne Thein no projeto *Trinta e dois quilos*, identifica-se essa superficialidade evocada no discurso de Maffesoli, uma vez que ganha destaque o investimento em cuidados para manutenção da

aparência. Fica evidente que as imagens dos corpos das modelos foram tratadas digitalmente, com o propósito de ocasionar uma crítica à gestão da aparência e ao corpo padrão indicado e requerido pela sociedade e pela mídia. O que se pode observar é que os corpos eram originalmente saudáveis, com estruturas físicas próximas à realidade física corporal, mas que, com a manipulação digital, passaram a simular corpos anoréxicos.

Essas manipulações digitais nas fotografias, tendo o corpo como objeto central, buscaram estabelecer uma reflexão a respeito da imagem dos corpos das modelos em seu estado atual e transformados no resultado digital.

As imagens manipuladas por Ivonne Thein fazem várias proposições no projeto *Trinta e dois quilos*. Segundo Villaça (2007, p.72), “o corpo e sua representação, simulação [...] se inscrevem como o lugar onde infinitas apostas de recriação continuarão a se realizar”. Essas recriações podem ser identificadas nas fotografias de Ivonne, posto que, em suas representações da imagem do corpo feminino, ela destaca e evidencia transformações no formato, textura e volumetria dessa estrutura física.

Assim, apenas no computador é que a representação e o formato dos corpos femininos haviam sido alterados, com o recurso de softwares de edição de imagem, o que fizera com que as modelos parecessem extremamente magras e anoréxicas – a forma de seus corpos já modificados possibilitou a visualização de estruturas esqueléticas e frágeis. A transformação na silhueta e na superfície proporcionou outro entendimento da mesma estrutura. Como afirma Pires (2005):

O que forma o nosso contorno e separa o que é externo do que é interno é a pele. A alteração desse contorno [...] pela modificação do formato, [...] impressiona a maioria das pessoas. Contorno, segundo o Dicionário Aurélio, quer dizer “linha que fecha ou limita exteriormente um corpo, circuito, volta, periferia; linha que determina os relevos”. Quando essa linha é alterada, significa que algo [...] se modificou (PIRES, 2005, pp.96-97).

A alteração nessa pele, nessa superfície e, portanto, nesse formato do corpo é uma informação que até então havia sido parcialmente omitida neste projeto, o que provoca uma reflexão do espectador acerca das representações dos corpos alterados digitalmente, destacando a veracidade dessas imagens e o objetivo da artista com o trabalho.

O projeto *Trinta e dois quilos* (2008) busca questionar as imposições geradas e disseminadas pela mídia e pela moda na contemporaneidade, que estimulam a representação de corpos cada vez mais magros e jovens, estabelecendo aspectos que caracterizam e delineiam o corpo padrão.

Segundo Villaça e Góes (1998), esse corpo idealizado surge como um corpo disciplinado, comunicativo e/ou narcísico, submetido a uma ordem para que possa reconhecer, transmitir informações e desejos ou voltar-se para a autocontemplação.

O corpo feminino, então, se encontra no centro da discussão, articulando suas formas de apresentação tanto no espaço do design de moda como no espaço da arte, com os desejos e rejeições das mulheres despertados continuamente, segundo os padrões disseminados e aceitos pela sociedade.

O que é normativo para a mulher contemporânea não é o fato de os modelos de beleza serem impostos, uma vez que o discurso sempre foi esse, nem mesmo de que seja dito que ela deve ser bela, mas o fato de se afirmar, sem cessar, que ela pode ser bela, se assim o quiser (NOVAES, 2006, p. 28).

A tecnologia permite resultados inesperados em alterações e manipulações digitais operadas diretamente nas imagens dos corpos, como observado no trabalho de Thein. Segundo Lemos (apud VILLAÇA, 2007, p.66) “[...] passamos da representação à simulação. Com a digitalização do mundo, a imagem age como modelo dinâmico de construção de conhecimento sobre o real, com simulacros concebidos sob a forma numérica”.

O autor destaca a importância do papel da imagem e do digital, ou seja, sua articulação direta com a tecnologia, como uma ferramenta passível e possível de conhecimento e apreensão do visual e do real, mas que também atua em paralelo e/ou simultaneamente como espaço de simulações, imitações e experimentações.

Santaella (2004) discorre sobre esses resultados inesperados nas representações de corpos femininos extremamente magros, afilados e uniformes e sua presença na sociedade, ao afirmar que:

As imagens dos corpos imaculadamente lisos e sem defeitos interpela-nos pelos quatro cantos: nas capas de revistas e seus interiores, nos *outdoors*, nos programas televisivos e nas publicidades que os acompanham, nas telas do cinema; enfim, são corpos que nos espreitam para saltar diante do nosso olhar em todos os lugares. (SANTAELLA, 2004, p. 130).

Essas representações que têm suas estruturas físicas alteradas e manipuladas digitalmente exibem corpos femininos que não se apresentam conforme a realidade física corporal presente na maioria das mulheres, sendo transformados com o intuito de alcançar o modelo estético de corpo considerado, de certa forma, adequado pela mídia, pela moda e, portanto, pela sociedade. Como afirma Goldenberg (2011), o objetivo é comunicar como essas mulheres são bonitas, bem-sucedidas e desejadas, mostrando a posição que ocupam no meio social.

[...] além de um capital físico, o corpo é, também, um capital simbólico, um capital econômico e um capital social. No entanto, é preciso ressaltar que este corpo capital não é um corpo qualquer. É um corpo que deve ser sempre sexy, jovem, magro e em boa forma. Um corpo conquistado por meio de um enorme investimento financeiro, muito trabalho e uma boa dose de sacrifício. (GOLDENBERG, 2011, p.78).

O projeto *Trinta e dois quilos* de Ivonne Thein propõe uma crítica ao crescente investimento no corpo e na sua aparência, ressaltando questões que vão ao encontro do 'estatuto' e sua corporeidade. Enfatiza a estrutura feminina

e as relações que estabelece no espaço do design de moda, através da manipulação de fotografias de moda, objetivando a silhueta do corpo da modelo. A forma de apresentação do projeto se dá através de um discurso crítico, por meio de uma exposição de arte, com imagens de corpos que pertencem ao espaço da moda, ressaltando os vínculos estabelecidos entre a gestão da aparência e as suas formas de (re)apresentação (SANTAELLA, 2004) na contemporaneidade pelo registro fotográfico e sua manipulação.

O corpo recuperado pela fotografia é, portanto, um corpo-falante, não simplesmente um corpo-presença; eis por que, em relação ao fenômeno moda, devemos considerar esse meio, a fotografia, em condições de desenvolver uma atividade constitutiva, e não somente documental, como algum observador demasiado superficial poderia ser levado a crer (MARRA, 2008, p.64).

Assim, esse “corpo-falante” proposto pelo autor levanta questionamentos a respeito das imposições estéticas que o corpo da mulher vem sofrendo, movidas pela sociedade e pelo mercado, especialmente de moda, e as possibilidades de configuração que ele tem apresentado como solução para sua circulação no espaço; desde corpos musculosos, trabalhados nas academias de ginástica, passando por corpos idealizados transformados por meio de cirurgias plásticas, até corpos magros, quase esqueléticos evidenciados através de distúrbios como a anorexia e a bulimia. Como se pode observar no discurso de Pires (2005):

A linguagem das marcas corporais coloca em questão valores de uma sociedade que, para manter o padrão estético que ela determinou como ideal, aceita e incentiva algumas formas de manipulação corporal, independentemente dos prejuízos que possam vir a causar à saúde e do possível desprazer que, ao executá-las, os indivíduos possam sentir. Para muitos, o corpo trabalhado e cuidado sob a máxima saúde e bem-estar vem sendo vencido pela tirania da estética (PIRES, 2005, p.167).

Também se podem divisar esses aspectos no discurso de Soares (2004), quando trata das manipulações e esvaziamentos da estrutura corpórea na atualidade.

[...] o corpo, mesmo remexido e revirado pelo avesso, minuciosamente perscrutado em seu exterior e interior, [...] transformado [...] ou ainda sofrendo todo tipo de mutilação/intervenção desejada ou imposta, parece guardar a possibilidade de ser um território de preservação do humano factível que esconde uma réstia de mistério sobre sua existência (SOARES, 2004, p.01).

Com esse trabalho, a designer revela outro desenho do corpo que está presente na fotografia de moda, anteriormente observado como saudável nas fotografias de Man Ray e dos demais fotógrafos do século XX, sendo apresentado agora de maneira frágil e vulnerável, manipulado tecnologicamente. Isso evidencia as possibilidades de alteração que essa estrutura corpórea pode sofrer, tanto em sua forma física como através de alterações digitais a sua imagem.

Ivonne Thein busca questionar a imagem do corpo físico feminino, hoje disseminado nas manipulações digitais que realiza, provocando uma reflexão sobre as imagens da moda, por vezes disformes e distantes da realidade física corporal, divulgadas pela mídia como almeçadas pelas mulheres na condição de ideal de beleza a ser alcançado. Como afirma Marra (2008):

Diante da fotografia de moda, nós substancialmente experimentamos uma possibilidade de comportamento, ou pelo menos a imaginamos, a desejamos, porque a imagem propõe-nos uma espécie de protótipo de vida, uma experiência de estilos e de modos de ser. Ainda que virtualmente, a moda já vive dentro da fotografia (MARRA, 2008, p.16).

Ilustram-se, através das fotografias de moda presentes no percurso de Ivonne Thein e de seu discurso crítico, as consequências que a busca por um corpo padronizado pode ocasionar a jovens e mulheres que têm nas celebridades e nos artistas uma referência, um aprisionamento do corpo (GOLDENBERG, 2006), tornando-o refém de uma aparência doentia e disforme.

Nesse sentido, a imagem do corpo feminino explorada por Ivonne em suas exposições dialoga diretamente com questões contemporâneas, que vão ao encontro de solicitações acerca da gestão da aparência corpórea e das alterações em sua estrutura. Diferente de Man Ray e dos fotógrafos do século XX, seu trabalho não busca causar apenas estranhamento e diferenciação, mas sim crítica.

No que se refere ao seu trabalho, Ivonne Thein faz uso da manipulação digital – técnica pela qual, em vez de tocar o corpo da modelo, a designer toca apenas o suporte no qual fará a representação e os elementos necessários para a sua realização; nesse caso, o contato durante a utilização dessa técnica costuma ser feito pelo olhar.

Já no que se refere ao trabalho desenvolvido por Ivonne nas imagens nos projetos *Proforma*, *O disfarce do real* e *Trinta e dois quilos*, percebe-se que os rostos e corpos das modelos ficam distantes da realidade devido às manipulações, destacando uma aparência plastificada e, com isso, conseguindo ressaltar a juventude e a magreza, mesmo que de modo simulado.

Em seu percurso, Ivonne faz uso de formas curvas e orgânicas para destacar a imagem do corpo feminino, com ênfase no uso de sobreposições, tanto no que se refere às poses das modelos, como na utilização de camadas (*layers*), e no direcionamento da luz para evidenciar volumes e transparências.

Seu trabalho, portanto, contribui tanto para o espaço do design de moda, proporcionando uma reflexão a respeito da representação dos corpos no contexto da moda, destacando a preocupação com um corpo mais saudável e mais coerente com a realidade física. Mas também contribui para o espaço da arte, uma vez que proporciona o contato do público através de exposições com questões relevantes na contemporaneidade, fazendo para tanto uso da fotografia e da manipulação digital.

4. Considerações Finais

Ao iniciar a pesquisa, observou-se a carência e, portanto, a necessidade de estudar as questões e relações atreladas à imagem do corpo, em especial o feminino, no espaço do design de moda e da arte no início do século XX e na contemporaneidade, uma vez que essa imagem do corpo apresenta-se em contínua transformação e estabelece articulações diretas com a gestão da aparência. Este trabalho buscou contribuir para esta investigação das representações do corpo feminino em fotografias de moda, as quais fazem uso de elementos tanto do design de moda como das artes, averiguando as articulações entre si e com o contexto, possibilitadas pela descrição das composições por meio da percepção e da síntese visual da forma.

Foram identificadas e investigadas imagens presentes no trabalho do artista Man Ray, no início do século XX, devido ao seu pioneirismo no uso de manipulações analógicas na fotografia de moda. E também do trabalho de Ivonne Thein no início do século XXI, devido ao uso de manipulações digitais nas composições. Com o objetivo de estabelecer um paralelo a respeito das soluções adotadas por ambos os artistas em contextos diferentes, no que se refere à representação do corpo feminino na fotografia de moda, levando em consideração às influências artísticas e as tecnologias adotadas na época.

Através do estudo do trabalho de Man Ray, pôde-se aferir que as soluções adotadas pelo artista em suas fotografias de moda no que se refere à imagem do corpo feminino, fazem uso de sobreposições em composições ilusórias, nas quais o artista buscou subverter o olhar do observador através de situações surreais, possibilitadas pelo uso de experimentações analógicas como a solarização, o raiograma, a fotomontagem e a colagem, que objetivam causar diferenciação e estranhamento no resultado final das composições, rompendo com as normas de apreciação próprias do momento das vanguardas europeias vivenciado por Man Ray.

Vale ressaltar que seus trabalhos fazem uso da percepção e síntese visual, evidenciando contornos e silhuetas em formas orgânicas e curvas presentes na imagem do corpo feminino, destacadas pelo contraste com fundos neutros e cenários simples. Assim, o uso da luz busca evidenciar volumes e depressões na estrutura corpórea feminina.

No caso da designer Ivonne Thein, as soluções que o estudo pôde aferir acerca das fotografias de moda em relação à imagem do corpo feminino foi o uso da manipulação digital nas composições, com o intuito de ocasionar outra condição para a imagem do corpo feminino; Os trabalhos propõem um questionamento a respeito da aparência na contemporaneidade.

Nos trabalhos da designer, identificou-se que ela não interfere diretamente no corpo da modelo em sua forma física, mas sim no suporte onde fará a sua representação e nos elementos necessários a sua realização. O contato, portanto é feito pelo olhar. No que se refere à configuração das composições, destaca-se a busca pela perfeição da imagem do corpo feminino, visível nos rostos afilados e uniformes, e corpos longilíneos e homogêneos, que revelam uma aparência jovem e plastificada.

Quanto à percepção e síntese visual, a designer faz uso de formas orgânicas e curvas destacadas pela incidência da luz, que também evidencia volumes e transparências, além das sobreposições nas poses das modelos e nas camadas (*layers*) presentes nos softwares de edição.

Observa-se que as articulações promovidas pelos dois artistas no tange a arte e o design de moda baseiam-se na imagem do corpo feminino. As soluções visuais oriundas da fotografia têm um cuidado na definição das formas, dos planos, dos espaços e perspectivas, bem como do conteúdo e dos contextos. Constataram-se também articulações ocasionadas por meio do vestuário, dos acessórios, das poses da modelo e dos cenários, além dos cortes e enquadramentos audaciosos e das definições das composições atreladas ao uso da luz e da sombra com o intuito de destacar volumes, texturas, transparências e movimentos inusitados.

Após essas considerações, é possível apreender uma relação entre o trabalho de Man Ray e Ivonne Thein, tanto no uso de elementos do design de moda e da arte por meio da fotografia como em sua articulação com a imagem do corpo. É evidente a influência de Man Ray no século XX, como artista pioneiro na experimentação na fotografia de moda. Ivonne Thein é uma artista contemporânea que, como Man Ray, está atenta aos questionamentos do seu contexto, seja no que tange o design de moda ou a arte.

Ivonne também faz uso de experimentações, porém, com todo o avanço tecnológico, elas tornaram-se digitais. Mas assim como as imagens de Man Ray, resultam em outras possibilidades de visualização e entendimento. As experimentações da designer extrapolam o espaço da moda, aproximando-se de questões contemporâneas como a gestão da aparência no que se refere aos cuidados crescentes com a imagem do corpo, bem como as solicitações e demandas da sociedade e da mídia nesse sentido, as quais chegam a minimizar as exigências da saúde.

Sendo assim, a presente pesquisa sugere a expansão dessas investigações no sentido de averiguar as demais soluções e articulações atreladas à imagem do corpo feminino, adotadas por outros fotógrafos, artistas e designers de destaque que, de alguma forma, resultaram em trabalhos e técnicas com influência – direta ou indireta – sobre obras contemporâneas. Novas pesquisas podem ser realizadas, com vistas a facilitar a compreensão dessas relações envolvendo a imagem do corpo feminino no campo do design e da arte.

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AVELAR, Suzana. **Moda**: globalização e novas tecnologias. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

BATCHELOR, David. Essa liberdade e essa ordem: a arte na França após a Primeira Guerra Mundial. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo**: a arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

_____. **La società dei consumi**. Bolonha: Il Mulino, 1976.

BERNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BLACKMAN, Cally. **100 anos de moda**: a história da indumentária e do estilo no século XX, dos grandes nomes da alta-costura ao prêt-à-porter. São Paulo: Publifolha, 2012.

CAMPELO, Cleide Riva. **Cal(e)idoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: Annablume, 1997.

CASTRO, Ana Lúcia de. **Culto ao corpo e sociedade**: mídia, estilos de vida e cultura de consumo. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2003.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**. São Paulo: Senac, 2000.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Trad: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

FARTHING, Stephen. **501 grandes artistas**. Trad. Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FLORENCE, Mükker. **Arte e moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FONTANEL, Béatrice. **Sutiãs e espartilhos**: uma história de sedução. Rio de Janeiro: GMT, 1998.

FORMIGA, Simone. O Design do Corpo como Determinante da Identidade Feminina. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL – EDUCAÇÃO INTERCULTURAL, GÊNERO E MOVIMENTOS SOCIAIS, 2, 2003, Florianópolis, SC. **Anais...**, 2003.

GIANNETTI, Cláudia. **Estética digital**: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GARCIA, Wilton. **Corpo, mídia e representação**: estudos contemporâneos. São Paulo: Thomson, 2005.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.) **Corpo, gênero e sexualidade**: um debate contemporâneo. Petrópolis: Vozes, 2003, pp.186 -190.

GOLDENBERG, Mirian. O Corpo como Capital: para compreender a cultura brasileira. **Revista Eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos – UFRJ**. Rio de Janeiro, v.2, n.2, pp.115-123, jun/dez. 2006.

_____. Corpo, Envelhecimento e Felicidade na Cultura Brasileira. **Contemporânea**, São Paulo, ed. 18, v.09, n.2, pp. 77-85, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/revistacontemporanea/article/viewFile/8094/7471>> Acesso em: 11 de fevereiro de 2013

GOLDENBERG, Mirian; RAMOS, Marcelo Silva. O Corpo Carioca (Des)Coberto. In: **A moda do corpo, o corpo da moda**. São Paulo: Esfera, 2002, pp. 111-125.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GOMES FILHO, João. **Design do objeto – bases conceituais**: design de produto/ design gráfico/ design de moda/ design de ambientes/ design conceitual. São Paulo: Escrituras, 2006.

_____. **Gestalt do objeto**: sistema de leitura visual da forma. 6. ed. São Paulo: Escrituras, 2004.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda europeia**. São Paulo: Scipione, 1993.

HOLZMEISTER, Silvana. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

Ivonne Thein. Disponível em: <<http://www.ivonnethein.com/>>. Acesso: 20 de fevereiro de 2013.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: 70, 2007.

KNOPP, Glauco. A influência da mídia e da indústria da beleza na cultura de corpolatria e na moral da aparência na sociedade contemporânea. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – ENECULT, 4, 2008, **Anais...** Salvador: UFBA, 2008.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. São Paulo: Papyrus, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. O imaginário é uma realidade. **Famecos**, n.15. Porto Alegre: PUC-RS, 2001. pp. 2004 - 2033.

MARRA, Cláudio. **Nas sombras de um sonho**: história e linguagens da fotografia de moda. São Paulo: Senac, 2008.

MEIRA, Silva. Arte & Moda nas vanguardas artísticas. **Estética**, n. 6, jun/2011. Disponível em: <http://www.usp.br/estetica/2011/index.php?option=com_content&view=article&id=50:2010-2-art6&catid=38:revista04&Itemid=37> Acesso: 20 de fevereiro de 2013

MÜLLER, Florence. **Arte e moda**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

NERY, Marie Louise. **A evolução da indumentária**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

NOVAES, Joana de Vilhena. **O intolerável peso da feiúra**: sobre as mulheres e seus corpos. Rio de Janeiro: Garamond; PUC-Rio, 2006.

OLIVEIRA, Ana Cláudia; CASTILHO, Kathia. (org.) **Corpo e moda**: por uma compreensão do contemporâneo. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2008.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O Corpo como suporte da arte**: piercing, implante, escarificação, tatuagem. São Paulo: Senac, 2005.

PIRES, Dorotéia Baduy. O desenvolvimento de produtos de moda: uma atividade multidisciplinar. CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, P&D, 6, **Anais...** 2004, São Paulo, 2004.

QUINTAS, Georgia. **Man Ray e a imagem da mulher**: a vanguarda do olhar e das técnicas fotográficas. Recife: Do Autor, 2008.

RAY, Man. Ce que je suis. **Arts & Esthétique**, v. 13. Paris: Hoëbeke, 1998.

ROCHA, Rose de Melo. Você sabe para quem está olhando? In: BAITELLO JR., Norval (org.). **Os Meios da (In)Comunicação**. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SENRA, Fernando. **Limites da imagem digital**: estudo de obras. Belo Horizonte, 2011. 129 p. Dissertação (Mestrado em Artes) Escola de Belas Artes UFMG. Belo Horizonte, 2011.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Úrsula Rosa da. **Elementos de estética**, 2 ed, Pelotas: Educat, 2003.

SOARES, Carmen (org.). **Corpo e história**, 2.ed. Campinas, SP: Autores e Associados, 2004.

SOARES, Carmen Lúcia. FRAGA, Alex Branco. Pedagogia dos corpos retos: das morfologias disformes às carnes humanas alinhadas. In: **Pro-Posições**. Unicamp, v. 14, n. 2 (41) maio/ago 2003, pp.82-83.

VILLAÇA, Nízia. **A edição do corpo**: tecnociência, artes e moda. Barueri: Estação das Letras e Cores, 2007.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. **Em nome do corpo**. Rio de Janeiro: Artemídia Rocco, 1998.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. Trad Alvamar Helena Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2001.