



**FOTOMONTAGEM
DIGITAL:
a fotografia como
resultado do processo
metodológico do
design gráfico**

Rogério de Souza e Silva



**UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE MINAS GERAIS**



ESCOLA DE DESIGN

**FOTOMONTAGEM DIGITAL:
a fotografia como resultado do processo metodológico do
design gráfico**

ROGÉRIO DE SOUZA E SILVA

**BELO HORIZONTE
2016**

ROGÉRIO DE SOUZA E SILVA

**FOTOMONTAGEM DIGITAL:
a fotografia como resultado do processo metodológico do
design gráfico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG como requisito para a obtenção de grau de Mestre em Design, na linha de pesquisa: Design, Cultura e Sociedade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Marcelina das Graças de Almeida (UEMG)

Coorientador: Prof. Dr. Edson José Carpintero Rezende (UEMG)

**BELO HORIZONTE
2016**

778.8 Silva, Rogério de Souza, 1968-
S586f Fotomontagem digital: a fotografia como
2016 resultado do processo metodológico do design
gráfico / Rogério de Souza e Silva. - Belo
Horizonte, 2016.
158f.; il. fots. p&b principalmente color
29 cm

Orientadora: Marcelina das Graças de Almeida, Dr^a.

Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual do Estado de Minas Gerais, Escola de Design.

1. Fotografia. 2. Design gráfico. 3. Fotomontagem. 4. Pictorialismo. 5. Pop Art. 6. Pós-fotografia. 7. Design - Metodologia. 8. Fotografia digital. I. UEMG. II. Almeida, Marcelina das Graças de (orient.). III. Título.

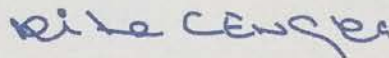
CDD - 778.8

FOTOMONTAGEM DIGITAL: A FOTOGRAFIA COMO RESULTADO DO PROCESSO METODOLÓGICO DO DESIGN GRÁFICO.

Autor: Rogério de Souza e Silva

Esta dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

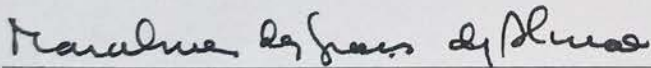
Belo Horizonte, 03 de agosto de 2016.



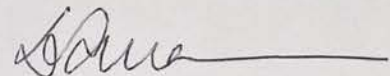
Rita de Castro Engler
Coordenação Doutorado e Mestrado
MASP: 1160198-6
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Prof^a. Rita de Castro Engler
Coordenadora do PPGD

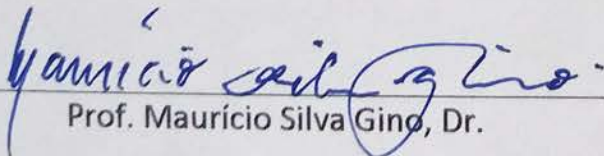
BANCA EXAMINADORA



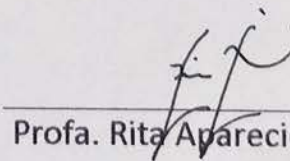
Profa. Marcelina das Graças de Almeida, Dra.
Orientadora
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Edson José Carpintero Rezende, Dr.
Coorientador
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Maurício Silva Gino, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Profa. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais

À minha filha Isabelle, minha esposa Cristiane à minha mãe D. Izabel e ao meu pai, “Seu”
Licinio (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais e ao programa de Pós Graduação.

À minha orientadora professora Dra. Marcelina das Graças Almeida pela paciente orientação e por ter acreditado em meu projeto desde o início.

Ao meu coorientador Dr. Edson José Carpintero Rezende pela imprescindível orientação metodológica.

Aos professores Dr. Mauricio Silva Gino e Dra. Rita Ribeiro por terem aceitado o convite de participarem das bancas de qualificação e defesa e pelas preciosas contribuições que aprimoraram o texto final.

A todas as pessoas que colaboraram de forma tão generosa, concedendo seu tempo e disponibilidade para responder às entrevistas que foram decisivas para concluir esta dissertação. Agradeço assim, aos meus entrevistados: Helena de Barros, Jane Long, Erik Johansson, Lara Zankoul, Rico Lins, Delcio Almeida, Chiara Fersini e Dave Mckean.

Aos meus colegas de trabalho e de amizade: José Rocha, Roxane Sidney, Rose Portugal e Cris Nery pela constante troca de informações.

Agradeço também aos professores do curso de Filosofia da Fafich/UFMG que me ensinaram o gosto pela pesquisa.

Ao meu caríssimo colega Washington Vanderly pela ajuda nas difíceis questões aristotélicas.

E à Cristiane Leite pelo seu apoio em tempo integral.

“Um fotógrafo não faz uma fotografia apenas com sua câmera, mas com os livros que leu, os filmes que assistiu, as viagens que fez, as músicas que ouviu, as pessoas que amou”.

Ansel Adams

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo identificar a fotomontagem digital como um produto de design gráfico, uma vez que esteja inserida nos procedimentos metodológicos e atendam aos conceitos defendidos pelos teóricos do design. Para uma melhor compreensão sobre o tema, foi feita inicialmente a contextualização da fotomontagem e suas aplicações ao longo da história. Em seguida, foram apresentadas as diversas definições da fotografia por teóricos que a pensaram quanto aos seus significados e funções. Definições sobre o que é o design e sua metodologia e a inserção da fotomontagem neste processo, também foram pesquisadas a fim de identificar o “como” e “porque” a fotomontagem é ali utilizada. Ao final destes levantamentos foram apresentados depoimentos de autores que utilizam a fotomontagem e a identificação de seus trabalhos como imagens criadas utilizando-se de projeto metodológico de design.

Palavras chave: Fotomontagem. Fotografia. Design gráfico. Fotografia digital.

ABSTRACT

This research aims to identify the digital photomontage as a product of graphic design, as it is inserted in the methodological procedures and meet the concepts advocated by theoretical design. For a better understanding of the subject, it was initially made a contextualization of photomontage and its applications throughout history. Then, various theoretical for photography settings were displayed thought that about their meanings and functions. Definitions of what is the design and methodology and the inclusion of a photomontage in this process, was also been investigated in order to identify the "how" and "why" photomontage is used there. At the end of these surveys authors of testimonials were presented using photomontage and identify their work as images created using design methodological project.

Key Words: Photomontage. Photography. Gráfico design. Digital Photography.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Câmara obscura para observação de eclipse solar (ilustração de 1544).....	20
Figura 2. Câmara obscura portátil de Kirsher, 1646.....	20
Figura 3. Câmara obscura do século XVIII com sistema reflex.....	21
Figura 4. Nicéphore Niépce - Vista da janela de Gras – 1826.....	23
Figura 5. Louis Daguerre - Natureza morta – 1837.....	24
Figura 6. Câmera “Daguerreótipo” – 1840.....	24
Figura 7. Mary Georgiana Caroline Filmer-Lady Filmer em sua sala de estar -1860.....	27
Figura 8. Oscar Gustav Reijlander - Two ways of life -1856	29
Figura 9. Rafael Sanzio- Escola de Atenas -1510.....	30
Figura 10. Henry Peach Robinson - Fading away 1858.....	31
Figura 11. Capa da revista Câmera Work número 1 – 1903.....	33
Figura 12. Alvin Langdom Coburn – Siper-webs – 1908.....	33
Figura 13. Robert Demachy – Severity – 1904.....	34
Figura 14. Paul Strand.New York (Wall Street) – 1916.....	34
Figura 15. Hannah Höck - <i>Corte com faca de bolo</i> - Dadá através da cultura alemã de barriga de cerveja na última época de Weimar – 1919.....	37
Figura 16. Raoul Hausmann - <i>Self-portrait of dadasoph</i> (1920).....	38
Figura 17. John Heartfield- Revista A-I-Z - o significado da saudação nazista-1934.....	40
Figura 18. John Heartfield -Adolf o super-homem que engole ouro e fala asneiras -1932.....	40
Figura 19. Gustav Klutssis – Dynamic City – 1919.....	42
Figura 20. Gustav Klutssis - Youth – Into the air 1934.....	42
Figura 21. El Lissitsky – Exibição de arte soviética – 1929.....	43
Figura 22. Alexander Rodchenko - Ilustração para Poema de Maiakovsky, “Sobre isso”- 1923.....	45
Figura 23. Alexander Rodchenko - Cartaz para o filme Cine-olho de Dziga Vertov - 1924.....	45
Figura 24. Alexander Rodchenko – cartaz para “livros” – 1925.....	45
Figura 25. Paul Citroen – Metrópolis – 1923.....	46
Figura 26. Construção do cenário para Metrópolis de Fritz Lang – 1927.....	47

Figura 27. László Moholy-Nagy – Ciúme – 1924-27.....	48
Figura 28. László Moholy-Nagy – Composição-colagem-fotograma – 1926.....	48
Figura 29. Marx Ernst – A puberdade próxima ou Pleiades – 1921.....	50
Figura 30. Man Ray - O violino de Ingres – 1924.....	51
Figura 31. Man Ray - Autorretrato – frontispício para “Minotauro”- 1933.....	51
Figura 32. Herbert Bayer – Lonely metropolitam – 1932.....	52
Figura 33. Pierre Molinier - Skin d'amourado – 1968.....	53
Figura 34. Jerry Uelsmann – Paisagem com árvores flutuantes – 1969.....	54
Figura 35. Eduardo Palozzi - I was a Rich Man’s Plaything - 1947.....	55
Figura 36. Richard Hamilton - O que exatamente torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes? – 1956.....	56
Figura 37. Richard Hamilton - Encarte para o álbum <i>The Beatles</i> ou <i>White Album</i> - 1968.....	57
Figura 38. Gene Korman - foto para o filme <i>Torrentes de paixão</i> – 1953.....	58
Figura 39. Andy Warhol – Vinte Marilyns – 1962.....	58
Figura 40. José Maria da Silva Paranhos- Tropas em Ouro Preto a caminho da guerra – 1865.....	60
Figura 41. Ilustração publicada em “A semana ilustrada – 1865.....	60
Figura 42. Publicidade testemunhal da marca Gillete – 1909.....	61
Figura 43. Ansel Adams – Anúncio para Hawaiian Sugar Association – 1937.....	62
Figura 44. Edward Steichen - Anúncio para toalhas Cannon – 1936.....	63
Figura 45. Lasló Moholy Nagy – capa a revista <i>Die Neuelin</i> N.1 – 1929.....	64
Figura 46. Herbert Bayer – anúncio para emulsão Adrianol- 1938.....	64
Figura 47. Página dupla da revista <i>São Paulo</i> – 1936.....	65
Figura 48. Anúncio para promoção da leitura publicado em “O cruzeiro” – 1930.....	65
Figura 49. Angus Macbean – Anúncio para loção hidratante <i>Lacto Calamine</i> – 1951.....	66

Figura 50. Desenho esquemático de um <i>set</i> de filmagem de miniaturas em camadas.....	69
Figura 51. Desenho esquemático de uma imp.ótica para efeitos cinematográficos.....	69
Figura 52. Annie Leibovitz - Editorial <i>Game of thrones</i> para <i>Vanity fair</i> - 2014.....	70
Figura 53. April Greimans – “ Does it make sense?” – Design Quartely – 1986	71
Figura 54. Página dupla – revista A&D- 1998.....	72
Figura 55. Lakehurst, New Jersey – 1937/2004 – The History Channel – 2004.....	73
Figura 56. Capa da revista Plastic Dreams – 2011.....	74
Figura 57. “Ave do paraíso” – Revista Plastic Dream – 2011.....	74
Figura 58. Foto original para “Ave do paraíso” – revista Plastic Dream – 2011.....	75
Figura 59. Anúncio para sandálias Ipanema Giselle Bündchen – 2007.....	76
Figura 60. W.H. Fox Talbot- O palheiro – 1844.....	80
Figura 61. Gjon Mili – Nude descending the stair case – 1942.....	84
Figura 62. Bill Brandt – Nude , Belgravia, London – 1951.....	85
Figura 63. André Kertész – Distorção – 1933.....	86
Figura 64. Wilton Junior – Cerimônia de entrega de espadas a cadetes na academia militar das agulhas negras – o estado de São Paulo – 2011.....	87
Figura 65. Joe Rosenthal – Asteamento da bandeira em Iwo Jima – 1945.....	91
Figura 66. Hattie Campbel – Julia Margaret Cameron – 1868.....	92
Figura 67. Hippolyte Bayard- Autorretrato como o homem afogado – 1840.....	93
Figura 69. Cindy Sherman – Untitled film still #58 – 1980.....	96
Figura 70. Eva Steanram – Drape - 2012	102
Figura 71. Nicolle Belle – Untitled form Rev. Sanchez – 2008.....	103
Figura 72. Steffi Klentz – Hewitts Heap – 2012/2013.....	104
Figura 73. Yang Yi – From Uprooted – 2006/2008.....	105

Figura 74. Método proposto por Guillermo G. Ruiz	111
Figura 75. Metodo proposto por Jorge Frascara.....	112
Figura 76. Helena de Barros – da série Alice no país das maravilhas – 2003.....	116
Figura 77. Helena de Barros - da série Alice no país das maravilhas – 2003.....	116
Figura 78. Helena de Barros – O fruto- 2008.....	118
Figura 79. Jane Long – “Moth Jar” – da série “Aurora” – 2016.....	123
Figura 80. Autorretrato de Costica Acsinte.....	124
Figura 81. Costica Acsinte – Originais para “sweatheart” – série “Dancing with Costica”- 19??.....	125
Figura 82. Jane Long – Sweatheart – série “Dancing with Costica” – 2015.....	125
Figura 83. Costica Acsinte – original para “Tall Poppies” – da série “Dancing with Costica”- 19??.....	126
Figura 84. Jane long – “Tall Poppies” – da série “Dancing with Costica”.....	126
Figura 85. Jane long – “Cured” – da série “Self preservation” – 2014.....	127
Figura 86. Jane long – “Sugar & Spice” - da série” Nasty little Critters” – 2016.....	127
Figura 87. Erik Johansson – “Fish island” – 2009.....	130
Figura 88. Erik Johansson – “Go your own road” – 2008.....	130
Figura 89. Lara Zankoul – 2012.....	131
Figura 90. Lara Zankoul – 2015.....	132
Figura 91. Lara Zankoul – da série “The unseen” – 2013.....	134
Figura 92. Rico Lins – “Me myself and eyes” – 2009.....	135
Figura 93. Rico lins – Capa da revista Kultur Revolution – 1984.....	136
Figura 94. Delcio Almeida – Calendário Formato – 2005.....	137
Figura 95. Delcio Almeida – Calendário Formato – 2005.....	137
Figura 96. Chiara Fersini – “The um breakable tie” – 2011.....	139

Figura 97. Chiara Fersini – anúncio para o perfume Maisìa – 2916.....	139
Figura 98. Dave Mackean – capa do livro Wizardland glass – 1997.....	140
Figura 99. Dave Mackean – capa do cd Tori Amos – God – 1994.....	141
Figura 100. Dave Mackean – Still do Filme MirrorMask – 2005.....	141

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro comparativo entre os profissionais estudados.....	145
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPITULO 1 - A FOTOMONTAGEM AO LONGO DA HISTÓRIA.....	19
1.1 Surgimento da fotografia.....	19
1.2 A fotomontagem.....	26
1.3 Pictorialismo: a fotografia se aproxima das artes.....	27
1.4 As vanguardas europeias - Dadaísmo.....	35
1.5 O Construtivismo.....	40
1.6 Bauhaus.....	45
1.7 Surrealismo.....	49
1.8 Pop Art.....	54
1.9 Fotomontagem na mídia impressa e na publicidade.....	58
1.10 Fotomontagem no design: a era digital.....	67
CAPÍTULO 2 – TEORIAS SOBRE A FOTOGRAFIA: O REAL E A FICÇÃO.....	78
2.1 Mímese, realidade e fenômeno.....	78
2.2 Relações com o referênte.....	82
2.3 A irrealidade do retrato e a <i>staged photography</i>	89
2.4 A imaterialidade digital e a perda do real.....	96
2.5 Pós-fotografia.....	99
CAPÍTULO 3 –DESIGN NA FOTOGRAFIA.....	106
3.1Algumas considerações sobre o design gráfico.....	106
3.2 Design gráfico e seus métodos.....	109
CAPÍTULO 4 - A FOTOMONTAGEM E A METODOLOGIA DO DESIGN.....	115
4.1 Autores entrevistados.....	115
4.2 Discussões sobre os autores e seus trabalhos.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	148
APÊNDICES.....	156

INTRODUÇÃO

A prática fotográfica tem mudado em uma velocidade nunca imaginada nem mesmo pelas opiniões mais otimistas. No início dos anos noventa do século passado, a computação gráfica já era uma realidade nos escritórios de design e até o final daquela década, o computador pessoal já estava presente na maioria das casas. Foi o início da digitalização do mundo e a fotografia não tardaria a se modificar para acompanhar esta revolução. *Softwares* de edição de imagens aposentaram as velhas pranchetas de desenho e arte-finalização e propiciaram que o próprio designer fizesse as modificações que julgasse necessárias nas fotografias. Comércio e indústria que trabalhavam com filmes, revelações e ampliações, tiveram que rever seus modelos de negócio sob pena de se extinguirem

Há algumas décadas, o profissional de criação dependia do trabalho de terceiros que montavam as matrizes dos fotolitos por meio de recortes e colagens, caso desejasse a união de duas ou mais imagens num mesmo espaço gráfico. O resultado era, na maioria dos casos, montagens de qualidade questionável.

Um importante passo foi dado com o advento da computação gráfica. Baseada na tecnologia que já havia sido experimentada no cinema e em especial na ficção científica, os designers gráficos começaram a vislumbrar a criação de imagens montadas digitalmente. Assim, o universo de possibilidades aumentava exponencialmente a cada novo lançamento de *softwares*, câmeras, captadores digitais e *hardwares* para o rápido processamento das imagens. Hoje a criação de imagens compostas, é uma realidade. Uma ramificação do relativamente novo, mas já corriqueiro, universo fotográfico digital.

Busca-se nesta dissertação responder a questões sobre essas imagens obtidas digitalmente e montadas em sua pós-produção. Seriam elas mesmas objetos de design? Onde elas se inserem nos aspectos históricos da fotografia? Como podem ser definidas quando confrontadas com as teorias da imagem fotográfica, sendo estas quase todas erigidas num tempo em que as fotografias eram analógicas e materialmente existentes?

O objetivo geral desta dissertação foi a investigação e análise da fotomontagem digital como resultado do processo metodológico de design gráfico e sua utilização por designers em seus projetos. A fim de alcançar tal objetivo, foi pesquisada primeiramente a utilização de fotomontagens ao longo da história da fotografia e quais eram suas funções em cada período histórico. Também foi realizado um estudo comparativo entre as teorias de diversos pensadores que propuseram conceitos sobre a fotografia. O terceiro momento da pesquisa foi

o de identificar a prática da fotomontagem inserida nos processos metodológicos do design gráfico, por meio de revisão bibliográfica e da análise de entrevistas com profissionais.

De posse destas informações foi possível apontar alguns caminhos que corroboram com a hipótese de que a imagem fotográfica composta ou fotomontagem torna-se um objeto de design gráfico uma vez que está inserido em um processo metodológico e que atende a demandas típicas dos projetos de design, sejam eles comerciais ou autorais.

Ainda é escasso o material que problematiza o tema de forma científica, inserindo-o seja nas discussões teóricas sobre a conceituação da fotografia na era digital, seja em seu contexto histórico. Observou-se a constante referência, em publicações sobre a História da fotografia, da fotomontagem como uma ramificação da fotografia enquanto representação artística, mas notou-se também que não foi sequer mencionada a possibilidade desses trabalhos de fotomontagem serem um produto decorrente do processo de design.

Acredita-se que a pesquisa proposta para construção desta dissertação gere um referencial para que a prática da fotomontagem seja percebida pelo profissional atuante na área de design gráfico como um recurso eficaz na representação e aplicação de suas criações..

Como referencial teórico, inicialmente foi realizado um levantamento sobre a história da fotografia em sua fase inicial e um levantamento sobre as aplicações da fotomontagem. Foram utilizadas as obras de Pierre-Jean Amar em “História da fotografia” (2001), Marie-Loup Sougez em “História da Fotografia” (2001), Juliet Hacking em “Tudo sobre fotografia” (2012) e Naomi Roseblum em “*The World History of Photography*”(1997). Nestas obras os autores narram os mais importantes acontecimentos acerca da história da fotografia e dos principais nomes que fizeram parte dessa história.

No mesmo capítulo foram revistos os trabalhos de Alfred Stieglitz e do grupo pictorialista. As referências mais importantes são “*Camera Work*” do próprio Stieglitz, onde todos os números da revista homônima foram reeditados por Pamela Roberts (1997), oferecendo uma das mais completas referências imagéticas sobre esse movimento. A obra “Desafio do Olhar” (2011) de autoria da professora da ECA/USP Dra. Annateresa Fabris, especialmente os capítulos 1 sobre o movimento pictorialista e 3 que aborda a fotomontagem dadaísta alemã e o construtivismo soviético. Também foram fontes de informação, artigos da mesma autora como “Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética” em que a autora relata esses movimentos dentro do contexto político europeu no período entre guerras. Sobre as vanguardas históricas, também será utilizada a obra

“*Photomontage*” (1986) de Dawn Ades que aborda a fotomontagem como elemento de crítica política e social utilizada pelos dadaístas alemães e como uma forma de enaltecimento da revolução soviética e da nova ordem que se instalou a partir dela, utilizada pelos construtivistas russos.

Sobre a fotomontagem surrealista, novamente Annateresa Fabris foi consultada através de artigos publicados na revista USP. Entre estes estão “Fotomontagem e surrealismo” (2002) e “Fotomontagem com função política” (2003) sobre a fotomontagem nas vanguardas européias. Outro autor que também pesquisou sobre o tema foi Tadeu Chiarelli, também professor da ECA/USP em sua publicação “A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo” (2003). Neste texto, Chiarelli apresenta as formas de expressão surrealistas tendo como suporte a fotomontagem.

Sobre a fotomontagem no movimento *Pop Art*, foram pesquisados E.H Gombrich em “A história da arte” (2013) e Julian Bell em “Uma nova história da arte” (2008), conceituados autores sobre a historiografia da arte. A dissertação de Hélio Jorge P. Carvalho apresentada ao instituto de artes da UNICAMP, “Da fotomontagem às poéticas digitais” (1999), onde o autor apresenta a fotomontagem aplicada às artes, também foi fonte de informações.

E sobre a fotomontagem digital, e suas aplicações artísticas e comerciais contemporâneas, foram pesquisadas dissertações e artigos como “Desconstrução, opacidade e desmemória: a re-invenção da fotografia na prática contemporânea” (2007) de Osmar Gonçalves R. Filho (UFMG), e “A revolução paradigmática da fotografia numérica” (2007) do consagrado autor francês François Soulaiges. Estes, sobre as questões acerca dos novos paradigmas da fotografia digital.

O segundo capítulo, sobre a questão ontológica da fotografia e da fotomontagem foi amparado pelos textos de Philippe Dubois, “O ato fotográfico” (1994), sobre questões acerca da fotografia como espelho do real, modificação do real e traço do real; Walter Benjamin, “Pequena história da fotografia” (versão publicada em 1987) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (versão publicada em 1987), sobre sua visão das relações entre a imagem técnica e a arte; André Bazin, “Ontologia da imagem fotográfica” (1991), em que o autor se propõe a encontrar um significado para o que vem a ser a fotografia e o que faz dela algo único e diferenciado de outras artes; Roland Barthes em “A câmara clara” (1980) que terá especial atenção à discussão sobre a ligação da imagem fotográfica e seu referente; Boris Kossoy em “Realidades e ficções na trama fotográfica” (2009), em que o autor nos propõe

que a fotografia é capaz de criar uma segunda realidade. Serão também pesquisados textos recentes sobre a conceituação da imagem fotográfica digital e das fotomontagens feitas a partir de arquivos digitais, como a do teórico espanhol, Juan Fontcuberta em “A câmara de pandora” (2012) e artigos de Fabris, “Discutindo a imagem fotográfica” (2007) entre outros.

Sobre o Design gráfico, assunto do terceiro capítulo, foram revisados autores que propuseram métodos para a execução de um projeto de design além de teorias sobre os valores simbólicos que são agregados ao produto através de um projeto gráfico bem executado.

Sobre os aspectos metodológicos da execução de um projeto de design gráfico foram utilizados os textos de Bruno Munari em “Das coisas nascem coisas” (2008) André Villas-Boas em “O que é e o que nunca foi design gráfico” (2003) e Rodolfo Fuentes em “Prática do design gráfico: uma metodologia criativa” (2009).

Sobre as relações entre design e as artes, foi utilizada a publicação “Design & arte: entre os limites e as interseções” (2014), de Rita A.C. Ribeiro e Camilo Belchior, que apresentam os valores simbólicos agregados aos produtos através do design, e a obra Conexões fotográficas de André Monat e Bárbara Szaniecki (2014) sobre pontos em comum entre design e fotografia.

O quarto capítulo é dedicado à transcrição das entrevistas feitas com os seguintes designers e artistas visuais: Helena Barros, Jane Long, Erik Johansson, Lara Zankoul, Rico Lins, Delcio Almeida, Chiara Fersini e Dave Mckean. Todos os nomes pesquisados responderam a questionários online com exceção de Erik Johansson e Dave Mckean que, depois de contactados, indicaram seus sites pessoais como fonte das informações pesquisadas.

Ao final deste último capítulo, foram feitas discussões sobre os autores e seus trabalhos e na seção considerações finais foram descritas as conclusões desta dissertação.

CAPITULO 1 - A FOTOMONTAGEM AO LONGO DA HISTÓRIA

1.1 O surgimento da fotografia

O registro de imagens é uma prática que tem origem supostamente no paleolítico superior (BELL, 2008). No entanto, a representação imagética demandou séculos para se transformar naquilo que a conhecemos. Sua finalidade modificou-se ao longo do tempo, passando por diversos usos, tais como, rituais mágicos, registro de fatos importantes, expressão artística ou como uma forma de perpetuação do que é visível e que, de outra forma, se diluiria na memória. Como aponta Dubois (1994), a foto se torna um equivalente visual exato da lembrança. Antes da fotografia, as formas de representação pictórica dependiam da habilidade do artista e até o século XIX aqueles que praticavam o ofício da pintura e do desenho, buscavam um resultado o mais fiel possível ao ‘natural’ ou seja, daquilo que pode ser percebido pelos sentidos. A busca pela perfeição pictórica levou a pesquisas que resultariam na invenção da fotografia. Para isso, foram necessárias várias descobertas científicas que convergiram para tornar a imagem técnica, uma realidade. Duas áreas de pesquisa responsáveis pela invenção da fotografia foram a Física ótica e a Química. Um breve histórico das descobertas nestas áreas, será descrito neste capítulo.

A gênese da câmera fotográfica está ligada diretamente à chamada câmara obscura. O primeiro relato sobre o fenômeno ótico de projeção de imagens, tal como seria visto nas câmaras obscuras, data do século IV a.C. e foi observado por Aristóteles (384-222 a.C.). Segundo Kossoy (2006), o filósofo grego teria observado um eclipse solar cuja imagem era projetada no solo, advindas de pequenas aberturas por entre folhas das árvores. Tal observação é descrita por Aristóteles na obra “*Problemata*”:

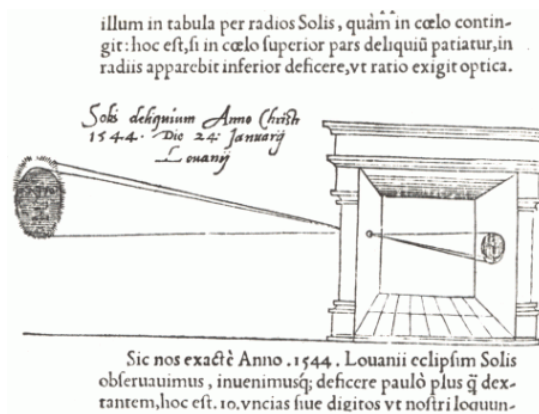
Por que é que um eclipse do Sol, se olhado através de uma peneira ou através das folhas, como uma árvore plátano ou outra árvore de folhas largas, ou se junta-se os dedos de uma mão sobre os dedos da outra, os raios, quando atingem a terra, são em forma de meia-lua? (PROBLEMATA, livro XV, 11, tradução do autor)¹.

Outros estudiosos que também observaram este tipo de evento, mas já se utilizando da câmera obscura foram o inglês Roger Bacon (1212-1294), o filósofo e matemático Levi Bem Gershon (1288-1344) e o matemático e físico holandês Erasmus Reinhold (1511-1553) e seu discípulo Gemma Frisius (1508-1555), este último, segundo Kossoy (2006, p.113), “em 1544,

¹ *Why is it that an eclipse of the Sun, if one looks at it through a sieve or through leaves, such as a plane-tree or other broad-leaved tree, or if one joins the fingers of one hand over the fingers of the other, the rays are crescent-shaped where they reach the earth?*

publicou a primeira ilustração deste instrumento óptico, na obra *De Radio astronomico et geometrico Liber*?. (FIGURA 1).

Figura 1 - Câmara obscura para observação de eclipse solar (ilustração de 1544)

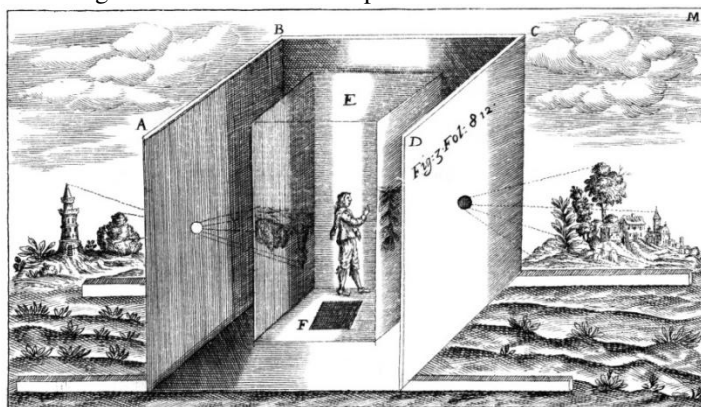


Fonte: <<http://tectonicablog.com/?p=37176> > acesso em 02 -03-2015

Por volta de 1515, Leonardo da Vinci (1452- 1519), descreveu o funcionamento da câmara obscura e não limitou sua utilização à observação da luz do Sol. Sua função, a partir daí, foi como um auxiliar na execução de desenhos e pinturas com a finalidade de melhor representar a perspectiva. Em 1646, Athanasius Kircher (1602-1680) descreveu o funcionamento de uma Câmara Obscura utilizada como auxiliar nas artes (FIGURA 2) como descreve Sougez:

Consta de duas caixas hermeticamente fechadas, uma dentro da outra . O exterior é opaco, e um orifício equipado com uma objetiva encontra-se em cada uma das paredes laterais. A caixa interior é formada por um papel esticado. O observador entra no aparelho através de um pequeno alçapão. O conjunto embora volumoso, é relativamente leve, assentando em duas varas que permitem o seu transporte como se fosse uma padiola (SOUGEZ, 2001 p.20).

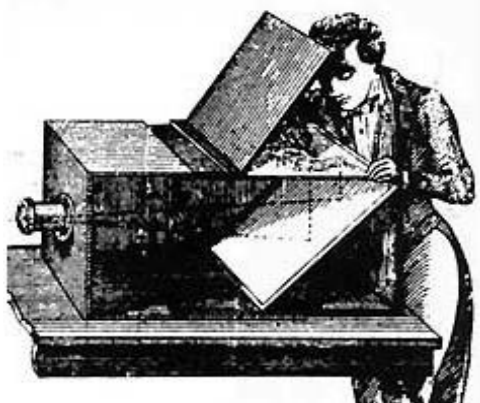
Figura 2 - Câmara obscura portátil de Kircher – 1646



Fonte: <http://desarte.org/filosofia-da-caixa-preta-vilem-flusser/> acesso em 02 -03- 2015

O próximo passo no desenvolvimento das câmaras obscuras foi a diminuição de seu tamanho para que pudesse ser mais facilmente levada para os locais de trabalho. Além disso foram-lhe adicionados um conjunto ótico “constituído, frequentemente de uma lente convergente e, equipadas, por vezes, com um espelho com uma inclinação de 45°, para reenviar a imagem para um plano horizontal, mais fácil de copiar do que na vertical” (AMAR, 2001, p.14). Assim a imagem era desenhada posicionando-se acima do vidro algum tipo de material translúcido (FIGURA 3).

Figura 3 - Câmara obscura do século XVIII com sistema reflex²



Fonte:<<http://tectonicablog.com/?p=37176>> acesso em 02-03- 2015

No campo da Química, datam da idade média os primeiros escritos a respeito do enegrecimento dos sais de prata expostos à luz, mas apenas no século XVIII observou-se um estudo mais consistente acerca das propriedades da prata como substância fotossensível. Sougez (2001) cita o suéco Wilhem Scheele (1747-1786), o suíço Senebier (1742-1809) e o italiano Giacomo Beccaria (1716-1781), como alguns dos pesquisadores que se dedicaram ao problema de escurecimento da prata, conseguindo resultados que oscilavam entre os 15 segundos e 20 minutos de exposição à luz.

As primeiras experiências realmente fotográficas da história foram feitas ainda sem a utilização conjunta da câmara obscura. Thomas Wedgwood (1771-1805) é considerado o autor da mais antiga imagem obtida por um processo fotográfico. Hacking (2012) relata as façanhas de Wedgwood que sem conseguir muito sucesso com seus experimentos com a câmara, utilizou nitrato de prata para sensibilizar papel e couro para produzir fotogramas³

² Sistema em que se visualiza uma imagem refletida por um espelho colocado a 45 graus e projetada em uma placa de vidro translúcido.

³ Fotogramas consistem em imagens obtidas ao colocar-se objetos diretamente sobre o papel fotossensível e processá-lo quimicamente. Na história da fotografia esta técnica aparece com outros nomes tais como: Desenho fotogênico (Talbot), Rayografias (Man Ray), Shadografias (Christian Shad).

posicionando objetos diretamente sobre as superfícies fotossensíveis. Os resultados de Wedgwood tinham, no entanto, uma grave falha, que era o fato de ele não conseguir com que as imagens se fixassem permanentemente ao papel ou ao couro. Este problema somente foi solucionado anos mais tarde com a descoberta de outro cientista, Joseph Frederick William Herschel (1792-1871), da utilização do hipossulfito de sódio como meio de fixação de imagens fotográficas. De acordo com o relato de seus contemporâneos, Wedgwood não obteve sucesso neste sentido, como publicado no *Journal of the Royal Institution of Great Britain* em 1802:

Uma cópia de um quadro ou de um perfil, imediatamente obtidos, deve conservar-se na escuridão. Pode-se, quanto muito, examiná-la à sombra mas neste caso, a exposição não pode ser senão de escassos minutos... Os intentos feitos até agora para impedir que as partes tingidas [...] sejam logo impressionadas pela luz, resultaram sem êxito (SOUGEZ, 2001, p.25).

Este tipo de fotografia sem câmera foi também objeto de estudo, para testes de fórmulas fotossensíveis, de outro pioneiro: o francês naturalizado brasileiro, Hercule Florence (1804-1879) que é descrito por Sougez (2001) como o idealizador de um processo que obteve em 1833, um tipo de fotografia.

[...] que lhe permite fixar imagens da câmara escura, multiplicar escritos e desenhos por ação da luz sobre papel tratado com nitrato de prata. Cria também uma emulsão sobre chapa de vidro e aplica principalmente a sua produção em papel sensível para realizar diplomas maçônicos e etiquetas para farmácia (SOUGEZ, 2001, p.43).

Hercule Florence não deu sequência a suas pesquisas, não percebendo o potencial de suas descobertas e não tomou conhecimento das pesquisas feitas na França por Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877), na Inglaterra, que aprimoraram técnicas aliando à câmara obscura, elementos óticos e fórmulas químicas para a criação da fotografia tal como ficou conhecida até o final do século XX. Kossoy (2006) afirma que Florence teria escrito a seu amigo, Charles August Taunay (c.19- ?), em setembro de 1862, sobre o anúncio público do Daguerreótipo: “Em 1839 veio a descoberta de Daguerre e pensei: se eu estivesse na Europa, teriam reconhecido minha descoberta.”(FLORENCE, 1862 *apud* KOSSOY, 2006, p.407).

Nicéphore Niépce é o inventor do processo fotográfico chamado de Heliografia (escrita com o sol). Suas pesquisas remontam a 1816 quando conseguiu suas primeiras imagens bastante precárias que tiveram de ser aprimoradas com a inclusão de melhores dispositivos óticos e de um diafragma para regular o tamanho do orifício de entrada da luz na câmara. Manguel (2001) nos relata que Niépce percebeu que as imagens, em preto e branco,

obtidas, tinham seus tons invertidos, ou seja, suas imagens eram observadas em negativo mas que “mais adiante, esse método deu origem a uma chapa que podia ser causticada para criar uma imagem em positivo” (MANGUEL, 2001, p. 90). Um passo decisivo na pesquisa de Niépce, descrito por Sougez (2001) foi o uso do betume da judéia. Este produto tornou possível a realização da primeira fotografia conhecida, datada de 1826 e tomada de sua janela em *Gras* (FIGURA 4). Kossoy (2006) coloca em dúvida a data exata desta imagem entre 1824 e 1826, mas concorda que Niepce foi o autor das primeiras imagens permanentes obtidas por um processo fotográfico. O processo utilizado por Niépce é descrito por Sougez:

O betume dissolvido em petróleo, em óleo de animal de Dnippel (sic.) ou óleo de alfazema, cobre uma superfície com uma fina camada. Uma vez seca, a solução exposta à luz branqueia, em vez de enegrecer, e torna-se insolúvel,. Isto é, resolvia-se , assim, numa única operação, o problema de obter uma imagem positiva e fixa [...] (SOUGEZ, 2001, p.33).

Figura 4 - Nicéphore Niepce - Vista da janela de Gras-1826



Fonte:< <http://tectonicablog.com/?p=37176>> acesso em 02 -03- 2015

Nesse mesmo ano, Louis Daguerre tem contato com Niépce e propõe uma sociedade. Daguerre que era comerciante do ramo de diversões e proprietário de um Diorama, também pesquisava uma forma de fixar imagens de forma permanente. Segundo Hacking (2012) Niépce tentou, sem sucesso, aprimorar sua invenção e manteve-a em segredo até que, em 1829, aceitou a sociedade com Daguerre. Uma vez sócios, Niépce revelou a Daguerre o processo da Heliografia com Betume e juntos eles tentaram aprimorar a fórmula que era de sensibilidade extremamente lenta. Amar (2001) relata que a imagem tomada da janela de Gras demorou em torno de oito horas de exposição à luz do dia. Com a morte de Niepce em 1833, Daguerre se dedicou a encontrar uma forma mais eficaz de obtenção de imagens. Sua nova fórmula consistia de uma emulsão de iodeto de prata numa placa de cobre polida, processada

com vapor de mercúrio, mas segundo Kossoy (2006), o problema de fixação de imagens ainda estava sem solução. Daguerre empregou um preparado a base de cloreto de sódio até 1839, quando o substituiu pelo hipossulfito de sódio de Herschel, “adotando a partir de então, esse preparado químico para a perfeita fixação de suas imagens” (KOSSOY, 2006, p.123). A este processo, conjugado com câmeras de madeira e ótica de boa qualidade, ele chamou de Daguerreótipo. Este termo é relacionado tanto ao aparelho utilizado para captar as imagens, quanto à própria imagem gravada fotograficamente no metal (FIGURAS 5 e 6).

Daguerre conseguiu sua primeira imagem bem sucedida de uma natureza morta em 1837 e em 1838 procurou o cientista e político François Arago (1786-1853) que divulgou publicamente o Daguerreótipo em sete de janeiro de 1839 na Academia de Ciências Francesa⁴.

Figura 5 – Louis Daguerre - Natureza morta 1837



Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Daguerreótipo>> acesso em 08 -03- 2015

Figura 6 – Câmera “Daguerreótipo” - 1839



Fonte: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Daguerreótipo>> acesso em 08-03- 2015

⁴ Meses depois, em 19 de agosto, durante um encontro realizado no Instituto da França, em Paris, com a presença de membros da Academia de Ciências e da Academia de Belas-Artes, o cientista François Arago, secretário da Academia de Ciências, explicou o processo e comunicou que o governo francês havia adquirido o invento, colocando-o em domínio público. Esta data passou a ser lembrada como dia mundial da fotografia.

Um terceiro nome entre os pioneiros da fotografia que tem especial importância no que se refere à fotomontagem é William H. Fox Talbot (1800-1877). Sua inovação em relação ao Daguerreótipo está no fato de seu processo gerar uma matriz em negativo, que poderia ser copiado em positivo, inúmeras vezes, em papel fotossensível. A esta técnica, Talbot chamou, inicialmente de *Photogenic Drawings*, e posteriormente de Calótipo, nome que segundo explica Sontag (2004), foi patenteado em 1841 e tem origem na palavra grega *Kalos*, que significa belo. O Calótipo consistia em papel sensibilizado com nitrato de prata e iodeto de potássio que depois de revelado e fixado era tratado com cera derretida gerando assim uma imagem negativa translúcida. Produzia-se então um positivo por contato em um segundo papel sensibilizado e este novamente revelado. Com os aperfeiçoamentos do processo, Talbot conseguiu reduzir o tempo de exposição que podia levar até meia hora para apenas 30 segundos, conforme relata Sougez (2001). Devido à textura do papel presente na matriz em negativo, as fotografias obtidas por processo de Calotipia continham uma textura, suavidade e meios tons que lhe conferiam um cunho artístico.

É também de Talbot, a autoria de *The Pencil of Nature* (lápiz da natureza), uma série de seis volumes lançados entre 1844 e 1846 com Calótipos originais colados em suas páginas e que se tornou a primeira publicação a utilizar fotografias. O nome da publicação remete ao teor de realismo que as imagens fotográficas proporcionavam quando comparadas com outras formas de registro imagético da época. Sontag (2004) afirma que Talbot tinha como objetivo conseguir “uma imagem ‘natural’, ou seja, uma imagem que se manifesta “apenas por intermédio da Luz, sem nenhuma ajuda do lápis do artista” (SONTAG, 2004, p.104). Também Hacking (2012, p.25) reproduz as palavras de Talbot quando este explica, em uma das edições de *Pencil of Nature*, que a fotografia “nos permite introduzir em nossas imagens um sem-número de detalhes que contribuem para a verossimilhança e a realidade da representação, mas que nenhum artista se daria ao trabalho de copiar com fidelidade da natureza.”

Outra grande contribuição de Talbot para a reprodutibilidade das imagens, descrita por Sougez (2001) foi sua pesquisa para conseguir imprimir graficamente imagens obtidas por processo fotográfico. Tal reprodução fotomecânica foi um ponto de suma importância para as futuras fotomontagens.

O Calótipo rivalizou com o Daguerreótipo e muitas vezes, ficou aquém dos níveis de nitidez que a invenção de Daguerre oferecia. Estes processos foram, no entanto, sendo

gradativamente substituídos por novos aprimoramentos da química fotográfica como o Colódio, as chapas de Gelatinobrometo e por fim os filmes flexíveis industriais.

1.2 A fotomontagem

Em sua dissertação *Da fotomontagem às poéticas visuais*, Hélio Jorge P. Carvalho (1999, p.9), mostra que “a mais antiga fotomontagem de que se tem notícia foi realizada por G.W. Wilson (1823-1893), em 1857, a partir de uma acumulação de retratos de cidadãos de Aberdeen, onde se procurou obter a ilusão de espaço pela alteração de escalas nos rostos dos fotografados”. Também Sougez (2001), afirma que os fotógrafos pioneiros, David Octavius Hill (1802-1870) e Julia Margareth Cameron (1815-1879), realizaram fotomontagens com a finalidade de unirem, numa mesma imagem, diferentes pessoas. Hacking (2012) apresenta uma pioneira colagem fotográfica de autoria de Mary Georgiana Caroline Filmer (1838-1903) que, para enaltecer a presença feminina na sociedade, coloca a si mesma representada em uma escala desproporcionalmente maior quando comparada à dos outros personagens (figura 7). Bernardo (2012) considera a fotomontagem como um termo referente às obras dadaístas do início do século XX. Afirma ainda que a fotomontagem foi ao longo do tempo, denominada de várias maneiras tais como: fotografia composta ou composição, durante o século XIX; *assemblagem* ou montagem, termo usado entre pintores, *photomontage* e *foto-composite* no século XX e já na era digital; mas sempre mantendo pontos em comum que, segundo a definição de Carvalho (1999, p.6), “é o processo de composição de imagens que se utiliza da combinação de elementos visuais, na forma de fragmentos, com características plásticas diversas e obtidos das fontes mais variadas, organizados e conjugados em um mesmo suporte”.

Figura7: Mary Georgiana Caroline Filmer - Lady Filmer em sua sala de estar - 1860



Fonte:<<http://www.materialsforthearts.org/i-did-it-first-10-early-collage-and-present-day-examples/>>
acesso em 30-03-2015

Neste capítulo, serão apresentados autores que produziram de maneira sistemática, imagens fotográficas a partir da junção de outras fotografias ou interferiram de alguma forma na foto original para obtenção de uma imagem nova e modificada em sua mensagem visual e suas significações. Tiveram prioridade nesta pesquisa, aquelas obras que tiveram maior relevância estética e histórica.

1.3 Pictorialismo: a fotografia se aproxima das artes

A abordagem fotográfica como forma de arte, levou alguns autores à utilização pela primeira vez, da fotomontagem e da fotomanipulação com o objetivo de produzirem imagens fotográficas destituídas de seu caráter realista.

Com propósitos muitas vezes criticados ferozmente, alguns fotógrafos adotaram um padrão estético que aproximaria a fotografia das Belas Artes. Para isto, lançariam mão de recursos externos ao aparelho fotográfico para manipular a realidade tal como esta havia sido registrada. Segundo Fabris (2011), tal aproximação da imagem fotográfica com outras formas de arte pictórica, se dava através da criação de uma linguagem semelhante à de uma obra de arte de seu tempo, “ora estruturando modelos compositivos devedores dos gêneros pictóricos, ora utilizando recursos técnicos que permitiam reconduzir seus resultados à ‘artisticidade’ que lhe fazia falta,” (FABRIS, 2011, p.7).

A posição de Barthes (1984) é de desaprovação quando sugere que a fotografia não deveria provar sua ligação com as artes por meio de um simulacro da pintura. Para ele o Pictorialismo “é apenas um exagero do que a foto pensa de si mesma” (BARTHES, 1984,

p.52). Para Takami (2006) foi exatamente a negação do estatuto artístico à fotografia que originou experiências como a do artista Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) que juntamente com Henry Peach Robinson (1830-1901), tornaram-se nomes emblemáticos desta primeira fase da produção fotográfica pictórica também conhecida como fotografia alegórica.

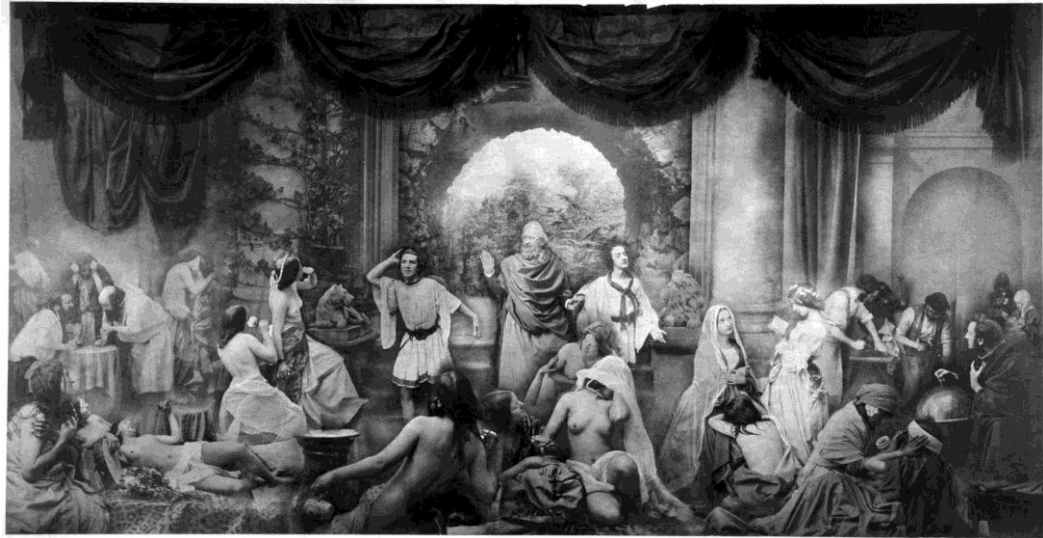
Embora vários artistas aprovassem e fizessem uso da fotografia como modelo para suas pinturas, outros, como mostra Amar (2001), se negaram a aceitar qualquer relação entre a fotografia e as artes. Em 1862 o pintor Jean-August Dominique Ingres (1780-1867) lança um manifesto que diz em um dos trechos:

[..] considerando que a fotografia se resume apenas a uma série de operações manuais, que necessitam sem dúvida de alguma prática das suas manipulações, mas cujos resultados não podem, em circunstância alguma, ser assimilados às obras que são frutos da inteligência e do estudo da arte (AMAR, 2001, p.66).

E acrescenta ainda que para que a fotografia pudesse participar do salão das Belas-Artes de Paris deveria conformar-se aos critérios da pintura.

A inspiração desses fotógrafos provinha principalmente do estilo renascentista além das escolas inglesa e holandesa. Suas temáticas percorriam as naturezas mortas, os temas religiosos, representações literárias ou heróicas. Uma das mais famosas obras de Reijlander é “*Two ways of life*” (os dois caminhos da vida) de 1856 (FIGURA 8). Como descreve Fabris (2011), trata-se de uma fotografia cujos elementos composicionais foram nitidamente inspirados no afresco de Rafael Sanzio (1483-1520), “Escola de Atenas” pintada entre 1509 a 1510 (FIGURA 9). Nesta obra, Reijlander pretendia uma mensagem moralista onde um velho ancião conduz dois jovens para o caminho do bem, do trabalho e da virtude, mas um dos jovens se solta das mãos de seu tutor, levado pelas tentações de uma vida de vícios, jogo e sexo. Embora esta alegoria pregasse os valores morais conservadores, esta obra foi para Reijlander uma oportunidade de exercício estético fotográfico onde este, pôde expor corpos nus tal como faria uma pintura clássica. Isto foi, no entanto, visto com desconfiança pela crítica da época. Mais adiante, mesmo após a própria rainha Vitória ter adquirido a obra, ela sofreu pesadas críticas e censura pela forma realista que Reijlander apresentou suas personagens nuas (FABRIS, 2011). “*The two ways of life*” foi produzida, utilizando o que o autor chamou de ‘composição fotográfica’ e, como descreve Carvalho (1999, p.8), “neste trabalho, cerca de trinta negativos foram combinadas em um mesmo suporte para criar a ilusão de que os grupos de pessoas que haviam sido fotografados separadamente pudessem estar posicionados em um único ambiente, ao mesmo tempo.”

Figura 8: Oscar Gustav Reijlander - *Two ways of life* - 1856



Fonte: <<http://zerocatorze.wordpress.com/2012/01/16/the-two-03-04-20-ways-of-life-oscar-gustav-reijlander/>> acesso em 15

Figura 9: Rafael Sanzio - *Escola de Atenas* - 1510



Fonte: <<http://zerocatorze.wordpress.com/2012/01/16/the-two-ways-of-life-oscar-gustav-reijlander>> acesso em 03-04- 2015

Henry P. Robinson também foi um dos representantes da fotografia manipulada para fins artísticos tendo como uma de suas principais obras, “*Fading away*” ou “os últimos instantes” (FIGURA 10). Ela foi produzida como uma fotografia composta de seis negativos, um para cada pessoa, um para o fundo e um para o céu (AMAR, 2001). Esta obra, que utiliza a técnica que Robinson chamou de impressão composta, mostra os últimos instantes de vida de uma jovem observada pelos olhares tristes de seus familiares. Embora seja uma imagem de grande beleza estética, foi também duramente criticada por tratar de um tema tabu retratado com grande realismo.

A técnica de impressão composta empregada por Robinson em muito se assemelha com as atuais fotomontagens digitais, produzidas a partir de diferentes camadas, nos programas de manipulação de imagens. Robinson declara em sua obra “*Pictorial Effect in Photography*” que: “Na fotografia tudo é permitido, mesmo os passes de mágica, as trucagens e os disfarces” (ROBINSON, 1869, *apud* AMAR, 2001, p.69).

Figura 10: Henry Peach Robinson - Fading away (1858)



Fonte: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/505726/Henry-Peach-Robinson>> acesso em 03-04- 2015

Uma das justificativas para o uso das impressões compostas era também uma limitação técnica da época. O processo químico utilizado era o do colódio em placas de vidro que, em conjunto com elementos óticos fixos, não conseguia colocar nitidez em todos os planos da imagem. Uma das ‘regras’ pregadas por Robinson era que a fotografia deveria conter tanta nitidez em seus diferentes planos quanto nossos olhos pudessem captar. Tal regra não foi seguida por aqueles que o sucederam. Os pictorialistas observaram que, na verdade, não se enxerga todos os elementos da imagem com nitidez, mas faz-se um foco seletivo em determinados pontos da imagem. Assim tornou-se uma espécie de marca visual que as fotografias pictorialistas tivessem propositalmente certa perda de nitidez em seus contornos para que pudesse assim, aproximar-se visualmente de desenhos (FABRIS, 2011; FERNANDES, 2012).

Um dos nomes mais importante para a difusão da fotografia pictorialista do final do século XIX foi o norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946). Em sua estada na Europa, Stieglitz frequentou os movimentos Secessão de Munique e de Viena (1898), este último

encabeçado pelo artista Gustav Klimt (1862-1918), onde trabalhos fotográficos são expostos ao lado de quadros (KEMPE, 1982). De volta aos Estados Unidos, Stieglitz teve contato com fotógrafos de orientação pictorialista que não obtiveram a mesma aceitação de suas contrapartes européias. Em 1902 organiza uma exposição na qual lança o termo *Photo-secession*, que será, daí em diante, como os pictorialistas americanos serão conhecidos. Deste evento emergiram nomes como Robert Demachy (1859-1936), Edward Steichen (1879-1973) e Paul Strand (1890-1976) que se destacaram pela produção artístico-fotográfica. Como explica Fabris (2011), o nome Pictorialismo se origina da expressão inglesa *Pictorial Photography* e remete a *picture*, imagem ou quadro e *secession*, que remetia a uma forma de ruptura.

[...] se o termo ‘secessão’ apontava para um afastamento decidido da ‘ideia corrente do que constitui uma fotografia’, havia um elemento simbólico na escolha, sublinhado pelo próprio Stieglitz: a Photo-secession inspirava-se nos modelos de ruptura com o mundo oficial da arte propostos pelas secessões alemã e austríaca (FABRIS, 2011, p.45-46).

O movimento tem objetivos muito bem definidos, implicando uma transformação profunda na natureza da fotografia que passa a ser vista como uma imagem feita à mão. Dubois (1994) questiona o uso dos procedimentos utilizados pelos pictorialistas, pois, para o autor, isso seria um uso limitado do recurso fotográfico:

[...] limitando-se tratar a foto exatamente como a pintura, manipulando a imagem de todas as maneiras com efeitos sistemático de *fou* ‘como num desenho’, encenação e composição do sujeito, e sobretudo inúmeras intervenções posteriores sobre o próprio negativo e sobre as provas, com pincéis, lápis, instrumentos e vários produtos (DUBOIS, 1994, p.33).

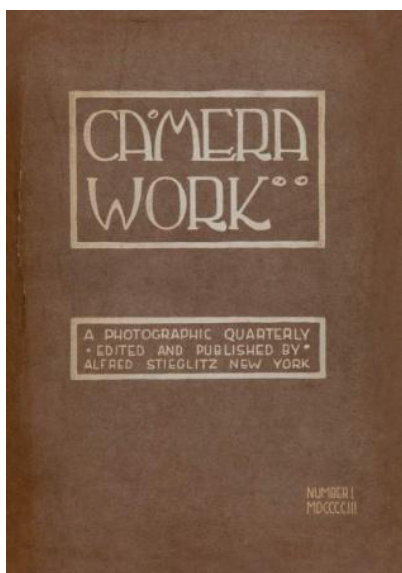
No entanto a utilização destas modificações na imagem fotográfica, eram justificadas por diversas razões que no contexto do século XIX, colocavam em dúvida a fotografia como expressão artística, fosse pela oposição de Baudelaire de que a fotografia pudesse substituir algumas das funções da arte (DUBOIS, 1994), fosse pela banalização da fotografia gerada pelo lançamento dos produtos comerciais da Kodak (ROBERTS, 1997),⁵ o Pictorialismo procurou afirmar a presença da subjetividade do autor sobre a impessoalidade da máquina.

Em 1903, Stieglitz lança “*Camera Work*” (1903-1917), que se tornaria uma das mais importantes publicações americanas especializadas em fotografia. Nela foram publicados

⁵ *Around the turn of the century, for a period of 20 years as photography became increasingly available to everyone, thanks to the proliferation of easy-to-use Kodak products and the massive growth in the commercial photography market, photography ruptured in several directions.*

trabalhos dos mais importantes nomes do estilo pictorialista dos Estados Unidos e da Europa. Edward J. Steichen (1879-1973) um dos fundadores do *Photo-secession*, escreve no editorial da primeira edição de *Camera Work* (FIGURA 11) que “toda fotografia é uma falsificação do início ao fim, uma fotografia sem manipulação, puramente impessoal é praticamente impossível⁶” (STEICHEN, 1903 *in* ROBERTS, 1997, p.107). Nesta afirmativa, estava descrita a filosofia dos membros do *photo-secession* bem como da *Camera work* no que diz respeito aos elementos estéticos e conceituais que a fotografia pictorialista deveria seguir. Durante os catorze anos de circulação, a revista tornou-se um dos mais importantes veículos de divulgação de trabalhos, tanto de fotógrafos quanto de outros artistas que partilhavam das mesmas opiniões sobre os caminhos que a arte deveria tomar (FIGURAS 12 e 13).

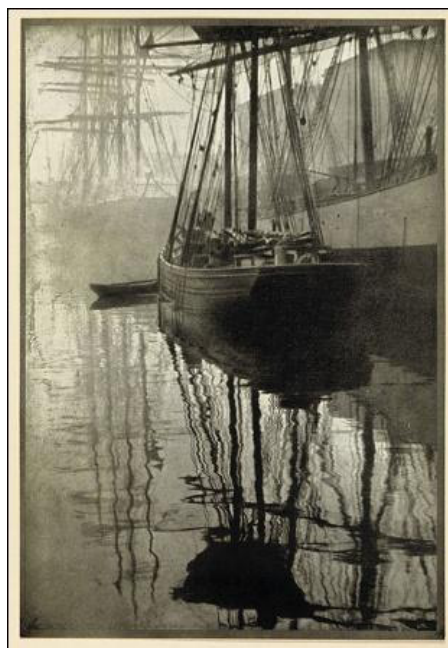
Figura 11: Capa da revista Camera Work número 1 – 1903



Fonte: <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&portfolio=Camera%20Work&keyword=camera%20work&view=small>> acesso em 20-03- 2015

⁶*Every photography is a fake from start to finish, a purely impersonal, unmanipulated photograph is being practically impossible.*

Figura 12: Alvin Langdon Coburn – Spider webs - 1908



Fonte: <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&portfolio=Camera%20Work&keyword=camera%20work&view=small>> acesso em 20-03- 2015

Figura 13: Robert Demachy – Severity – 1904



Fonte: <<http://www.photogravure.com/collection/searchResults.php?page=1&portfolio=Camera%20Work&keyword=camera%20work&view=small>> acesso em 20-03- 2015

Com a eclosão da primeira guerra mundial (1914-1918) a *Camera Work* entrou em crise e os olhares de alguns fotógrafos voltaram-se para o estilo que ficou conhecido como a nova objetividade: uma fotografia centrada no objeto, onde o autor se incumbiria de fazer o corte espacial da imagem, através de seu enquadramento mas confiaria mais na composição e na iluminação, tal como esta se apresentava diante do aparelho. Um dos mais fortes ataques desferidos ao pictorialismo partiu dos defensores da *Straight Photography* ou fotografia direta. Esta tendência, que colocou em xeque sua validade como aproximação da fotografia

com as artes, partiu dos próprios membros da *Photo-secession* quando estes travaram contato com as novas tendências artísticas européias.

Paul Strand (1890-1976), um dos integrantes do movimento, influenciou inclusive o próprio Stieglitz que dedicou a ele uma edição especial no último número de *Camera Work*. O trabalho de Strand valorizava a linha, as forma geométricas, e o contraste, deixando transparecer a influência cubista em seu trabalho (FIGURA 14). Alfred Stieglitz finaliza

Figura 14: Paul Strand - New York (Wall Street) – 1916



Fonte: <<http://www.urban-photography-art.com/paul-strand.html>> acesso em 10-03-2015

a publicação de “*Camera Work*” num momento que julgou não haver mais razão de promover uma fotografia com traços artísticos quando já havia fotógrafos como Strand, que de acordo com Fabris (2011), realizavam imagens enformadas por uma artisticidade próxima daquela da pintura, mas que não se confundia com ela. Sobre Strand, Stieglitz afirma na *Camera Work*: “Seu trabalho está enraizado na melhor tradição da fotografia. Sua visão é potencial. Seu trabalho é puro” (STIEGLITZ, 1917 *apud* FABRIS, 2011, p.62).

Marius De Zayas (1880-1961), artista e proprietário de galeria que teve grande influência no circuito da arte novaiorquina, escreveu no editorial do número especial de *Camera Work* 42/43: “A Fotografia não é arte, mas fotos podem ser feitas para ser arte.”⁷ (DE ZAYAS, 1913 *in* ROBERTS, 1997, p.709, tradução do autor). O Pictorialismo abriu o caminho em direção a uma expressão artística da fotografia e foi, em seu tempo, um precursor das atuais manipulações fotográficas e se hoje ela é uma prática usual, muito se deve àqueles pioneiros que não se contentaram com uma representação puramente mecânica do mundo.

⁷ *Photography is not Art, but photographs can be made to be Art. (ROBERTS,1997)*

1.4 As Vanguardas européias - Dadaísmo

Um dos grandes momentos da fotomontagem ocorreu nas duas primeiras décadas do século XX. Adeptos da corrente artística Dadaísta produziram fotomontagens que tiveram uma relevante atuação como forma de protesto e manifestação política, adequando-se à linha ideológica de seus Participantes.

A fotomontagem Dadaísta alemã teve destacadamente a participação de John Heartfield (1891-1968), Raoul Hausmann (1886-1971), Hannah Höch (1889-1978), George Grosz (1893-1959) e Johannes Baader (1875-1855). O trabalho destes artistas se deve em grande medida ao avanço das técnicas de impressão e o surgimento das revistas ilustradas com fotografias impressas, pois além de fotografias produzidas pelos autores, estes se reapropriavam das imagens publicadas em revistas, seguindo o estilo *Ready-made*⁸ ou Duchampiano, para realizar suas obras como nos mostra Bernardo (2012, p.58). Sobre o termo utilizado para nomear a técnica, Fabris (2003) afirma que Hausmann “resolveu chamar a técnica de fotomontagem, pois o grupo de Berlim preferia a imagem do engenheiro àquela do artista, afirmando construir, “montar” os próprios trabalhos.” (FABRIS, 2003, p.15). As obras deste período têm também como característica, a quebra com os padrões formais da arte influenciados pelo cubismo, onde pela primeira vez se pode ver a inclusão de objetos tridimensionais na obra pictórica, segundo Bernardo (2012), e como uma forma altamente satírica e corrosiva de questionamento dos valores da sociedade no início do século XX como relata Carvalho (1999).

Segundo Fabris (2003, p.17), suas obras ganhavam assim múltiplas interpretações, fosse contra o expressionismo pós-futurista, caracterizado pela falta de engajamento e pelo vazio conceitual, bem como uma visualização irônica dos acontecimentos políticos contemporâneos. Esse tipo de crítica áspera à política praticada pela República de Weimar, foi a marca das obras de Hannah Höck. Única mulher do movimento, a obra de Höck, “Chefes de Estado”, apresenta o então presidente e o ministro do exército em trajes de banho contra um fundo estampado que contrasta com uma suposta seriedade dos personagens. É também de Hock, “Corte com faca de bolo - Dadá através da cultura alemã de barriga de cerveja na última época de Weimar” de 1919 (FIGURA 15). Nesta obra a autora monta diversos acontecimentos que se rivalizam e não dão destaque a nenhum ponto de vista específico. A

⁸ O termo foi criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar de objetos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem necessariamente critérios estéticos e expostos como obras de arte em museus e galerias.

fotomontagem foi feita principalmente de recortes de revistas e tipografias impressas, recebendo posteriormente retoques de pigmento rosa e amarelo. Nesta obra, Höck critica, de forma irônica, os antidadaístas, o militarismo e o poder político representado pelas figuras masculinas. Esta obra foi importante também por posicionar a mulher frente às mudanças que aconteciam em seu tempo, como o direito ao voto. Hacking mostra que: “as mulheres desempenham um papel decisivo na dinâmica da montagem. Enquanto a maioria dos homens exibe uma pose estática, as mulheres parecem ter mantido sua mobilidade.” (HACKING, 2012, p.195).

Figura15 : Hannah Höck - Corte com faca de bolo - Dadá através da cultura alemã de barriga de cerveja na última época de Weimar – 1919



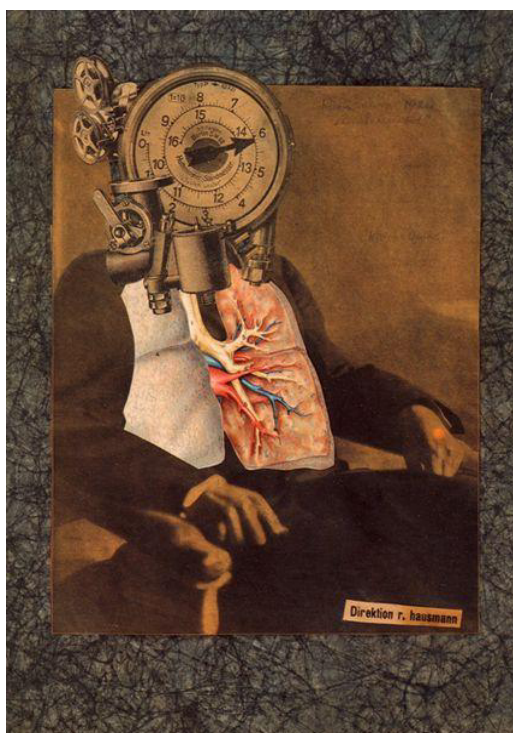
Fonte: <http://dererummundi.blogspot.com.br/2010_02_01_archive.html > acesso em 30-03-2015

Raoul Hausmann, companheiro de Hannah Höck, produziu obras que anteciparam as questões cibernéticas, que seriam retomadas décadas depois, e imaginou em seus trabalhos o homem-máquina, mais uma crítica ao mecanicismo que, já naquela época, ameaçava sobrepujar a humanidade. Hausmann representou em sua obra “*Self-portrait of Dadasoph*”

(1920), o novo humano híbrido: “Uma figura meio orgânica, meio máquina que, acreditava Hausmann, estava aparecendo em uma frequência cada vez maior no mundo moderno”.⁹ (BIRO, 2007, p.30, tradução do autor). Toda a inquietação humana diante do avanço das armas e da tecnologia pode ser vista nas obras de Hausmann que, como todos os dadaístas berlinenses, acabavam de sair de quatro longos anos de matança sistemática em uma guerra que foi vencida graças a novas máquinas de aniquilação, como comenta Biro a respeito dessa obra:

Os medos que Hausmann algumas vezes expressou a respeito da ciência e tecnologia, as ansiedades que emergiram a partir do conhecimento dos usos a que foram postos durante a guerra de 1914-18, são claramente evidentes nesta representação¹⁰ (BIRO, 2007, p.31 tradução do autor).

Figura16: Raoul Hausmann - *Self-portrait of dadasoph* (1920)



Fonte:<<https://www.pinterest.com/pin/366902700864670233/>> acesso em 30-03-2015

Uma das ironias desta montagem, é a referência que ela faz a um tipo de fotografia que era vendida aos soldados nos tempos de guerra e servia como um cartão postal dos tempos ‘heróicos’ em que ele serviu às forças armadas. Como explica Biro (2007), o soldado era

⁹ A half-organic, half-mechanized figure that he believed was appearing with ever greater frequency in his modern world.

¹⁰ The fears that Hausmann sometimes expressed about science and technology, anxieties that emerged from his awareness of the uses to which they were put during the 1914–18 war, are clearly apparent in this representation.

posicionado sentado diante do fotógrafo e após revelada a foto, tinha sua cabeça montada em imagens litográficas padrão gerando assim uma nova imagem do soldado portando um impecável uniforme diante de algum outro símbolo de poderio militar ao fundo.

Outro nome que não pode deixar de ser citado é o de John Heartfield que produziu importantes obras com finalidades de crítica e denúncia aos nacionalistas durante a primeira guerra mundial (1914-1918), aos social-democratas durante o período da República de Weimar (1919-1933) e posteriormente, ao então recém surgido Regime Nacional Socialista (1933-1945) e seu líder Adolf Hitler (1889-1945). Heartfield que tinha um engajamento político comunista bastante atuante propunha uma fotomontagem revolucionária que atingiria o público com mensagens diretas e atacaria a chamada fotomontagem burguesa. Fabris (2011) explica a diferença entre as duas formas, burguesa e revolucionária, de manipulação de imagens fotográficas:

Se ambas têm como princípio a recombinação de “*partes da realidade*”, não se confundem, porém, entre si. A fotomontagem burguesa falsifica a realidade social como um todo, usando a objetividade da fotografia para disfarçar o processo e para dar a impressão de que o que está sendo apresentado é a “*verdadeira realidade*” (FABRIS, 2011, p.149).

Heartfield tinha apoio da revista AIZ - *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung* (Jornal ilustrado dos trabalhadores) fundada em 1921 com uma tiragem de 100 mil exemplares chegando a 500 mil em 1931. Com sua orientação política de esquerda, a AIZ atingia operários, funcionários, donas de casa e estudantes e foi o principal veículo para a divulgação das obras de fotomontagem de Heartfield (FIGURA 17). Ades (1986) relata que Heartfield utilizava imagens de livros, jornais e outros impressos, além de fotos feitas especificamente para seus trabalhos. Um dos fotógrafos que produziram imagens para Heartfield declara em Ades (1986), o nível de perfeccionismo do artista e seu processo de trabalho:

No laboratório fotográfico ele [Heartfield] se postava diante do ampliador até que as cópias estivessem prontas. Geralmente eu ficava tão cansado que já não conseguia mais ficar de pé ou pensar. [...] ele corria para casa com as fotos ainda molhadas, as secava, as cortava e as montava sobre uma pesada placa de vidro. Ele dormia então por uma ou duas horas, e às oito da manhã já estava sentado com o técnico retocador¹¹ (ADES, 1986, p.40, tradução do autor).

¹¹ *In the darkroom He would stand by the enlarger until the prints were ready. I was generally so tired that I could no longer stand or think. [...] he hurried home with the photos still damp, dried them, cut them out, and assembled them under a heavy sheet of glass. Then he would sleep for one or two hours, and at eight in the morning he would be sitting with the retoucher.*

Este alto nível de exigência produziu obras como “Adolf o super homem que engole ouro e fala asneiras” (1932), uma imagem de grande carga simbólica e que embora fique claro seu caráter representativo ficcional, impressiona pelo realismo conseguido pelo rigor técnico empregado. Fabris (2003) descreve o processo praticado por Heartfield que utilizava o retoque com aerógrafo para que fosse possível a obtenção de uma superfície unitária e sem marcas de junções, ou enfatizar características importantes da imagem (FIGURA 18).

A revista AIZ teve seu último número publicado na Alemanha em março de 1933, e segundo explica Gonzalez (2009), passou a ser distribuída clandestinamente do exílio na então Tchecoslováquia, para onde também se transferiu Heartfield, após a subida de Hitler ao poder. A situação do artista tornou-se insustentável quando a Alemanha exigiu a extradição de Heartfield em 1938, pedido que foi negado pelo governo Tcheco. Pouco antes do país ser invadido pelas tropas nazistas, Heartfield salvou-se, buscando refúgio na Inglaterra até o fim da guerra.

Figural7: John Heartfield Revista A-I-Z - o significado da saudação nazista – 1934



Fonte:< <https://www.pinterest.com/beth2242/john-heartfield/>> acesso em 03-04-2015

Figura18: John Heartfield - Adolf o super-homem que engole ouro e fala asneiras - 1932



Fonte:< <http://theredlist.com/wiki-2-343-917-997-view-poster-art-profile-heartfield-john-1.html>> acesso em 03-04-2015

1.5 Construtivismo

Na União Soviética a técnica da fotomontagem também foi utilizada, embora com algumas diferenças, partilhavam de pontos em comum com os dadaístas. O movimento alemão trabalhava com a finalidade de crítica à política praticada na Alemanha, tanto na República de Weimar quanto na fase Nacional Socialista e buscavam uma forma de rompimento com os padrões formais da arte de uma forma satírica. As fotomontagens soviéticas diferentemente acreditavam que este seria um meio perfeito para atingir as massas e conscientizá-las de um novo mundo que estava sendo construído após a revolução de 1917. Segundo Ades (1986, p.67, tradução do autor), a proposta soviética era de “uma fotomontagem política visionária e utópica por natureza que se destinava a propagar primeiramente os objetivos e posteriormente as conquistas do estado soviético”¹². Sob um ponto de vista artístico conceitual, o construtivismo ataca os meios de produção da arte, como os quadros de cavalete, não somente por se tratar, segundo os construtivistas, de uma forma ultrapassada, mas por ser inadequada à nova realidade pós revolução (FABRIS. 2005). Arvatov (1973) citado por Fabris (2011), explica esta postura dos construtivistas: “Um quadro de cavalete, independente de seu conteúdo será sempre um produto da arte burguesa, mesmo

¹² *Political photomontage was visionary and utopian in nature, intended to persuade at first of the aims and later of the achievements of the Soviet state.*

que o tenha pintado um proletário; por ser de cavalete e por ser quadro, nunca se transformará em proletário.” (ARVATOV, 1973 *apud* FABRIS, 2011, p.181). Esta proposta construtivista foi adotada por Gustav Klutssis (1895-1938), El Lissitzky (1890-1941) e Alexander Rodchenko (1891-1956), principais artistas desse movimento.

O termo fotomontagem foi utilizado pela primeira vez na Rússia, na obra “Cidade dinâmica” (1919) de Klutssis (FIGURA 19). Nele podem-se ver claramente as diferenças formais entre a arte construtivista e seus colegas artistas alemães. O uso de formas geométricas, o arranjo em diagonais, elementos diretamente herdados do Suprematismo e as imagens que remetem a um futuro de progresso e transformação, estas advindas da ideologia soviética (FABRIS, 2005). O rigor formal presente nas primeiras obras de Klutssis cedeu, nos anos seguintes, a uma maneira menos rígida ao tratar os temas patrióticos. Em “*youth – into the air*” (Juventude – no ar) de 1934, os avanços da tecnologia soviética são exaltados ao colocar em primeiro plano, dois jovens orgulhosos ao olhar para o céu e podendo contemplar o maior avião do mundo em sua época (FIGURA 20). Dentre as várias obras importantes de Kutsis, pode-se ainda citar, “O velho mundo e um novo mundo sendo construído” (1920) e “A eletrificação de todo o país” (1920).

Figura 19: Gustav Klutssis – *Dynamic City* – 1919



Fonte: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A12501&page_number=2&template_id=1&sort_order=1> acesso em 16-04-2015

Figura 20: Gustav Klutsis - *Youth – Into the air* -1934



Fonte:< http://dieselpunks.blogspot.com.br/2010_11_01_archive.html> acesso 16-04-2015

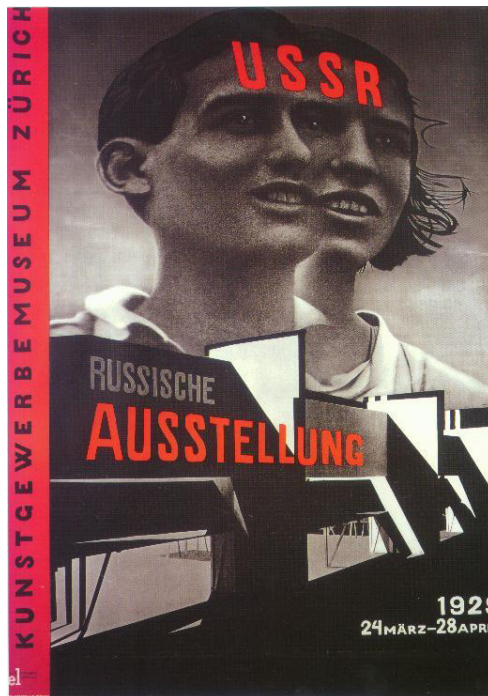
El Lissitsky, pseudônimo de Lazar Marcovich Lissitsky, também deve muito de seus trabalhos à influência suprematista. À sua leitura bastante particular desse movimento, ele denominou “*Prouns*”. Segundo Farthing (2010, p.400), a estética construtivista de Lissitsky “aplicava aspectos do dinamismo despojado do suprematismo ao contexto mais amplo da arte gráfica, do design industrial e da arquitetura”. Quando escolheu a fotografia como meio de expressão, Lissitsky assim como Rodchenko propõem que a arte deve ser concebida como propaganda. Como explica Fabris (2005), seria uma tomada de posição correspondente ao momento histórico vivido pelo país. A fotografia e em especial a fotomontagem, seria o veículo para atingir as necessidades de um público de massa em grande parte semianalfabeto.

Seu trabalho perpassa pelas técnicas de colagem, fotogramas e sobreposições de imagens em laboratório. Tais técnicas podem ser vistas em várias de suas obras, dentre elas no autorretrato “O construtor” (1924) e no cartaz para exposição de arte soviética de Zurich (1929) (FIGURA 21). Ades (1986, p.63, tradução do autor) relata a declaração de Lissitsky sobre o poder da fotografia como forma de propagação de ideias: “Nenhum tipo de representação é tão completamente compreensível a todas as pessoas quanto a fotografia.”¹³ A

¹³ *No kind of representation is as completely comprehensible to all people as photography.*

fotomontagem teria assim uma grande abrangência devido à sua natureza como imagem técnica facilmente reproduzível.

Figura 21: El Lissitzky – Exibição de arte soviética – 1929



Fonte: <<http://russianconstructivists.blogspot.com.br/p/el-lissitzky.html>> acesso em 17-04- 2015

Alexander Rodchenko conseguiu com seus trabalhos exercer uma grande influência na fotografia, na arte e no design gráfico, não somente na Rússia mas em todo o mundo. Ele foi o artista que soube como ninguém explorar a tipografia como um elemento ativamente presente em trabalhos gráficos. Rodchenko produziu capas e ilustrações para livros, como as capas para a revista *Lef* ou as ilustrações para Poemas de Vladimir Mayakovsky (1893-1930), cartazes de cinema, como a série de filmes para Dziga Vertov (1896-1954) e sua proposta realista “Cine olho” (FIGURA 23). Varvara Stepanova (1894-1958), artista contemporânea de Rodchenko, cita-o em um breve artigo sobre a importância da fotomontagem nos meios gráficos:

O primeiro grande trabalho em fotomontagem (isto é, aquele que teve papel definitivo e necessário no desenvolvimento de nossas ilustrações para livros, capas de livros e pôsteres) foi o livro de V. V. Maiakovski com fotomontagens de A. M. Rodchenko. Daquele momento em diante, a fotomontagem - como um novo meio artístico, substituindo o desenho - tem se expandido muito e permeado a imprensa periódica, a literatura de propaganda e a publicidade. (STEPANOVA, 1928 in ZERWES, 2008, p.82).

Quando Rodchenko ilustrou os poemas de Mayakovsky (FIGURA 22), conheceu a companheira do poeta, Lilia Brick (1891-1978), que se transformou em uma espécie de musa

construtivista, presente em várias obras de Rodchenko. É dela o retrato que ilustra o famoso cartaz feito para divulgação dos livros e da leitura para o departamento estatal da imprensa de Leningrado em 1925 (figura 24).

O construtivismo, surgido na Rússia pós-revolução, expandiu sua influência em outros países como a Polônia, Hungria e a Alemanha. Neste último país, tornou-se presente na Bauhaus, a icônica escola que divulgou uma nova forma de produção por meio do design.

Figura 22: Alexander Rodchenko - Ilustração para Poema de Maiakovsky, “Sobre isso” - 1923



Fonte: <http://tjouc.blogspot.com.br/2012_10_01_archive.html> acesso em 19-04-2015

Figura 23: Alexander Rodchenko - Cartaz para o filme Cine-olho de Dziga Vertov – 1924



Fonte: <<http://lubman.org/archives/1659/nggallery/page/1> > acesso em 18-04-2015

Figura 24: Alexander Rodchenko – cartaz para “livros” – 1925



Fonte:< <http://sovietart.me/posters/education/page1/2> > acesso em 15-04-2015

1.6 Bauhaus

A escola de ofícios manuais e design Bauhaus, fundada em 1919 pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969), funcionou em Weimar até 1926, quando se deslocou para Dessau até 1932 e, por último, fixou-se em Berlim até ser fechada em 1933. Anos mais tarde é reaberta em Chicago, Estados Unidos, como New Bauhaus (FARTHING, 2010).

Em sua primeira fase, a fotografia não ocupava uma posição de importância na instituição. Primeiramente por causas financeiras dos primeiros anos do pós-guerra e posteriormente pela influência da arte expressionista. A fotografia só seria notada a partir do momento que as influências dadaístas e construtivistas chegaram à escola. Segundo Herzogenrath (1990, p.7), “o primeiro espírito Dada e a influência Dada em Berlim são evidentes nos trabalhos de Paul Citroën (1896-1983) por volta de 1921. Várias fotocollagens de relativamente grande dimensão, contendo reproduções de revistas com arranha-céus americanos [...]”(FIGURA 25). Ades (1986), completa que as fotomontagens de Citroën influenciaram Fritz Lang (1890-1976) na construção do cenário para seu filme “*Metrópolis*” de 1927 (FIGURA 26). “A cidade dos arranha-céus no filme, com aviões voando entre os prédios, era uma maquete com similaridades muito próximas da *Metrópolis* de Citroën.” (ADES, 1986, p.99, tradução do autor)¹⁴

Figura 25: Paul Citroën – *Metrópolis* – 1923



Fonte:<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=83984> acesso em 19-04-2015

¹⁴ *The Skyscraper city in the film, with planes flying between the buildings, was a maquette with close similarities to Citroën's Metropolis.*

Figura 26: Construção do cenário para Metrópolis de Fritz Lang – 1927



Fonte: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1927-bmetropolis-b.html>> acesso em 19-04-2015

O grande responsável para a implementação da fotografia na Bauhaus foi a entrada de László Moholy-Nagy (1895-1946). Artista, fotógrafo e designer, o húngaro Moholy-Nagy, transferiu-se para Berlim no início dos anos 20 onde sofre influência do dadaísmo e do construtivismo. Em 1923 é convidado por Gropius para lecionar na Bauhaus onde permanece até 1928. Moholy-Nagy desenvolve juntamente com sua esposa, Lucia Moholy, principalmente experimentos com fotogramas e fotomontagens (FIGURAS 27 e 28), sendo ele um dos grandes motivadores dos estudantes daquela escola, segundo Herzogenrath (1983).

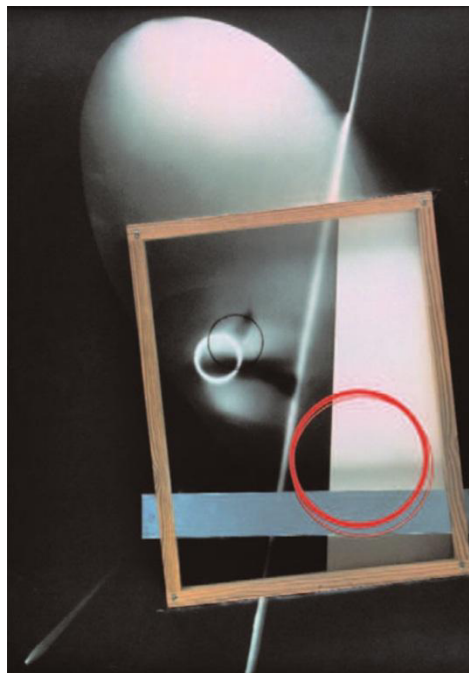
Muitos dos alunos da Bauhaus se destacaram posteriormente no meio artístico e acadêmico com a realização de fotomontagens. Este foi o caso de Herbert Bayer (1900-1985), que foi aluno e posteriormente docente da Bauhaus, desenvolvendo alguns anos depois, trabalhos sob influência surrealista. Também Kurt Kranz (1910-1997) desenvolveu notáveis trabalhos de fotomontagem enquanto estudante da Bauhaus Dessau e em parceria com Bayer. Destacou-se posteriormente na academia, lecionando em universidades nos Estados Unidos e na Alemanha.

Figura 27: László Moholy-Nagy – Ciúme – 1924-27



Fonte: <http://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy> acesso em 17-04-2015

Figura 28: László Moholy-Nagy – Composição-colagem-fotograma – 1926



Fonte: <http://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3_Moholy-Nagy> acesso em 17-04-2015

1.7 Surrealismo

Segundo Gombrich (2013), o termo surrealismo surgiu em 1924 para designar o anseio por uma arte mais real que a própria realidade. Ele afirma que os surrealistas se impressionaram com os escritos de Freud (1856-1939), e declaravam que “embora a razão possa criar ciência, a arte não pode nunca ser produzida pela razão plenamente desperta.” (GOMBRICH, 2013, p.457). Assim os surrealistas buscavam trazer à tona as emoções inconscientes, superando censuras e recalques, no sentido freudiano do termo. Desejavam representar por meio de imagens, aquilo que a mente faz através dos sonhos, onde cada elemento não obedece a uma lógica consciente e constituem objetos simbólicos não literais. Souza (2010, p.59) considera que “as fotomontagens são mais uma forma de ampliar as possibilidades visuais dos sistemas representativos, já que permitem novas combinações simbólicas de acordo com as composições feitas a partir de imagens.”

Fabris (2002, p.145), explica a visão do grupo surrealista a respeito da colagem de imagens fotográficas como sendo “uma desambientação mental que obriga o espectador a uma tomada de posição moral, ao confrontá-lo com uma figuração do imaginário. O fictício e o imaginário encontram-se assim unidos ao real”. Já Sontag (2004, p.66) pensa sobre o movimento que: “o surrealismo na pintura redundou em pouco mais do que o sumário de um mundo de sonhos mal sortido: umas poucas fantasias espirituosas e sobretudo sonhos eróticos e pesadelos agorafóbicos”. Mais adiante, no entanto, ela admite que “a arte surrealista obteve sua merecida fama na ficção, no teatro, na arte da *assemblage* e de forma mais triunfante na fotografia”.

Sob outro ponto de vista, Chiarelli (2003) explica que embora a fotomontagem surrealista tivesse pontos de contato com o dadaísmo e o construtivismo, estes movimentos se diferenciavam em sua proposta. Os movimentos alemão e russo, eram marcados pela necessidade de embate com a realidade, incorporando materiais comuns da sociedade de massa e pela escolha de temas cotidianos para discutir suas produções. Quanto aos surrealistas, “ao invés do embate com a realidade caótica e fragmentária da vida contemporânea, ele voltava-se à procura da liberdade para sua realidade interior” (CHIARELLI, 2003, p.72) e prossegue dizendo que:

as fotomontagens surrealistas parecem sempre se dirigir, antes de mais ninguém, ao próprio artista, o primeiro e principal observador de sua própria subjetividade destacada (pelo menos teoricamente) de qualquer coerção do consciente. (CHIARELLI, 2003, p.72).

Muitos artistas, fotógrafos ou não, recorreram à fotomontagem como uma forma de expressão da arte surrealista. Dentre eles podemos destacar Marx Ernst (1891-1976), que de acordo com Ades (1986, p.111, tradução do autor), “foi um dos primeiros artistas a sistematicamente explorar o poder desorientador das imagens fotográficas combinadas, e as possibilidades de maravilhosas transformações de objetos, corpos, paisagens e mesmo substâncias em seus mínimos detalhes”.¹⁵ Mais adiante a autora cita o escritor surrealista Louis Aragon (1897-1982) em seu comentário a respeito do trabalho do Artista: “Para Ernst, a colagem era a conquista do irracional.”¹⁶ (ADES, 1986, p.111, tradução do autor). Esta conquista pode ser constatada em um grande número de obras produzidas por Ernst, entre elas “A puberdade próxima ou Plêiades” (1921), obra mista de colagens fotográficas sobre a superfície pintada (figura 29). Além dele, André Breton (1896-1976), fundador do movimento, e Marcel Duchamp (1887-1968), que se destacou no movimento Dada, também produziram fotomontagens surrealistas como “A serpente” (1932), de Breton, ou a capa para a revista *View*, de março de 1945 de Duchamp. (ADES, 1986).

Figura 29: Marx Ernst – A puberdade próxima ou Plêiades - 1921



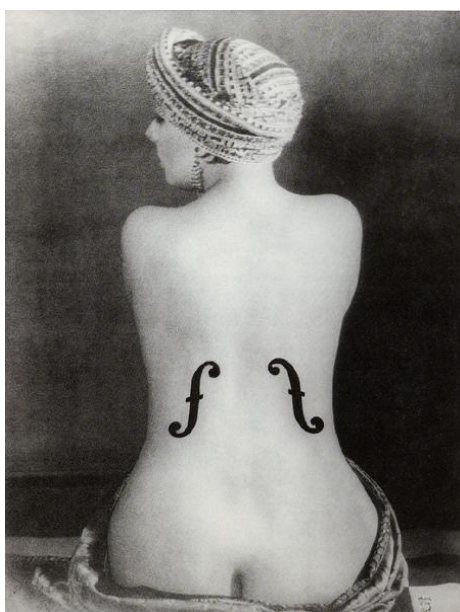
Fonte: <<http://www.max-ernst.com/pleiades.jsp>> Acesso em 20-04-2015

¹⁵ *Marx Ernst was one of the first artists systematically to explore the disorienting power of combined photographic images, and the possibilities of marvelous transformations of objects, bodies, landscapes and even substance itself down to the tiniest detail.*

¹⁶ *For Ernst, collage was the conquest of irrational.*

Dentre aqueles que se dedicaram exclusivamente à fotografia como forma de arte, pode-se citar o trabalho de Man Ray - Emmanuel Radnitzky (1890-1976), que experimentou sua versão da técnica dos fotogramas, a que chamou de Rayografias. Além disso, usou imagens solarizadas, exposições duplas e também fotomontagens, como é o caso do “Autorretrato” (FIGURA 30) publicado em “Minotauro” número 3-4 de dezembro de 1933 e o famoso nu “O violino de Ingres” (FIGURA 31) da modelo Kiki de Montparnasse – Alice Prin (1901-1953).

Figura 30: Man Ray - O violino de Ingres – 1924



Fonte: <<http://cargocollective.com/mat200a/Photomontage-A-Collection>> acesso em 21-04-2015

Figura 31: Man Ray - Autorretrato – frontispício para “Minotauro”- 1933



Fonte: http://www.artlex.com/ArtLex/s/images/surreal_manra.selfp.lg.jpg acesso em 21-04-2015

Também merece destaque o trabalho de Herbert Bayer, já citado anteriormente, ex-aluno e professor da Bauhaus, sofreu influência do movimento dadaísta berlinense e mais tarde produziu obras sob inspiração surrealista. Trabalhos como “*Lonely metropolitan*” de 1932, são bastante criticados por Sontag (2004) que diz que “a vertente dominante da atividade fotográfica mostrou que uma manipulação ou uma teatralização surrealista do real é desnecessária, se não efetivamente redundante.” (SONTAG, 2004, p.67). O trabalho de Bayer, no entanto tem seus méritos por buscar a perfeição da fotomontagem e nos fazer acreditar que se está diante de uma imagem com características verossímeis (FIGURA 32). Chiarelli (2003) lembra a citação de Ades (1986) no que diz respeito aos elementos formais da fotomontagem surrealista e que segundo a autora:

Disjunções e deslocamentos ocorrem [no caso da fotomontagem surrealista] dentro de uma cena “real”... ao contrário da fragmentação presente na colagem ou na fotomontagem dadaísta, há uma aparente continuidade de espaço na colagem e fotomontagem surrealista[...] (ADES, 1986 *apud* CHIARELLI, 2003, p.72)

Figura 32: Herbert Bayer – *Lonely metropolitan* - 1932



Fonte:<<http://designspiration.net/image/1808744334381/>> acesso em 21-04-2015

Pode-se elencar inúmeros fotógrafos que levaram adiante a maneira surrealista de expressar de seus anseios através da fotomontagem e que teve continuidade durante e após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com uma nova geração de artistas. Há que mencionar finalmente, dois exemplos ainda influentes no trabalho de fotógrafos e artistas que optaram pela estética surrealista. São eles Jerry Uelsmann (1934-) e Pierre Molinier (1900-

1976). Em Molinier (figura 33), o corpo é a matéria prima das fotomontagens, gerando formas desconcertantes, multiplicando membros e sobrepondo diferentes pontos de vista. Seus trabalhos são, segundo Ades (1986), assim como os trabalhos de vários autores surrealistas, as reinterpretações e representações de suas fantasias eróticas e fetichistas. A autora explica que:

A partir do início dos anos trinta, especial atenção foi dada à função simbólica, em um sentido erótico, do objeto surrealista. Enquanto os primeiros objetos surrealistas deveriam funcionar analogicamente, ou invocassem o fetichismo, a fotomontagem podia trabalhar em uma maneira aparentemente mais direta no corpo humano [...] ¹⁷ (ADES, 1986, p.129, tradução do autor)

Figura 33: Pierre Molinier - Skin d'amourado - 1968



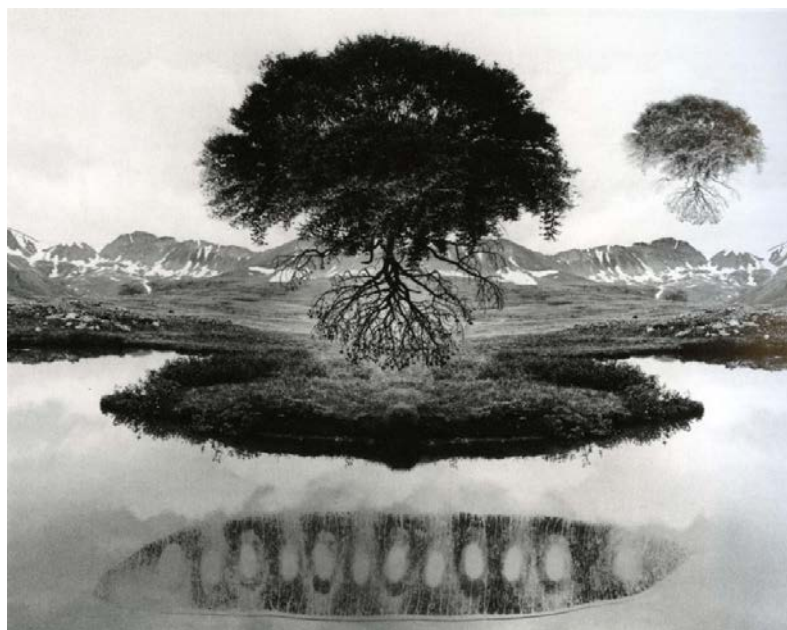
Fonte:<<http://s130.photobucket.com/user/mistressmarilynvega/media/SkindAmourdo1970sPierreMolinier.jpg.html>> acesso em 21-04-2015

Já o trabalho de Uelsmann (FIGURA 34) é notável por ter se iniciado em uma época pré digital e se estender até a atualidade mantendo sempre as técnicas de fusão de imagens utilizando negativos, ampliadores fotográficos e revelações químicas. Pelo seu alto domínio da técnica analógica, suas imagens são confundidas com fotomontagens feitas com programas de edição de fotografias digitais. Marcelino (2012) descreve seu trabalho:

O trabalho de Uelsman tem um destaque na criação de imagens de fantasia, na maioria das vezes desconectado com o real, porém com uma coerência de luz, sombra e fusão dos detalhes que faz o espectador ter dúvidas quanto a natureza irreal de sua obra (MARCELINO, 2012, p.53).

¹⁷ *In the early thirties special stress was laid on the “symbolic functioning”, in an erotic sense, of the surrealist object. While the early surrealist objects might function analogically, or invoke fetichism, photomontage could work in an apparently more direct way on the human body. [...]*

Figura 34: Jerry Uelsmann – Paisagem com árvores flutuantes - 1969



Fonte: <<http://www.uelsmann.net/>> acesso em 21-04-2015

1.8 Pop Art

A Pop Art surge nos anos 1950 e é uma expressão da nova sociedade pós guerra e do aumento da oferta e de bens de consumo. Surgida, segundo Farthing (2010), de um grupo independente de artistas que se reuniu em torno de interesses em comum pela cultura de massa contemporânea e discussões que perpassavam a propaganda, a música popular, histórias em quadrinhos e todas as manifestações ligadas à sociedade de consumo. Como mostra Bernardo (2012), a Pop Art pretendia denunciar que o sujeito havia perdido sua subjetividade e que mesmo o resultado de suas obras artísticas, não se diferiam de qualquer outro produto da cultura de massa. O que se vê é a retomada, em versão Pop, do *Ready Made* dadaísta onde o artista recorre a objetos cotidianos, tanto tridimensionais quanto de imagens impressas, para realização de suas obras. Segundo Carvalho (1999, p.31), a Pop Art trouxe para si a incorporação das novas mídias e valorizou a idéia de reprodução e repetição. Bernardo (2012) comenta o texto de Osterwold (2007) a respeito da reapropriação e ressignificação dos *Objet Trouvé* da Pop Art: “Para ele [Osterwold], a utilização de imagens e objetos preexistentes apontaria para sua redefinição semântica e, em certo sentido, também para uma subjetivação do objetivo” (BERNARDO, 2012, p.42). Assim, uma imagem ou um objeto quando retirado de seu uso cotidiano e reapropriado como objeto artístico, se

resignifica segundo a subjetividade de seu autor, tornando-se veículo para novas mensagens diversas daquelas a que foram pensadas originalmente.

Este conceito foi empregado por Eduardo Paolozzi (1924-2005) na fotomontagem “*I was a rich man’s plaything*” de 1947 (FIGURA 35). Nela, Paolozzi utilizou a capa de uma revista em quadrinhos popular da época, *Intimate confessions*, juntamente com recortes de publicidades, um cartão postal de propaganda em apoio aos bombardeios à Alemanha na segunda guerra, a Coca-cola, todos os itens reunidos sob o selo “*real gold*”. Bernardo (2012) explica mais adiante, que esta é considerada a obra precursora da Pop Art e suas relações com a sociedade e os valores do pós-guerra: “Nesta colagem, existe uma clara alusão à sociedade de consumo, à disponibilidade de produtos e imagens, à mudança de valores e ao julgamento do que é considerado real pelos meios de comunicação (BERNARDO, 2012, p.45).

Figura 35: Eduardo Paolozzi - I was a Rich Man’s Plaything - 1947



Fonte:<<http://popart.io/i-was-a-rich-mans-plaything-eduardo-paolozzi-1947/>>acesso em 18-04-2015

O termo “*pop*” para designar este estilo de arte, foi usado pela primeira vez na fotomontagem do artista inglês Richard Hamilton (1922-2011) intitulada “O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?” (1956). Nela um fisiculturista segura um pirulito numa escala propositalmente maior que a realidade em cuja embalagem se lê a

palavra *pop* e na sala, estão presentes vários objetos de consumo, além dos ideais de beleza masculino e feminino propagados pelo *american way of life* (FARTHING,2012).

Figura 36: Richard Hamilton - O que exatamente torna os lares atuais tão diferentes, tão atraentes? 1956



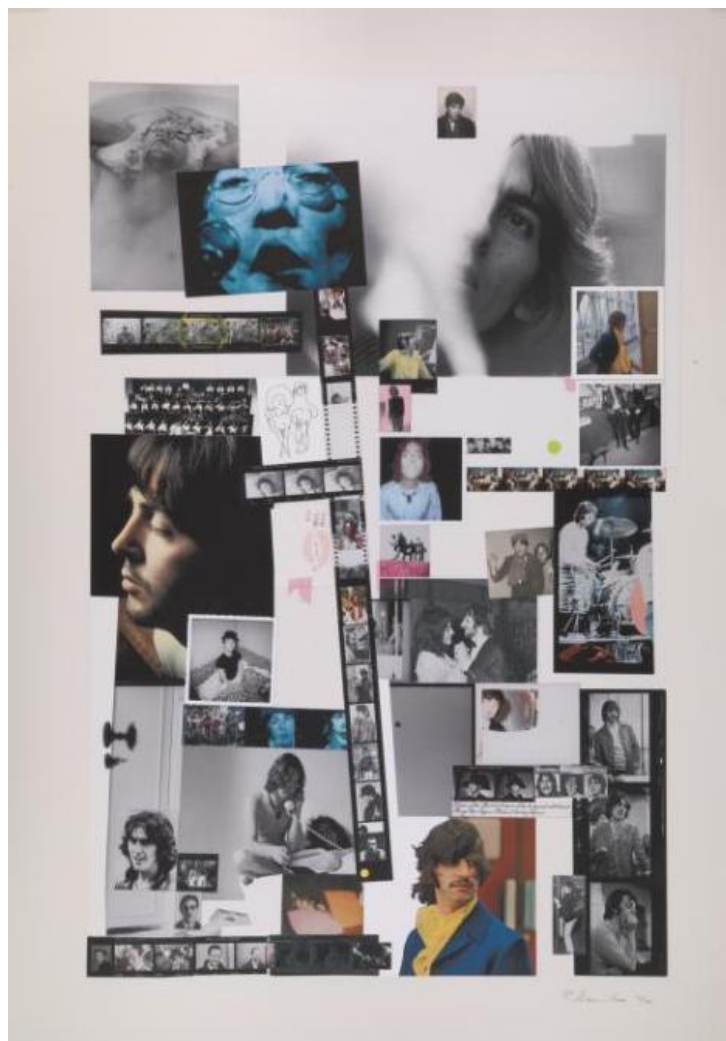
Fonte: <<http://cargocollective.com/mat200a/Photomontage-A-Collection>> acesso em 21-04-2015

É também de Hamilton a colagem para o poster encarte do LP *The Beatles* de 1968, conhecido também como *White Album* (FIGURA 37). Nele Hamilton reúne imagens de ensaios e fotos particulares dos quatro componentes, eles mesmos ícones da cultura de massa dos anos sessenta. Na biografia oficial do grupo, Spitz (2005) descreve que:

Foi Hamilton quem propôs chamar o novo álbum de “algo tão absolutamente simples” como *The Beatles* e acondicioná-lo em uma “luxuosa” capa inteiramente branca, com nada mais que um título em relevo. Hamilton também contribuiu com a ideia de incluir um poster com a aparência de uma colagem contendo fotos cotidianas de cada um dos Beatles¹⁸ (SPITZ, 2005, p.794, tradução do autor).

¹⁸ It was Hamilton who proposed calling the album “something as utterly simple” as *The Beatles* and packaging it in a “prissy” all-white cover, with nothing more than an embossed title. Hamilton also contributed the idea of including a squared-off poster in form of collage containing family photos of each of the Beatles.

Figura 37: Richard Hamilton - Encarte para o álbum *The Beatles* ou *White Album* - 1968



Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-beatles-p79337>> acesso em 15-04-2015.

Andy Warhol (1928-1987), também se apropria de fotografias de outros autores para ressignificá-las em suas obras (figura 38). Warhol produziu ao longo de sua carreira uma série de serigrafias onde várias personalidades foram reproduzidas em série tais como produtos de consumo (FIGURA 39). Farthing (2012) comenta que:

Na obra “Vinte Marilyns” (1962), Warhol usou uma fotografia originalmente tirada para divulgação do filme *Torrentes de paixão* de 1953 e “chegou a fazer mais de 20 obras baseadas na foto de Korman. O que Warhol denominou de efeito de “linha de produção” da imagem, faz uma reflexão crítica sobre a suposta singularidade da obra de arte em um mundo de reprodução e comunicação de massa (FATHING, 2012, p.489).

Figura 38: (esq.) Gene Korman - foto para o filme Torrentes de paixão - 1953
Figura 39: (dir.) Andy Warhol – Vinte Marilyns – 1962



Fonte: <<http://www.printmag.com/design-inspiration/andy-warhol>> acesso em 12-04-2015

1.9 Fotomontagem na mídia impressa e na publicidade

A fotografia é atualmente um dos elementos ilustrativos mais importantes nas peças gráficas e em especial nas peças destinadas à publicidade. “Texto e imagem formam na publicidade um todo indissolúvel que deve ser contemplado em sua totalidade¹⁹” (EGUIZÁBAL, 2011, p.79). No entanto, a realidade nem sempre foi essa. Em princípio a fotografia foi recusada por ser um veículo por demais técnico para competir com a emoção do desenho e pelo fato de não ser possível conseguir a impressão satisfatória dos detalhes da imagem (PALMA, 2007). Segundo Cardoso (2008, p.57), “[...] quando uma nova tecnologia surge em um contexto que não está preparado para assimilá-la, ela tende a ser desprezada ou ignorada” o autor cita como exemplo, a descoberta do processo fotográfico e a resistência acerca de sua utilização por parte dos recém criados meios de comunicação impressa durante o século XIX.

Imagens fotográficas se prestavam, inicialmente, a ilustrar de maneira descritiva um produto e nos anos subsequentes tornou-se um meio de agregar valores e criar mensagens que atingissem diretamente o imaginário daquele que decodifica e consome a mensagem visual (CHAGAS, 2011; PALMA, 2007). A fotografia aparece no meio impresso já na segunda metade do século XIX e sua importância é ressaltada por Andrade (2005, p.60) que afirma que, “[...] seja pelo lado da criação, ou pelo da produção, a história das artes gráficas pode ser dividida em períodos pré e pós-fotográficos”. A respeito dos processos utilizados inicialmente como meio de impressão, tem-se como ponto de partida a fotogravura, patenteado por

¹⁹ *Texto e imagen forman en la publicidad um todo indisoluble que debe ser contemplado em su totalidad.*

William Fox Talbot²⁰ na década de 1850 e aperfeiçoado pelos franceses Charles Nègre (1820-1880) e Louis-Alphonse Poitevin (1819-1892) ao final da mesma década. Mais adiante, ao final do século XIX, Georg Meisenbach (1841-1912), aprimorou o processo que levou a uma técnica de impressão fotomecânica chamada de fotolitografia. Esta técnica consistia em matrizes compostas de pequenos pontos ou retícula “[...] distribuídos de maneira regular e cujo tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem²¹”. (ANDRADE, 2005, p.81). No entanto, antes que o processo de impressão de meios tons ganhasse qualidade suficiente para ser aplicada aos impressos gráficos, a fotografia foi utilizada como uma matriz original, servindo de modelo para que se produzissem ilustrações usando o processo de Xilografia ou em Litografia. (ANDRADE, 2005; CARDOSO, 2008; MARCELINO, 2011; PALMA, 2007).

Durante os anos 1860, eram comuns publicações como o ‘Semana Ilustrada’ ou o ‘Ilustração do Brazil’ (sic), trazerem em suas páginas as chamadas fotografias de reprodução que segundo Kossoy (2002) consistem na reprodução de pinturas, gravuras, plantas de arquitetura, dentre outros. Estas reproduções consistiam em transpor para o formato de ilustração com riqueza de detalhes e relações tonais, imagens originariamente tomadas por processo fotográfico (ANDRADE, 2005). Palma (2007) e Cardoso (2008) complementam que era muito comum o uso de fotografias para auxiliar no trabalho de gravuristas que se serviam, em alguns casos, da aplicação direta do negativo fotográfico sobre o bloco de madeira a ser gravado. Tem-se aqui como exemplo o periódico ‘Semana Ilustrada’ que, ao final do século XIX, publicou uma ilustração representando a partida de tropas brasileiras da cidade de Ouro Preto (FIGURAS 40 e 41), rumo ao *front* de batalha durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). A ilustração feita em xilografia foi baseada em um original fotográfico de autoria de José Maria da Silva Paranhos Junior, que se tornaria posteriormente o Barão do Rio Branco (REVISTA NO BRASIL, 2000).

²⁰ Ver capítulo 1

²¹ A primeira fotografia impressa com a técnica de meios tons foi publicada no jornal Daily Herald de Nova York em 04 de março de 1880 (FREUND, 1993, p.95).

Figura 40: José Maria da Silva Paranhos Junior –Tropas em Ouro Preto a caminho da guerra-1865



Fonte: A Revista no Brasil. Editora Abril, 2000, p.43

Figura 41: Ilustração publicada em A semana ilustrada -1865



Fonte: A Revista no Brasil. Editora Abril, 2000, p.43

Além da fotografia jornalística, surgia também a fotografia com finalidades de divulgar e vender produtos ou serviços. Segundo relata Eguizábal (2011), em nível mundial a fotografia publicitária seria o fator convergente das grandes correntes da fotografia artística, documental e de moda. Contudo, no início do século XX, ela foi utilizada na chamada publicidade testemunhal: uma imagem realista que descendia da escola da fotografia documental e não uma interpretação estética da realidade. Este tipo de publicidade vinculava o produto à imagem de uma personalidade da época ou mesmo à do proprietário da empresa anunciante, que dava seu testemunho sobre as qualidades do produto (FIGURA 42).

Figura 42: publicidade testemunhal da marca Gillette – 1909



Fonte: EQUIZÁBAL, Raul. Fotografia publicitária. 2009, p. 12.

Paralelo a isso, a fotografia publicitária convivia com a concorrência da ilustração, que, ao contrário das imagens fotográficas da época, podia se libertar do realismo fotográfico criando imagens que pudessem traduzir um universo imaginário. Segundo Palma (2007), o tipo de ilustração (termo que inclui a fotografia) que foi produzido para veiculação em publicidade durante boa parte do século XX, podia ser uma pintura ou desenho e ali todos os elementos poderiam ser agrupados segundo a vontade do artista (ou do cliente). No caso do uso da fotografia, apenas algumas poucas interferências poderiam ser feitas durante o processo de finalização da peça gráfica. A autora relata que:

A impressão direta de fotografia era possível desde 1880, quando apareceu o processo de impressão por meio-tom (*halftone*). Mas, a utilização da fotografia pela publicidade não aconteceu na seqüência. No século XIX, o uso de fotografias na imprensa ainda era muito esporádico, evidenciando que a imagem fotográfica não havia sido assimilada pelas estruturas de funcionamento e circulação jornalística e publicitária. (PALMA, 2007, p.1)

Munhoz (2014) acrescenta que a fotografia para fins publicitários em sua fase inicial, tinha um papel de simples descrição como a de mostrar a fachada da loja de algum anunciante. Era frequente também encontrar fotografias comerciais, cuja autoria normalmente permanecia anônima e que correspondiam mais aos gostos estéticos duvidosos do anunciante do que do fotógrafo (EQUIZÁBAL, 2011).

A imagem fotográfica utilizada em anúncios tinha ainda de se adequar à tecnologia de impressão e padrão editorial que valorizava o caráter ilustrativo e descritivo (PALMA, 2007).

Esse quadro começou a se modificar somente durante as décadas de 1920 e 30, quando a indústria gráfica já conseguia impressões com razoável qualidade.

Como observa Eguizábal (2011), em alguns momentos a publicidade antecipou com seus trabalhos as teorias dos artistas de vanguarda. É possível constatar a ocorrência de trabalhos comerciais de fotógrafos já renomados na fotografia artística²² como Ansel Adams (1902-1984), André Kertész (1894-1985) e Edward Steichen (1879-1973). Adams (FIGURA 43), que ficou mundialmente conhecido por suas contribuições na evolução da técnica fotográfica e por propor um tipo de fotografia artística com características naturalistas, aparece aqui em um trabalho publicitário que em nada lembra seu estilo (EQUIZÁBAL, 2011). Já Steichen (FIGURA 44), iniciou sua carreira no estilo pictorialista tornando-se nos anos seguintes após a dissolução do movimento, um dos fotógrafos de moda e publicidade mais bem sucedidos dos Estados Unidos (JOHNSTON,2001).

Figura 43: Ansel Adams -Anúncio para Hawaian sugar association - 1937



Fonte: Equizábal, Raul. Fotografia publicitária. 2009. p.17.

²² Ver capítulo 1

Figura 44: Edward Steichen - anúncio para toalhas cannon -1936.

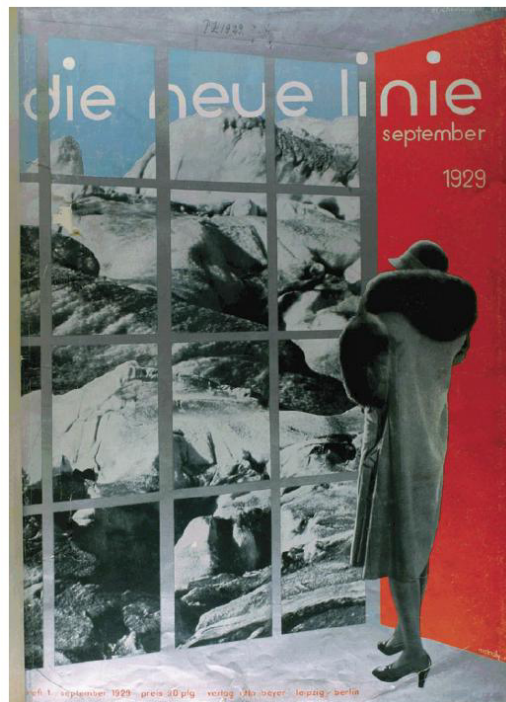


Fonte: <<http://www.printmag.com/j-j-sedelmaier/charles-t-coiner/>> acesso em 06-01-2016

A partir dos anos 30 do século XX, as influências das vanguardas europeias invadem a publicidade norte americana e, por conseguinte, o resto do mundo. São notáveis as produções publicitárias e editoriais inspiradas em nomes já anteriormente citados aqui como os dadaístas John Heartfield e Raoul Hausmann, artistas de notoriedade na Bauhaus, como Lasló Moholy Nagy (FIGURA 45), construtivistas como Gustav Klucis ou Alexander Rodchenko e os surrealistas representados por Man Ray e Herbert Bayer²³ (FIGURA 46).

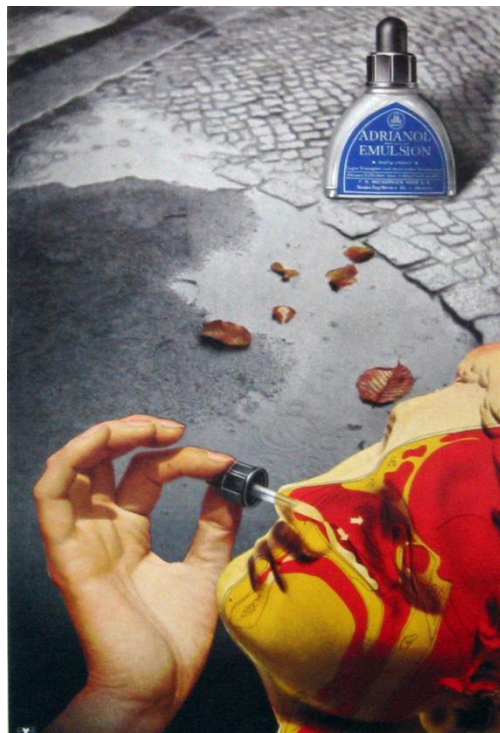
²³ Autores citados no capítulo 1

Figura 45: Lasló Moholy Nagy – Capa da revista *Die Neue Linie* N. 1 - 1929



Fonte: O alfabeto Sturmblond de Herbert Bayer, p.4. disponível em <http://tipografos.net/fonts/sturm%20blond%20herbert%20bayer%20apresenta%E7%E3o.pdf> > acesso em 06-01-2016.

Figura 46: Herbert Bayer - anúncio para emulsão Adrianol - 1938.



Fonte:< <http://www.eyemagazine.com/blog/post/dark-tools-of-desire>> acesso em 10-01-2016.

No Brasil observa-se também um notável aprimoramento na qualidade de impressão, bem como do design gráfico que se inspirou nas tendências das vanguardas. Este foi o caso das Revistas “São Paulo” (1936) e “O Cruzeiro” (1930) que veicularam anúncios claramente inspirados nas fotomontagens alemãs e no futurismo italiano respectivamente, divulgando os avanços tecnológicos, a velocidade e a modernidade propagada pelos meios de comunicação da época (figuras 47 e 48).

Figura 47: Página dupla da revista São Paulo 1936



Fonte: A revista no Brasil, 2000, p. 125

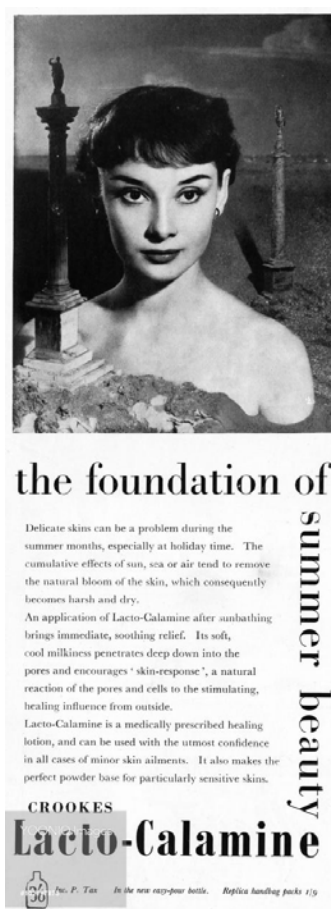
Figura 48: Anúncio para promoção da leitura – O cruzeiro 1930



Fonte: A revista no Brasil, 2000, p. 125

Por volta dos anos 1930, quase oitenta por cento dos anúncios utilizavam fotografias. Publicitários e diretores de arte voltaram-se para a fotografia quando descobriram seu poder de convencimento acerca dos prazeres e benefícios do consumo. Inicialmente eles seguiram pelo caminho do realismo fotográfico, mas logo um estilo mais manipulativo emergiu no qual se trabalhou com ideais e fantasias projetadas de modo a parecerem alcançáveis. A fotografia poderia tornar a beleza acessível, abrir o caminho para uma vida mais feliz projetando um mundo perfeito, fazendo-o parecer mais próximo e transformando sonhos em realidade. (JOHNSTON, 1997). Uma forma de se conseguir alcançar essas fantasias, que até então era praticada por meio de ilustrações, foi o uso de imagens compostas ou fotomontagens. Este foi o caso do anúncio norte-americano para loção hidratante Lacto-Calamine (FIGURA 49), cuja foto de autoria de Angus Macbean (1904-1990) utilizou da fotomontagem para criar uma imagem surreal tendo como modelo, a atriz estreante Audrey Hepburn (1929-1993).

Figura 49: Angus Macbean - Anúncio para loção hidratante Lacto-calamine – 1951



Fonte: <<https://yooniqimages.com/images/detail/102197873/Creative/advertisement-for-lacto-calamine-lotion-featuring-a-young-audrey-hepburn-photographed-in-a-sandy-surreal-landscape-by-angus-mcbean> > acesso em 08-01-2016

Durante a segunda metade do século XX, foi empregado no design gráfico um tipo de linguagem que fazia uma harmônica junção em sua linguagem visual entre texto e imagem. Essa relação foi inicialmente estabelecida nas décadas de 1920 e 1930 e que foi chamada de Foto-grafismo. Segundo Equizábal (2009), a expansão do Foto-grafismo foi uma decorrência da incorporação da fotografia à publicidade. Esta linguagem, praticada pelo design gráfico, conseguiu chegar a altos níveis de ousadia e inovação gráfica, principalmente quando ao final dos anos 1980, observa-se a inserção da tecnologia digital ao arsenal de ferramentas do designer (MARCELINO, 2012).

1.10 Fotomontagem e design na Era digital

Como foi dito anteriormente, desde que a fotografia tornou-se um meio viável de reprodução em série, sua manipulação através das fotomontagens por colagem ou através de sobreposição na câmara escura, também se tornou uma realidade. No entanto a imagem fotográfica comercial dependia dos meios apropriados para impressão e as fotomontagens em peças gráficas durante décadas, não passaram de simples colagens de recortes, tais como as feitas pela fotografia artística, mas com a particularidade de serem feitas diretamente no fotolito²⁴. No que diz respeito às técnicas utilizadas para junção de imagens na era pré digital, Scavone (2006) afirma que:

[...] tal combinação de imagens poderia ser feita em laboratório através de um complexo processo de copiagem, usando máscaras e contra máscaras, conhecido como “fusão cromática”, que usava operações baseadas nos mesmos princípios empregados pela indústria cinematográfica para a geração de efeitos especiais avançados (SCAVONE, 2006, p.21).

Fotografias mais elaboradas tiveram de esperar algumas décadas para que recursos tecnológicos estivessem disponíveis e houvesse a demanda por imagens que valorizassem mais conceitos, estilos de vida e valores simbólicos intangíveis relacionados ao produto.

A produção de fotomontagens com finalidades comerciais sofreu grandes modificações ao longo do século XX sob influência do cinema; outro meio de reprodução de imagens que modificou o modo como a fotografia conduziu sua narrativa ao longo de sua história.

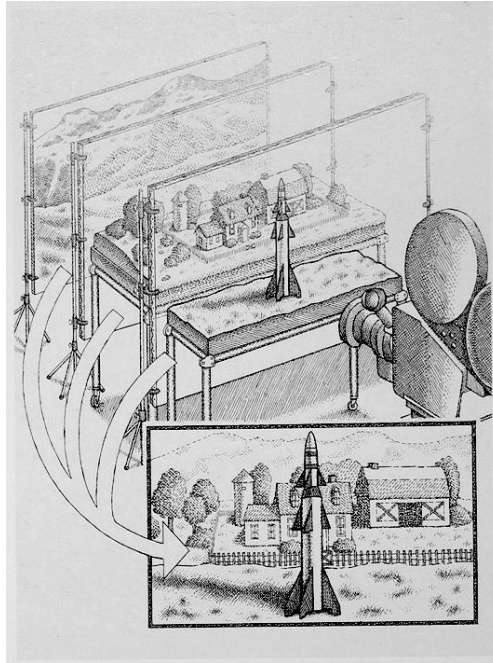
Ades (1986) cita o cinema soviético, em especial o de Sergei Eisenstein (1898-1948) como um meio influente na composição da fotografia construtivista. Carvalho (1999) aponta que muitas das características plásticas das fotomontagens podem ser comparadas aos

²⁴ Matriz obtida por processo fotográfico destinada a impressão gráfica

resultados das experiências dos cineastas russos. Observação também compartilhada por Fabris (2011), referindo-se às fotomontagens dadaístas onde o termo “montagem” sempre foi associado à cinematografia; mas um ponto relevante que tem paralelo com a fotomontagem, foi a evolução tecnológica que propiciou o cinema a contar histórias de universos ficcionais, unindo imagens de diferentes procedências e afetando diretamente o modo de se produzir fotomontagens na atualidade. Segundo relata Smith (1986), os efeitos especiais, chamados inicialmente de “*tricks*” (truques ou cinetrucagens), são tão antigos como a invenção do cinema. O cineasta George Méliès (1861-1932) foi o primeiro a perceber o meio cinematográfico como forma de contar histórias de ficção, aventura e fantasia. Em seus filmes, como por exemplo, “Viagem à lua” ou “O homem com a cabeça de borracha”, ambos de 1902, foram utilizadas técnicas que se tornaram usuais no cinema por mais de sete décadas.

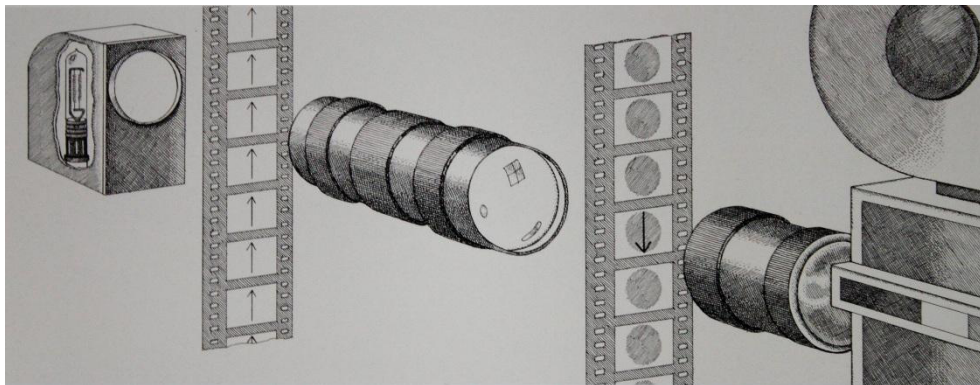
Um fato decisivo para história do cinema de ficção, bem como para a fotomontagem, foi a abertura da empresa de efeitos especiais *Industrial Light and Magic*, pelo também cineasta George Lucas em 1975. A ILM, como ficou conhecida, foi fundada para auxiliar na produção de um novo filme de Lucas chamado *Star Wars* (1977). Smith (1986) acrescenta que entre as técnicas utilizadas no filme estavam a fusão de imagens com atores e paisagens pintadas, projeções por trás ou pela frente da cena e miniaturas dispostas em cenários em “camadas” (FIGURA 50). A junção destas imagens era feita na película cinematográfica através do uso de uma “impressora ótica” que consistia basicamente de uma câmera e um ou mais projetores que exibiam as imagens que haviam sido captadas separadamente, como uma só imagem composta ou *Composite* (FIGURA 51). Após o lançamento do filme, a ILM deveria ser extinta como aconteceu com várias empresas de efeitos especiais nas décadas de 60 e 70 em meio à crise e aos cortes de despesas que os estúdios enfrentavam, mas devido ao estrondoso sucesso do filme, ela se consolidou com atuação nas várias continuações da série e outras produções que se seguiram, tais como os longa metragens das séries *Star Trek* (1979), *Os caçadores da arca perdida* (1981), *De volta para o futuro* (1985), entre outros.

Figura 50: Desenho esquemático de um set de filmagem de miniaturas em camadas.



Fonte: SMITH, 1986, p.108.

Figura 51: Desenho esquemático de uma impressora ótica para efeitos cinematográficos



Fonte: SMITH,1986, p.179.

Este contexto, como explica Shewe (2000), foi a motivação para os irmãos Thomas e Jhon Knoll, então funcionários da ILM, para o desenvolvimento de um programa que simplificasse o processo de junção de diferentes imagens. Eles apresentaram o programa ao diretor de arte da empresa *Adobe Systems*, Russel Brown, que se interessou pelo programa, comprando os direitos de distribuição em 1988. Em fevereiro de 1990 a versão 1.0 foi lançada comercialmente. A partir daí, versões cada vez mais aprimoradas do software mudaram radicalmente a produção fotográfica comercial em todos os seguimentos.

Embora o uso da fotografia na ilustração comercial, tenha sido largamente utilizado ao longo do século XX, deve-se à chegada dos recursos digitais, uma democratização das formas de manipulação de imagens. Quando esta tecnologia tornou-se disponível, na década de 90, segundo relata Marcelino (2012), "Os designers diante de tais possibilidades, rapidamente as incorporaram ao seu processo de trabalho. Ter a liberdade de alterar, reconfigurar, criar e ressignificar as imagens através do ambiente computacional era tentador demais para ser deixado de lado" (MARCELINO, 2012, p.61).

As mudanças causadas pelos avanços tecnológicos no tratamento das imagens fotográficas e da impressão gráfica podem ser percebidas no trabalho da fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz. A própria fotógrafa declara que iniciou sua carreira profissional na revista *Rolling Stone* no início da década de 70 e ao longo de sua trajetória, teve de se adaptar às inovações, o que significou mudanças em sua forma de fotografar e pensar a imagem fotográfica. Em 1973 as capas da revista começaram a ser impressas a quatro cores e em 1977 seu formato foi ampliado o que obrigou Leibovitz a mudar para câmeras de médio formato e a ter um cuidado maior com a iluminação. A partir de 1983 Leibovitz começa a trabalhar com editoriais de moda e retratos para a revista *Vanity Fair* (LEIBOVITZ, 2008). Ao no final dos anos 90, já havia incorporado as mídias digitais em seu trabalho e atualmente a fotomontagem digital é uma das características marcantes de suas fotos (FIGURA 52).

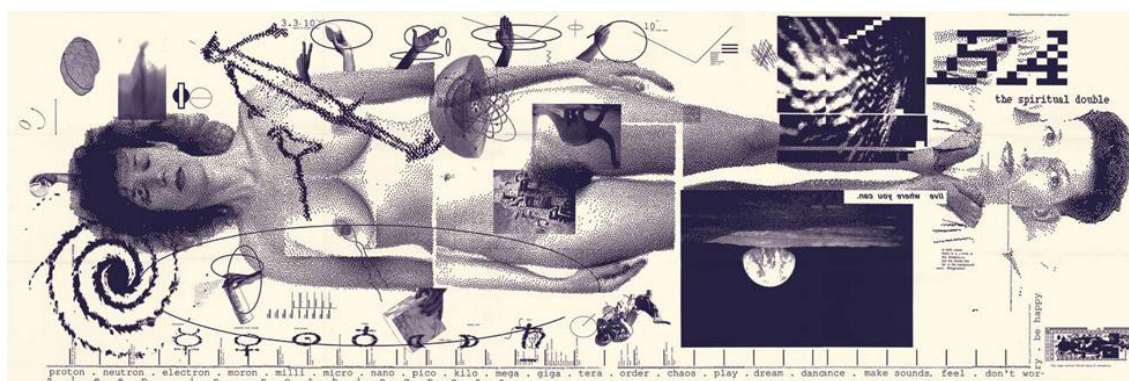
Figura 52: Annie Leibovitz – Editorial *Game of thrones* para *Vanity fair* – abril 2014



Fonte: <<http://www.vanityfair.com/hollywood/2014/04/game-of-thrones-season-4>> acesso em 25-04-2015

Segundo Assis (2011), uma das figuras que tiveram grande importância para a aceitação dos recursos digitais nas artes e nos processos de design, foi a designer norte-americana April Greiman; uma das primeiras a utilizar a plataforma *Macintosh*. Entre seus trabalhos mais conhecidos, está o pôster para a revista *Design Quarterly* (figura 53), contendo seu autorretrato que interage com textos e imagens. Uma das características do trabalho de Greiman é a presença de elementos digitais pixelizados e outras interferências que surgiam em decorrência das limitações da tecnologia digital nos anos 1980, mas que foram incorporadas à obra, transformando-os em elementos de sua linguagem visual. (ASSIS, 2011; DORMER, 1998).

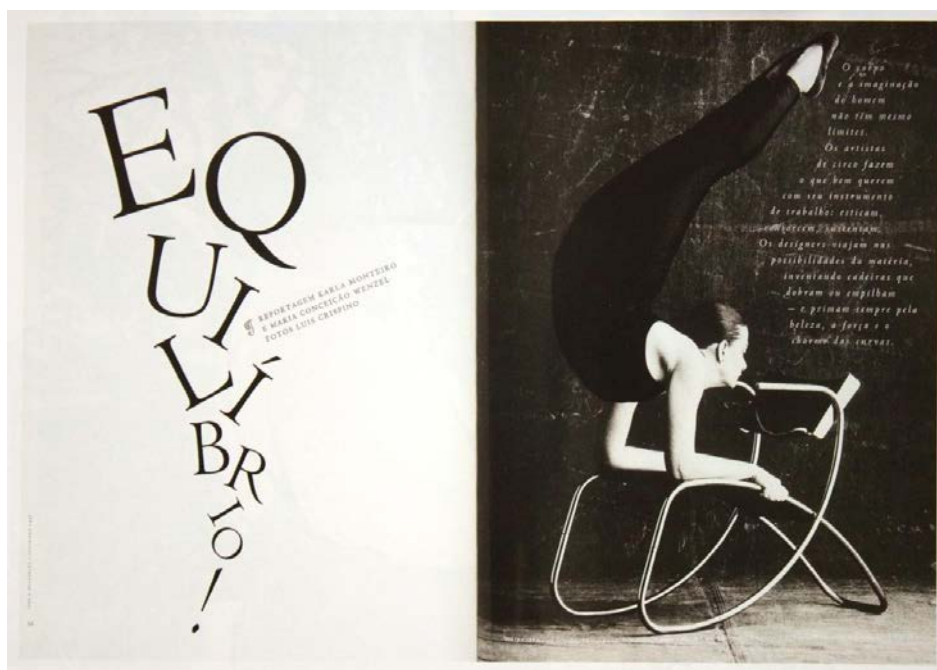
Figura 53: April Greiman - “*Does It Make Sense?*” poster para *Design Quarterly*- 1986



Fonte: < <https://cultureofdesign.wordpress.com/2014/05/12/april-greiman/> > acesso em 30-01-2016

Essa interação entre imagem fotográfica e projeto tipográfico tornou-se recorrente no design gráfico da segunda metade do século XX, fazendo-se notar tanto em anúncios publicitários, como nos projetos gráficos de revistas dos mais variados assuntos (FIGURA 54). Sobre as relações imagem-texto, Kossoy (2009, p.55) observa: “Obtém-se assim, por meio da composição imagem-texto, um conteúdo transferido de contexto: um novo documento é criado a partir do original visando gerar uma nova trama, uma nova realidade, outra verdade”.

Figura 54: página dupla da revista A&D: arte e decoração - 1998



Fonte: A revista no Brasil. 2000, p. 137

Observa-se também o aparecimento dos anúncios que utilizavam pouco ou nenhum texto que tivesse o intuito de amparar a fotografia publicitária. Pode-se perceber neste tipo de publicidade que a imagem é carregada de conceitos que tem por finalidade, a promoção das qualidades do produto e que a única mensagem textual é, no máximo, a marca e/ou o *slogan* do produto anunciado. São os anos da revolução digital em que o uso de programas de edição transformou a linguagem das imagens fotográficas com fins publicitários. A partir de então, não existiria mais imagem fotográfica comercial sem algum tipo de interferência ou tratamento digital (MARCELINO, 2012; DORMER, 1998).

A fotomontagem digital trouxe à fotografia, a versatilidade que teve a ilustração em boa parte do século XX. A facilidade de se manipular digitalmente uma imagem contribuiu para que o designer gráfico se tornasse, segundo Dormer (1998), alguém que constrói fantasias. O que anteriormente era conseguido por meio de ilustrações aerografadas, agora seria substituído pela fotografia digital. Segundo o autor, “[...] o design gráfico ultrapassou Hollywood como uma fábrica de sonhos” (DORMER, 1998, p.92).

Um exemplo dessa versatilidade visual é a mensagem proposta pelo fotógrafo Seth Taras para *The History Channel*. A ideia da campanha “*know where you stand*”, é resgatar antigas fotografias de eventos facilmente reconhecíveis, sobrepondo com fotografias atuais. O fotógrafo conseguiu assim, tomar um momento histórico e torná-lo mais próximo do

telespectador do presente. Este feito foi facilmente conseguido pela montagem de duas imagens separadas temporalmente, mas tendo em comum a mesma localização espacial (FIGURA 55).

Figura 55: *Lakehurst, New Jersey, 1937/2004* - Anúncio The History Channel – 2004



Lakehurst, New Jersey, USA 1937/2004



Fonte: < <http://www.mnn.com/lifestyle/arts-culture/stories/see-history-in-a-new-light> > acesso em 02-01-2016

O século XXI viu também nascer uma espécie de *remake* das publicidades testemunhais que, no início do século XX utilizavam da imagem de personalidades para dar credibilidade a um produto. Nesta nova versão, a imagem da personalidade escolhida, atribui valores ao produto e fazem que seu público alvo se identifique com um determinado grupo. Foi assim com a campanha ‘Melissa Amazonista’ de 2011 que utilizou a imagem da cantora Kate Perry (FIGURAS 56, 57 e 58). A edição número 4 da revista *Plastic Dreams*, traz na capa a cantora que já era apontada como um novo ícone da música americana e integra também a matéria principal da revista como descrevem Castro e Souza e Montenegro (2012, p.99-100):

Neste ensaio, intitulado “Ave do Paraíso”, vemos a cantora Katy Perry posando para as fotos, calçando modelos de Melissas Amazonistas, enquanto imagens de fauna e flora são projetadas sobre o corpo dela, tendo como fundo um cenário branco. É importante saber que as fotos foram tiradas em um estúdio de Nova York, e tal técnica foi a forma possível de inserir a artista no contexto da coleção. Mesmo que o resultado seja artificial, essa montagem é uma tentativa de produção de diversos significados, sendo o principal deles convencer a consumidora/leitora de que existe uma relação entre um ícone da música e da cultura pop mundial com o ambiente tropical brasileiro tema da coleção. Tal estratégia pensada possivelmente pelo

designer/diretor de arte, mesmo que duvidosa, é um bom exemplo da capacidade que nós enquanto profissionais da área de design, temos de criar certos fetiches.

As campanhas desta empresa utilizando a fotomontagem digital se tornaram um grande sucesso, levando a empresa Grendene a fazer uso delas constantemente em suas campanhas com temas cada vez mais conceituais.

Figura 56: capa da revista *Plastic Dreams* - 2011



Fonte: < <http://beta.melissa.com.br/uploads/magazine/12/melissa-amazonista.pdf> > acesso em 30-01-2016

Figura 57 e 58: Revista *Plastic Dreams* - página da matéria “Ave do paraíso” e foto original- 2011





Fonte: <http://www.bazarpop.com.br/blog/2010/09/05/nova-revista-plastic-dreams-melissa-traz-katy-perry-na-capa/>> acesso em 30-01-2016

Outra versão da utilização de um rosto famoso é o caso da supermodelo Giselle Bündchen. A fotomontagem foi aqui mais uma vez utilizada e a peça final bastante comentada por sua originalidade ao mostrar a supermodelo usando um vestido de água. A campanha tinha como objetivo a promoção das sandálias Ipanema Giselle Bündchen, outro produto da marca Grendene. A força da imagem mais uma vez dispensa uma descrição textual. Nessa campanha, conseguiu-se transmitir as sensações do calor do verão, de frescor, conforto e liberdade do vestido, além da presença e do nome da supermodelo que por si só já é uma marca consolidada e que, quando relacionada com o produto, induz o desejo de sua aquisição (FIGURA 59).

Figura 59: anúncio para as sandálias Ipanema Giselle Bundchen - 2007



Fonte:< <http://www.coloribus.com/adsarchive/prints-outdoor/ipanema-gisele-bundchen-split-10476205/> > acesso em 05-01-2016.

Como pode ser observado, a fotografia participa do trabalho do designer gráfico como um importante elemento que atua em parceria com o projeto tipográfico ou pode sozinha trazer toda a carga simbólica e informativa que constitui o projeto gráfico.

Dorner (1998) afirma que designers não fabricam coisas. Eles pensam, analisam, podem modelar ou desenhar. Claro que o designer confere a outros profissionais a tarefa da produção em série, no entanto, no caso dos designers da imagem, suas atividades atuam em limites tênues com a prática artística (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014). Na era digital o designer pode ter controle de todo o processo de ilustrar utilizando como suporte a fotografia, ressignificando-a como melhor lhe convier. Kossoy (2009) afirma:

Com a geração e reprodução eletrônica de imagens e os softwares especificamente desenvolvidos, as operações de manipulação das imagens fotográficas tornaram-se “sedutoras” tais como retoques, aumento e diminuição de contrastes eliminação ou introdução de texturas entre tantos outros artifícios. Ampliam-se cada vez mais,

através dos laboratórios de pós-produção digital, sofisticadas possibilidades tecnológicas de montagens estéticas e ideológicas das imagens e, por conseguinte, de criações de novas realidades (KOSSOY, 2009, p.55-56).

A construção da imagem, segue um caminho que percorre vários passos até tornar-se, em seu objeto final, um produto do método e da criação do designer carregando consigo uma série de significados que constituirão sua mensagem visual e a valorização do produto. O alto poder simbólico das imagens pode ajudar, conforme aponta Carvalho (2000), a transformar um relógio em jóia, um carro em símbolo de prestígio e um pântano em paraíso tropical.

CAPÍTULO 2. TEORIAS SOBRE A FOTOGRAFIA: O REAL E A FICÇÃO

Desde seu surgimento, a fotografia causou espanto pela sua capacidade de registrar o mundo em mínimos detalhes. Cada nuance da luz pôde pela primeira vez ser capturada sem que fosse necessária a habilidade técnica de um artista. Essa peculiaridade da imagem fotográfica levantou, a partir de então, debates acerca de como a fotografia poderia ser descrita e conceituada. Essa discussão se estende até a atualidade com o advento do suporte fotográfico digital quando, em pouco tempo, a fotografia perdeu sua materialidade, transformando-se num código numérico visível apenas por meio de aparatos eletrônicos.

Este capítulo discorrerá sobre a evolução das teorias sobre a imagem fotográfica e como a manipulação, seja ela analógica, seja digital, pode ser definida segundo uma abordagem conceitual.

2.1 Mímese, realidade e fenômeno

A fotografia é segundo Dubois (2006) considerada uma forma de registro mimético²⁵ da realidade fenomênica. Nesta afirmativa estão contidos conceitos originados no pensamento de Platão (428-348 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.) e Kant (1724-1804), que foram várias vezes reapropriados ao longo da história.

Remetendo-se a uma concepção aristotélica, a representação mimética seria algo tão fiel ao que os sentidos apreendem, a ponto de poder-se dizer “isto é aquilo” (ARISTÓTLES, Poética, Livro IV,14), em outras palavras, uma imagem (em sua época a pintura) que embora não seja a própria coisa, a imita ou a representa perfeitamente.

Desde a sua divulgação pública por François Arago (1786-1853) em 19 de agosto de 1839, a fotografia foi apresentada como uma forma de registro de imagens que, anteriormente era possível somente pela pintura. A fotografia tinha, no entanto, o mérito de fazê-lo de uma forma muito mais detalhada e análoga à realidade, embora se fizesse naquele momento, uma distinção bastante rígida acerca de quais seriam as funções da fotografia e da pintura. Na notícia publicada no jornal *Gazzete de France* de janeiro de 1839, em tradução livre de Entler (2009), o jornalista Hippolyte Gaucheraud (?-1874) descreve o invento de Daguerre, assim como o testemunho de Arago:

²⁵ O termo mímese foi utilizado por Platão e posteriormente por Aristóteles para denominar o que hoje pode ser traduzido por imitação, representação ou ficção. Foi empregado tanto para imagens como para a poesia escrita e o teatro.

O Sr. Daguerre encontrou um meio de fixar imagens que vêm se pintar sobre o fundo de uma câmera escura; de tal modo que as imagens não são mais o reflexo passageiro dos objetos, mas sua impressão fixa e duradoura, podendo se transportar para longe da presença dos objetos como um quadro ou uma estampa [...]. Os Srs. Arago, Biot e Humboldt constataram a autenticidade dessa descoberta, que despertou neles admiração, e o Sr. Arago a fará conhecer na Academia das Ciências dentro de poucos dias (GAUCHERAUD, 1839 apud ENTLER, 2009²⁶).

Mais adiante Gaucheraud complementa:

[...] Vocês verão o quanto seus lápis e seus pincéis estão longe da veracidade do Daguerreótipo. No entanto, que os desenhistas e pintores não se desesperem, os resultados do Sr. Daguerre são algo diferente de seus trabalhos e, por melhor que seja, não pode substituí-los (GAUCHERAUD, 1839 apud ENTLER, 2009²⁷).

Tem-se aqui uma ideia do impacto causado pelo novo meio de representação. Embora Gaucheraud o tenha visto com desconfiança, o pintor Paul Delaroche (1797-1856) proclamou a morte da pintura diante do realismo oferecido pelo Daguerreótipo (SOULAGES, 2010).

Aqui surge um dos primeiros embates entre a fotografia como suporte de representação da realidade e como forma de arte. Charles Baudelaire (1821-1867) em seu texto “O público moderno e a fotografia” de 1859 parece concordar com Arago em seu pronunciamento na academia francesa de ciências. Arago, segundo relata Sougez (2001), defendia que o uso da fotografia seria um grande auxiliar no registro de monumentos e culturas distantes em um tempo muito mais curto do que aquele gasto por um desenhista para fazer a mesma tarefa. Entler (2007), relata a defesa de Baudelaire à aplicação científica da fotografia, mas este é bastante enfático ao negar sua aplicação como forma de arte. Trachtenberg (2013) descreve que Baudelaire receava que a atração do público pelas imagens fotográficas fosse impelir as pessoas para uma concepção vulgar de realismo e afastá-las da sua noção de verdade artística. Segundo Baudelaire, os homens eram tolos ao acreditarem nas fotografias como espelhos do mundo físico.

Machado (2015) lembra que a busca pela representação da realidade é um legado deixado pelos artistas do renascimento que lançaram técnicas pictóricas como a *perspectiva artificialis*²⁸ ou o *Trompe l'oeil*²⁹ para que se atingisse o máximo de ilusão de tridimensionalidade em um suporte bidimensional. Também Belting (2015), descreve a perspectiva pictórica surgida no renascimento como uma forma mimética de representação da

²⁶ Disponível em <<http://iconica.com.br/site/a-primeira-noticia-sobre-a-fotografia/>> acesso em 20-07-2015

²⁷ Disponível em <<http://iconica.com.br/site/a-primeira-noticia-sobre-a-fotografia/>> acesso em 20-07-2015

²⁸ Sistema baseado na geometria euclidiana que buscava obter uma ilusão de profundidade nas representações pictóricas (quadros e desenhos).

²⁹ expressão francesa que significa "engana o olho". Técnica artística que, com truques de perspectiva, cria uma ilusão ótica que faz com que formas de duas dimensões aparentem ser tridimensionais.

natureza: “[...] a imagem em perspectiva torna-se aqui cena de teatro, na qual um conteúdo narrativo é pintado, como se ele fosse realidade”. (BELTING, 2015, p.120).

Foi também a semelhança com a realidade o elemento motivador de William Fox Talbot em sua pesquisa do processo fotográfico Calótipo³⁰. Ele relata que tentava desenhar a paisagem às margens do lago Como na Itália com auxílio dos aparatos óticos, *Camera Lucida*³¹ e *Camera Obscura*, mas não obtendo sucesso, pensou na possibilidade de imprimir e fixar essas imagens permanentemente em papel (TALBOT, 1844). Ele cita em sua publicação, *The pencil of Nature* (O lápis da natureza), de 1844, a relação da fotografia com a tradição artística então vigente, quando descreve uma de suas obras fotográficas “O palheiro” (FIGURA 60). Talbot relata a fotografia como a única forma capaz de registrar todos os detalhes da imagem como uma cópia tão fiel da natureza, que nenhum artista seria capaz de copiar.

Figura 60: W.H.Fox Talbot – O palheiro - 1844



Fonte: <<http://www.jbfotoblog.com/2013/05/historia-da-fotografia-william-henry.html>> acesso em 20-08-2015

Após a introdução da fotografia, as artes foram libertadas do compromisso com a representação realista e lhe foi permitido reencontrar sua autonomia estética (BAZIN, 1991). A partir desse momento, questões envolvendo a fotografia como arte, e a fotografia como representação do real, também tomaram diferentes rumos, tanto em sua prática, quanto em sua abordagem teórico-discursiva .

³⁰ Ver capítulo 1

³¹ “Instrumento que consiste de um prisma suportado por uma aste telescópica posicionada sobre um papel de desenho. Usado para copiar desenhos e traçados de vistas da natureza.” (ROSEMBLUM, 1997, p.650 – tradução do autor).

Kubrusly (1983, p.92) relata que, ao ver uma obra de fotografia pictorialista, um crítico teria dito que “isto não se parece em nada com uma fotografia”. Pode-se perceber nesta afirmação que a fotografia como expressão artística se permitia, já no século XIX, a não se apresentar como uma representação realista. Mas no que concerne ao processo fotográfico propriamente dito, é uma tarefa difícil, ainda na atualidade, desvencilhá-lo de uma forma de leitura que faça a interpretação da imagem fotográfica como uma espécie de atestado de veracidade do objeto referente.

Levantando o problema da verossimilhança na representação fotográfica, Sontag (2003) compara as relações entre a fotografia e o real com a alegoria da caverna. Segundo Sontag “a humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral com meras imagens da verdade.” (SONTAG, 2003, p.13). Platão em várias ocasiões mostrou o caráter de imitação da imagem como algo que contrariaria sua noção de realidade. No livro sétimo da República, o filósofo grego narra a Glauco uma suposta civilização que, durante toda sua existência, somente teve contato com imagens projetadas nas paredes de uma caverna e tomavam o que viam como verdade, ignorando a realidade externa. Esta metáfora já foi reapropriada de várias maneiras ao longo dos séculos e ainda é utilizada para demonstrar a forma como as pessoas podem ser influenciadas por conceitos ilusórios. Ainda na República, livro décimo, Platão demonstra sua teoria sobre um mundo sensível e o mundo inteligível por meio da comparação entre as diferentes representações da ideia de uma cama: a cama feita pelo deus criador, aquela feita pelo artífice e a cama representada pelo pintor. Platão faz aqui uma separação entre a cama ideal ou essência, a materialidade ou existência e a terceira que é apenas uma imitação, uma aparência:

“-E também não é o pintor um artesão e criador de tais coisas?
-De maneira alguma.
-Então o que pensas, afinal, que ele efetivamente faz em relação a um leito?
-Ele o imita. É um imitador daquilo que os outros fabricam”
(A REPÚBLICA, livro X, 597d).

Immanuel Kant (1724-1804) defendeu uma teoria semelhante alguns séculos mais tarde, separando o conhecimento acerca da realidade, em objetos sensíveis e objetos inteligíveis. O comentador de Kant, Georges Pascal (2011, p.49) explica que: “a sensibilidade (em grego *aísthêsis*, daí o termo estética), é a faculdade das intuições: o Entendimento (em grego: *logos*, daí lógica) é a faculdade dos conceitos” e que por intuição deve-se sempre

entender segundo sua etimologia latina (*intueri*: ver). Assim, intuir significaria a “visão direta e imediata de um objeto atualmente presente no espírito e apreendido segundo sua realidade individual” (PASCAL, 2011, p.49). Ainda segundo Pascal, Kant afirma que essa primeira apreensão é dada através dos objetos sensíveis ou fenômenos: “A intuição que assim se relaciona a seu objeto por intermédio da sensação chama-se intuição empírica; e chama-se fenômeno o objeto dessa intuição empírica” (PASCAL, 2011, p.50). Essa apreensão do mundo fenomênico propiciaria a intuição dos objetos, mas não a compreensão da ‘Coisa em Si Mesma’. Soulages (2010), que também se ocupou com a investigação sobre a essência da fotografia, revisitando a teoria kantiana, declara que as fotografias são sempre imagens desses fenômenos e nunca da ‘Coisa em Si’ ou ‘Objeto Transcendental’, pois este nos seria, segundo Kant, inacessível.

Embora Soulages apresente em sua obra um estudo detalhado sobre a fotografia e seus pontos de contato com a teoria kantiana, suas conclusões parecem levar às formas de pensamentos científicos positivistas, surgidos posteriormente a partir do final do século XIX. Estes assumem a noção de realidade com base em fenômenos observáveis e quantificáveis. Também é notável a contribuição dos filósofos e cientistas que compunham o chamado Círculo de Viena, que buscavam o conhecimento vinculado à dimensão empírica e à experiência (SCHÖPKE, 2010).

Não obstante seja um tanto problemático relacionar sempre uma imagem fotográfica a uma realidade verificável, levando-se em conta certas limitações do nosso aparelho visual, para este estudo será considerado como ‘real’ aquilo que pode ser intuído empiricamente e que é compatível com o que nossos sentidos apreendem. Esta definição de realidade, no entanto, não deixa de ser controversa também do ponto de vista filosófico, visto que um dos criadores do método científico, René Descartes (1596-1650), afirmou em suas ‘Meditações Metafísicas’ que tudo aquilo que ele via poderia ser questionado e a única coisa que se situaria acima da dúvida e que definiria até mesmo sua própria existência, seriam seus pensamentos.

2.2 As relações com o referente

Por se tratar de uma imagem obtida por um aparelho que mescla princípios físicos, mecânicos, químicos e atualmente eletrônicos, a fotografia foi admitida, nos primeiros anos após seu surgimento, como um meio de registro fiel à realidade. Surgia então a concepção da

fotografia, segundo explica Dubois (2006), como sendo semelhante a uma imagem refletida por um espelho e que não seria ali aplicável qualquer intervenção da mão humana. Este discurso sobre a imagem como espelho do real remete ao século XIX e que desde então gerou uma série de opiniões discordantes sobre o então recém surgido suporte fotográfico:

Embora comportasse declarações muitas vezes contraditórias e até polêmicas - ora de um pessimismo obscuro, ora francamente entusiastas -, o conjunto de todas essas discussões, de toda essa metalinguagem nem por isso deixava de compartilhar uma concepção geral bastante comum: quer seja contra ou a favor, a fotografia nelas é considerada como a imitação mais perfeita da realidade. E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira 'automática', 'objetiva', quase 'natural' (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente (DUBOIS, 2006, p.27).

Curiosamente, em pleno século XX, com a fotografia já ultrapassando seu centenário, é lançado o famoso artigo do crítico André Bazin (1918-1958), que pretendia definir a ontologia da imagem fotográfica. Bazin assume a fotografia como um reflexo objetivo da realidade, sem levar muito em conta a participação do fotógrafo no processo e proferindo um discurso com tom bem ao estilo oitocentista:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano denomina-se precisamente "objetiva". Pela primeira vez entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor (BAZIN *in* TRACHTENBERG, 2013, p.263-264).

Bazin ainda iria mais longe quando afirma que "a fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua representação" (BAZIN *in* TRACHTENBERG, 2013, p.264).

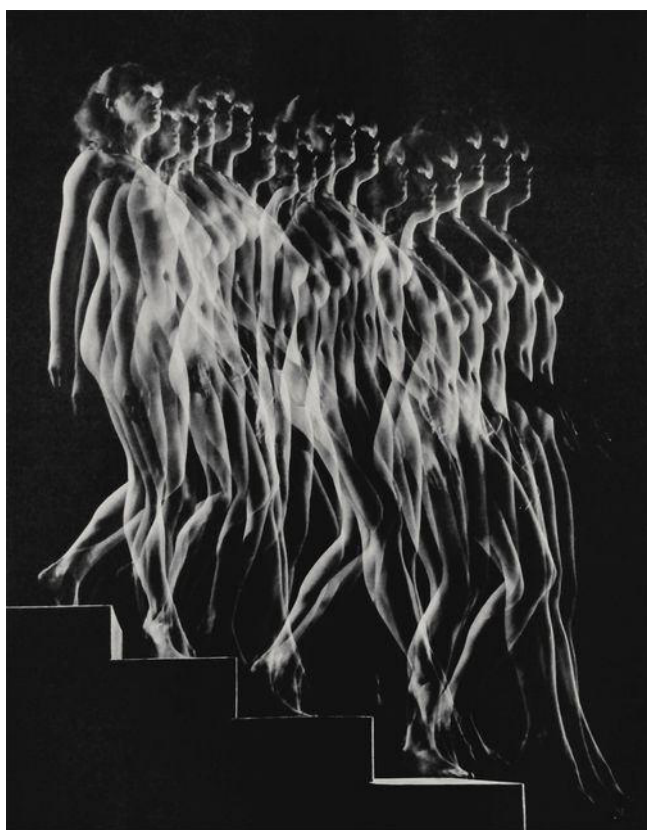
Ainda seguindo este raciocínio crítico, Roland Barthes (1915-1980) faz uma leitura da imagem fotográfica como um atestado da presença de algo, como sendo "não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou a um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia" (BARTHES, 1984, p.114-115).

Alguns autores se propuseram a revisar as noções envolvendo a realidade e a representação fotográfica do referente. Dentre eles, Soulages (2010) se pergunta sobre o que caracteriza essencialmente uma fotografia, ou seja, qual é sua 'fotograficidade': "a foto é

muito mais um produto que questiona o visível do que um objeto que o dá” (SOULAGES, 2010, p.105).

Há inúmeras formas de se fotografar coisas que os olhos não conseguem captar; desta forma, o aparelho fotográfico também pode ser o registro do não visível. Soulages (2010) aponta casos como Harold E. Edgerton (1903-1990) quando fotografa uma gota de leite em 1/10.000 de segundo com um flash eletrônico, Gjon Mili (1904-1984) quando, utilizando luz estroboscópica, produz o nú descendo a escada (FIGURA 61), ou Joachim Bonneimaison quando usa uma câmera panorâmica pra conseguir fotografar numa amplitude de 360 graus.

Figura 61 - Gjon Mili – *Nude descending stair case* - 1942



Fonte: <<https://bscene.wordpress.com/tag/eadweard-muybridge/>> - acesso em 02-09-2015.

Também Machado (2015), defende fortemente a participação ativa do autor da imagem em sua construção e enumera certas características que sugerem que a conexão da imagem fotográfica com o real é meramente uma ilusão. Segundo Machado, o registro fotográfico tem características próprias que diferem daquilo que os olhos conseguem apreender. A fotografia passa por uma série de variáveis durante o ato que a originará e sofre desde o início algum tipo de decisão do fotógrafo. Conseqüentemente, a imagem absolutamente fiel à realidade é um feito que não encontra respaldo na fotografia visto que

toda imagem que chega ao suporte sensível (filme ou sensor digital), passa antes por uma série de filtros que foram previamente escolhidos, tais como: enquadramento, ajuste de obturador e diafragma, tipo de conjunto ótico (tele-objetiva, objetiva 50 mm ou grande angular) a sensibilidade do filme à luz, a regulagem da câmera segundo a temperatura de cor da luz que incide sobre o assunto, as filtrações cromáticas realizadas durante o processo de copiagem em papel, os ajustes de calibração de cor do monitor, entre outras variáveis. Assim, Machado exemplifica estes argumentos com imagens de trabalhos tais como os nus fotografados por Bill Brandt (1904-1983), que contém distorções conseguidas por meio do uso da objetiva grande angular e uma grande extensão de nitidez em todos os planos (profundidade de campo), obtida pelo uso de uma abertura do diafragma de menor diâmetro. Ambas, características puramente fotográficas que não condizem com o que nossa percepção visual é capaz de captar (FIGURA 62).

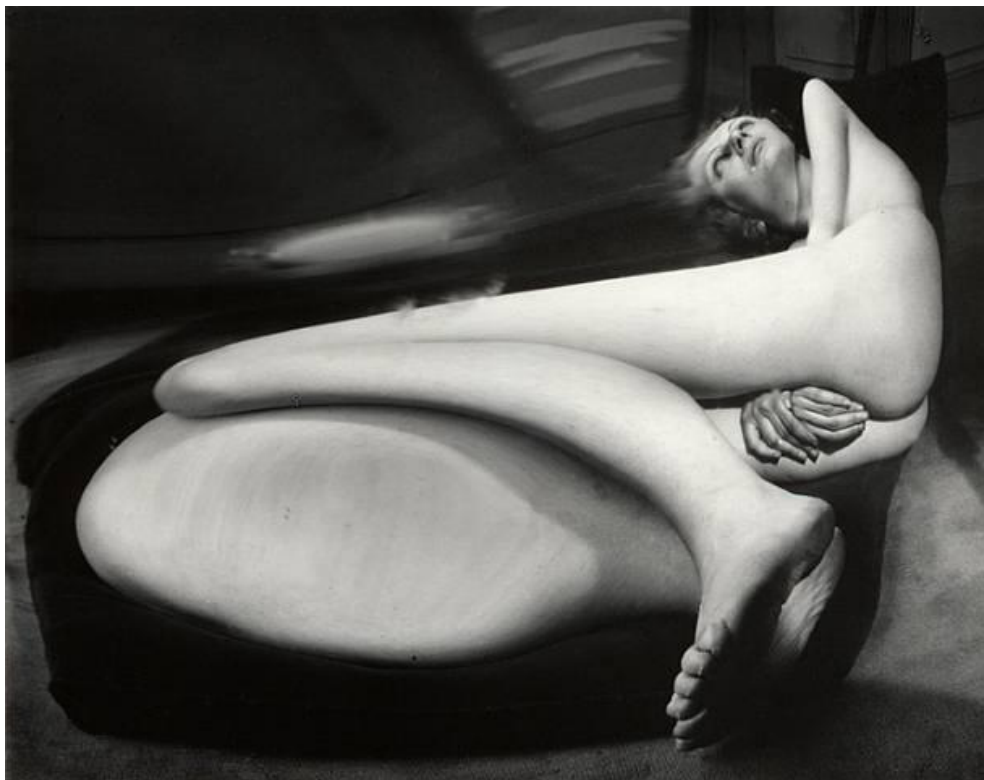
Figura 62 – Bill Brandt – Nude, Belgravia, London – 1951.



Fonte: <<http://www.billbrandt.com/bill-brandt-archive-print-shop?tag=nude>> acesso em 06-09-2015

Outro exemplo apresentado é a série de distorções (FIGURA 63) de André Kertész (1894-1985). Suas fotografias remetem a uma mensagem paradoxal da imagem especular. Kertész faz uso de vários espelhos para conseguir os efeitos desejados e que ao mesmo tempo não se comportam como reflexos fiéis ou espelhamentos da realidade (MACHADO, 2015).

Figura 63 – André Kertész – Distorção - 1933



Fonte: <<http://blissinthecity.fr/du-rab-d-expos-photos/distorsion/>> acesso em 06-09-2015.

Outras possíveis leituras sobre o que seria essencialmente a fotografia, são apontadas por Dubois (2006) como uma transformação do real ou discurso do código e da desconstrução, e a fotografia como traço do real: o discurso do índice e da referência.

Esta última possibilidade, ou seja, o discurso da fotografia como traço do real, refere-se à leitura da fotografia, baseada nas teorias de Charles Sanders Peirce (1839-1914) sobre a interpretação dos signos visuais e sua categorização entre símbolo, ícone e índice. Pode-se perceber que a ligação com o 'real' ainda se faz presente, não mais como um espelho, mas um indício de algo que um dia esteve presente diante da câmera; a presença do referente. O índice, segundo a teoria de Peirce, é definido como um signo que tenha a conexão física com o referente. Sontag (2004) se serve da teoria do índice e da referência quando aponta a capacidade que uma imagem fotográfica tem de convencer seu público acerca da veracidade do que foi ali registrado:

[...] tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem) uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. Enquanto uma pintura, mesmo quando se equipara aos padrões fotográficos de semelhança, nunca é mais do que a manifestação de uma interpretação, uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos) (SONTAG, 2004, p.170).

É também na teoria do índice e sua conexão com o referente que se apóia Barthes quando afirma a natureza da fotografia e o poder que ela pode exercer sobre o observador:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, 1980, p.121).

Soulages (2010) se opõe aos autores clássicos como Barthes, Sontag e Bazin no que diz respeito a um equívoco que pode ser cometido ao se considerar o real como verdadeiro.

Por traz da necessidade de acreditar no real apreensível encontra-se uma necessidade, irmã do ressentimento: a necessidade de acreditar na verdade. Querer a realidade é querer a verdade – armadilha suprema para o fotógrafo ingênuo... como se a verdade fosse um ser e não a característica possível de um juízo! (SOULAGES, 2010, p.110)

O autor inclui em seu argumento, a possibilidade que o fotógrafo tem de falsear a realidade lançando mão de recursos técnicos utilizados no momento de obtenção da imagem (FIGURA 64). Mesmo as fotografias impressas nos jornais que deveriam transmitir certa credibilidade, jogam com a fraude, sendo assim muito difícil distinguir uma imagem da realidade (LALIER, 1985 *apud* SOULAGES, 2010).

Figura 64: Wilton Junior- Cerimônia de entrega de espadins a 441 cadetes na Academia Militar das Agulhas Negras – “O Estado de S. Paulo” 21 de agosto de 2011.



Fonte: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/01/foto-de-dilma-transpassada-por-espada-vence-premio-internacional.html>> acesso em 30-08-2015

Pode-se aqui também levantar a questão sobre porque a fotografia deveria estar acorrentada para sempre à função de registro de seu referente e não poderia ser ela também um suporte para experimentações criativas. Soulages (2010) descreve que a ficção em fotografia é algo possível assim como foi ao cinema desde seus primórdios com os filmes de Meliès (1861-1938), mas que esta vertente fotográfica foi marginalizada em decorrência de uma suposta função que lhe foi atribuída; aquilo que era esperado da fotografia:

[...] um certo uso artístico da fotografia constituiu um obstáculo ao aparecimento da ficção em fotografia. Esse uso era paralisado ao mesmo tempo pela história da pintura – era preciso fazer o que a pintura não pudera realizar perfeitamente, a saber: a reprodução da realidade (SOULAGES, 2010, p110).

Outra forma interpretativa das imagens fotográficas segundo Dubois (1983), é aquela que se baseia na fotografia como um veículo de transformação do real. Nesta leitura, considera-se o sujeito por trás do aparelho como detentor de uma participação ativa na inclusão arbitrária de elementos significantes dos quais será composta a imagem fotográfica. Estariam então incluídas aqui as imagens que sofreram algum tipo de interferência, tanto em sua fase de criação, quanto nos processos de produção e pós-produção, como é o caso das fotomontagens.

Ades (1986) afirma sobre as imagens fotomontadas, especialmente aquelas advindas do construtivismo e dadaísmo, que: “a fotografia obviamente tem lugar privilegiado em relação à realidade, e é também susceptível a ser manipulada para reorganizar ou desorganizar a realidade³²” (ADES, 1986, p.66 tradução do autor).

A imagem obtida fotograficamente deixa, neste caso, de conter apenas elementos indiciais para se tornar também um signo icônico que, como explica Dubois, a existência física do referente não está necessariamente implicada a este, que é autônomo, independente, existindo nele por ele mesmo.

Essa autonomia do signo com relação ao real significa que no ícone contam apenas as “características” que ele possui, na medida em que estas” remetem iconicamente” , ou seja, assemelham-se , a um denotado, seja este real ou imaginário (DUBOIS, 1983, p.63).

Kossoy (2009) descreve a representação fotográfica e suas relações com o real de uma forma um pouco diferente. Para o mencionado autor, principalmente na fotografia comercial, uma abordagem ficcional não só é possível, como é também desejada pela forma como ela

³² The photograph obviously has a special and privileged place in relation to reality, and is also susceptible of being manipulated to re-organize or dis-organize that reality.

cria representações fantásticas e valores imaginários bem caros ao universo do consumo. Além disso, a conexão da fotografia com a realidade se dá em um primeiro momento e é o que ele chama de primeira realidade ou “realidade do assunto em si [...]” (KOSSOY, 2009, p.36). Há, no entanto, um segundo momento que é a segunda realidade da imagem fotográfica: “é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica [...]” (KOSSOY, 2009, p.37). O mesmo autor detalha este processo de criação de realidades:

A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração que se dá o ato do registro; o instante pois, em que é gerada (seria o momento em que a luz refletida pelo referente incide sobre o elemento fotossensível e a imagem é gravada; é o índice fotográfico, provocado por conexão física como assinalou Peirce). Findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade. (KOSSOY, 2009, p.37).

A fotografia é descrita por Kossoy (2009) como um instrumento passível de construções de realidades desde a produção da obra fotográfica propriamente dita, a até sua interpretação isto é, a recepção da obra fotográfica.

Assim pode-se perceber que sua perspectiva não é de uma opinião totalmente oposta aos autores clássicos, mas embora se possa admitir haver um referente real diante da câmera, a imagem produzida não tem necessariamente um significado condizente com uma verdade determinada.

2.3 A irrealidade do retrato e a *Staged Photography*

O retrato é talvez um dos mais tradicionais temas da fotografia tornando-se uma espécie de sucessora da pintura de retratos de silhuetas. Com a fotografia, o retrato perdeu seu caráter de objeto de culto da aristocracia e atingiu a pequena burguesia do século XIX (GERNSHEIM,1991), tornando-se ainda mais popular quando André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) lançou as “*Carte de visite*” como um dos primeiros produtos fotográficos de consumo popular (ROSEMBLUM, 1997). A prática do retrato passou rapidamente a representar a pessoa fotografada a ponto de se tornar quase ela mesma em forma bidimensional: “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (SONTAG, 2004 p.14). A imagem contida no retrato é levada tão a sério a ponto de tornar-se o elemento identificador oficial nos documentos pessoais.

Fontcuberta (2012) declara que o ato de se retratar seria algo como a substituição do *Cogito ergo Sum* (penso, logo sou) para uma versão contemporânea que ele descreve: “Descartes existia graças ao pensamento [...]. Hoje existimos graças a imagens: *Imago ergo*

sum” (FONTCUBERTA, 2012, p.19), remetendo a uma atividade na forma ‘fotografo, logo faço existir’ pois a câmera certificaria a existência ou numa forma passiva ‘sou fotografado logo existo’.

Tal linha de pensamento é bastante praticada, muito embora, a imagem fotográfica usada em documentos de identificação pessoal, seja altamente questionável como a representação real do presente da pessoa fotografada pelo fato de se tratar de um momento isolado do tempo e do espaço. Segundo é observado por Walter Benjamin (1892-1940) em seu conceito de ‘aura’, a imagem fotográfica é um objeto que remete a algo “perto e infinitamente longe” (BENJAMIM, 1987, p.170). A ‘aura’ benjaminiana de uma obra é descrita por Dubois (2006) como uma representação da memória de algo que há muito já não existe mas que pode ser possuído e perpetuado como uma máscara mortuária (BAZIN, 2013; DUBOIS, 2006). O retrato embora próximo no espaço é algo distante temporalmente.

O crítico e pesquisador Juan Esteves, faz referência a uma modalidade de retrato que quebra, por meio de sua forma e conteúdos narrativos, as relações com o referente: é a chamada *Staged Photography*, fotografia encenada ou fotografia construída (numa tradução livre). Trata-se de um tipo de imagem em que o profissional ou o artista literalmente constrói sua imagem. Neste caso, o autor da imagem exerce além do trabalho de fotógrafo, muitas vezes a função de diretor, cenógrafo, estilista e em alguns casos, de *performer* (ESTEVES, 2013). O autor complementa que os limites da construção e da realidade não são dados pelo conteúdo da imagem e sim pela proposta do fotógrafo. Inclui-se nesta categoria de imagens, até mesmo fotos históricas que se serviram do artifício da construção da realidade para potencializar uma mensagem positiva, como é o caso da famosa foto de Joe Rosenthal (1911-2006), tirada no topo do Monte *Suribachi* na ilha japonesa de *Iwo Jima* em 1945 (FIGURA 65). É sabido que o hasteamento da bandeira americana já havia acontecido quando Rosenthal chegou ao local, mas os soldados refizeram o ato, substituindo a primeira bandeira por uma maior, e assim a fotografia pôde ser feita. Todos os elementos constitutivos para uma imagem que carregasse a mensagem de uma nação próxima à vitória final estavam ali para alimentar a opinião pública americana com o sentimento de patriotismo, embora aquela tenha sido uma das batalhas que mais sacrificou vidas americanas durante a Segunda Guerra Mundial (RUSSEL, 1975).

Figura 65 – Joe Rosenthal – Hasteamento da bandeira em Iwo Jima - 1945



Fonte: <http://edition.cnn.com/2015/02/22/world/cnnphotos-iwo-jima/> acesso em 05-09-2015

No que diz respeito aos aspectos de semelhança com seu referente, a fotografia de pessoas também tem peculiaridades que são trazidas à discussão. Barthes (1984), afirma que o retrato fotográfico deve mais sua essência ao teatro do que à pintura, como se poderia erroneamente pensar.

Soulages (2010) aborda não o aspecto objetivo sobre o retrato ou se haveria uma emanção direta de um referente necessariamente posto diante da câmera. Ele aponta questões sobre a representação no retrato por parte do retratado e a indução a esta representação por parte do fotógrafo. O autor toma como exemplo o trabalho de Julia Margaret Cameron (1815-1879). Cameron utilizou como modelos para seus primeiros trabalhos, pessoas de sua família e amigos próximos. Entre elas sua sobrinha Julia Jackson e Hattie Campbell que aparecem em várias de suas principais obras. Soulages (2010) questiona ainda, se os trabalhos produzidos por Cameron seriam a representação fiel da pessoa que ali esteve. Sobre o retrato de Hattie Campbell (FIGURA 66), é lançada a seguinte questão sobre a verdade contida em um retrato:

Será que a teatralização fotográfica é específica de um determinado tipo de retrato ou de todos os retratos? Para responder, vejamos os de Hattie Campbell. Que retrato nos revela melhor a identidade da moça? Será que é quando ela representa a vestal ou quando Cameron faz dela um retrato “verdadeiro”, fotografando a própria Hattie, e não Hattie encarnando um personagem? Será que a verdade de uma identidade é encontrada graças à apreensão cultural de uma cultura? De fato, no retrato “verdadeiro” de Hattie, a moça já está representando. Ela posa nos dois sentidos da

palavra: pose fotográfica e afetação mundana, cultural e social. Não temos diante dos olhos a pessoa de Hattie mas sua personagem, ou seja, um ar, um jogo e uma imagem que ela dá de si mesma aos outros e talvez a si própria (SOULAGES, 2010 p.71).

Figura 66 – Hattie Campbell – Julia Margaret Cameron - 1868



Fonte: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw64626/Hattie-Campbell?search=sp&sText=hattie+campbell&rNo=3>- acesso em 25-05-2015

Uma das modalidades fotográficas na qual a encenação é prática recorrente é o autorretrato. A representação de si mesmo acompanha a fotografia desde seu surgimento, assim como o ato de encenar diante da câmera; sendo que um exemplo clássico é a foto de Hippolyte Bayard (1801-1887) – (FIGURA 67). Bright (2010), explica que o retrato de Bayard intitulado “Autorretrato como um homem afogado” (1840), foi um protesto do autor por seu não reconhecimento como um dos inventores da fotografia, já que este mérito coube a Daguerre. Ironicamente, Bayard ganhou imortalidade como autor do primeiro autorretrato fotográfico da história (BRIGHT, 2010).

Figura 67 –Hippolyte Bayard - Autorretrato como o homem afogado - 1840



Fonte: <<https://tomsctwebblog.wordpress.com/2014/05/17/fixing-the-shadow/>> acesso em 05-09-2015

Para Machado (2015), o ato fotográfico do retrato já pressupõe uma pose por parte do retratado. A pose originalmente era uma necessidade já que as placas utilizadas ofereciam uma sensibilidade à luz muito baixa o que exigia do modelo que ficasse exposto à luz durante muito tempo e absolutamente imóvel. No entanto, o que se busca na fotografia atual, é que aquele que é fotografado seja retratado em seu melhor lado, seu melhor olhar. O autor sugere que: “a imagem ideal é a que supomos ser o que queremos ser”; uma imagem que seja diferente daquela que é vista ao espelho. “A pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube então uma ficção.” (MACHADO, 2015, p.62).

A encenação é igualmente utilizada como uma forma de linguagem na construção de imagens fotográficas que têm por finalidade a expressão artística. Lewis Carrol, pseudônimo de Charles Lutwidge Dodgson (1831-1898), produziu uma série de retratos de Alice Lidell (1852-1934) – (FIGURA 68), que lhe serviriam tanto como uma forma de materialização fotográfica de suas fantasias, como para estímulos à criação de universos imaginários que o levariam a escrever os romances “Alice no País das Maravilhas” (1865), e “Alice Através do Espelho” (1872). Fabris (2009) entende a prática do retrato no século de XIX como algo intimamente ligado à pose e à construção da imagem como uma busca identitária: “O retrato

fotográfico oitocentista aponta claramente para essa construção, ao fazer da pose o elemento definidor não apenas de uma estética, mas da própria concepção de identidade” (FABRIS, 2009, p.62).

Figura 68 –Lewis Carroll - Alice Lidell como “The beggar maid” -1858



Fonte: <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/283092>> acesso em 06-09-2015

A *Staged Photography* é uma forma de expressão também utilizada na atualidade para se referir a construções narrativas fotográficas ficcionais. Estas funcionam como a manifestação subjetiva representada por outro personagem que não o próprio sujeito fotografado. Fabris (2003) faz a seguinte observação sobre a função da pose na criação de uma narrativa fotográfica ficcional:

Se a pose responde, em um primeiro momento, a imperativos técnicos, assume rapidamente o caráter intrínseco de apresentação de um simulacro. Graças a ela o sujeito torna-se um modelo; deixa-se captar como uma forma entre outras formas, ao interagir com um cenário que lhe confere uma identidade retórica quando não fictícia, fruto de uma idéia de composição plástica e social a um só tempo (FABRIS, 2003, p.62).

Uma das mais famosas representantes deste tipo de linguagem na fotografia contemporânea é a norte-americana Cindy Sherman. Bartholomeu (2009) descreve a obra de Sherman como autorretratos nos quais ela aparece disfarçada, encenando um drama cuja particularidade não é dada. “A ambiguidade da narrativa acompanha a ambiguidade do ser, que é tanto ator na narrativa quanto seu criador” (BARTHOLOMEU, 2009, p.53).

Em suas obras, a subjetividade do “eu” desaparece dando lugar a personagens que ela cria e interpreta. O que se vê é uma realidade que tem existência apenas dentro do universo narrativo de suas fotos: a realidade ficcional por excelência. Fabris (2003), observa que o sujeito original, nas obras de Cindy Sherman é suprimido para que se evidencie seus personagens. Um de seus trabalhos mais emblemáticos é *Untitled film Stills*; série de fotografias realizadas entre 1977 e 1980 que apresenta retratos combinando abordagens cinematográficas e fotográficas. Sherman criou 69 histórias de si mesma empregando uma linguagem que ainda não havia sido utilizada antes dela: o *Still* cinematográfico³³. Suas representações de filmes *Noir*, dos filmes ‘B’ dos anos 1950, dos melodramas e séries de TV, revelam a si própria como “uma atriz da não identidade” (IOAN, 2011, p.160).

Os “Stills Cinematográficos sem Título”, tornaram-se imagens icônicas da história da fotografia, algo que, segundo Dubois (2006), tem ligação com o objeto através da semelhança mas não dependem da existência desses objetos.

Tanto *Untitled Film Stills* (FIGURA 69), quanto os trabalhos posteriores de Cindy Sherman, são atualmente vistos como autênticos representantes do uso da imagem fotográfica como criação do simulacro e da pseudo-identidade (FABRIS, 2003).

Em 1980, Sherman decide dar por finalizada a série quando notou que estava se repetindo nas caracterizações e percebeu que o objetivo de seu trabalho estaria fugindo de seu controle ao cair no gosto “cult” de profissionais da moda, tornando o trabalho “um pouco comercial demais”³⁴ (SHERMAN, 2011, p.16).

³³ Imagens fotográficas tomadas durante uma produção de cinema com a finalidade de servir de material de divulgação para os lançamentos cinematográficos.

³⁴ Extraído da seguinte citação transcrita aqui na íntegra: “I thought I could go on indefinitely with these characters, but by 1980 fashion styles had begun to absorb a lot of the clothes I was using, nostalgia was in, so I started to think the work was looking a little too fashionable.”

Figura 69 – Cindy Sherman - untitled film still #58 - 1980



Fonte: <<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/april/14/james-franco-does-cindy-sherman/>> acesso em 06-09-2015.

2.4 A imaterialidade digital e a perda do real

Assim como a mensagem fotográfica pode ser uma ficção, a imagem digital é por si mesma algo imaterial e reduzida a uma série de equações que só podem ser acessadas e novamente reagrupadas como imagem, por meio de dispositivos eletrônicos específicos (MACHADO s/d).

De uma forma bastante resumida, a imagem digital é obtida quando um sensor eletrônico é colocado no plano focal de uma câmera (o plano onde as imagens são formadas). Este sensor é composto de uma base de silício onde é posicionado um grande número de elementos sensíveis à luz chamados *photosites* ou fotodiodos. Este suporte digital utiliza como princípio de funcionamento a transformação da informação luminosa em impulsos elétricos e por sua vez em linguagem binária computacional (TRIGO, 2003).

Segundo Mitchell (1994), a fotografia digital surgiu na era da exploração espacial e esta foi sua principal utilização em seus primeiros anos. Também foi utilizada militarmente para reconhecimento aéreo e no que concerne a fins pacíficos, foi importante no desenvolvimento de aparelhos médicos utilizados em tomografia e ressonância magnética. Seu uso como substituto da imagem em filme, foi pensado nos anos 70 quando a empresa americana *Eastman-Kodak* testou seu primeiro aparelho que pesava mais de quatro quilos e era capaz de registrar imagens e arquivá-las em uma fita cassete magnética (PEIXE, 2014). A

primeira câmera para uso comercial, segundo Trigo (2003), foi lançada pela empresa Sony em 1981 e recebeu o nome de MAVICA (*Magnetic Video Camera*). Foram necessários alguns anos para que a tecnologia fosse aperfeiçoada para que a resposta técnica de uma câmera digital fosse igualada ao suporte analógico e o custo das câmeras pudesse ser viável.

Desde seu surgimento, a imagem digital foi considerada seriamente como uma substituta dos suportes convencionais que mudaria radicalmente a produção, comercialização e consumo de fotografias. O lançamento da tecnologia digital marca um momento de transição que impacta com todo um pensamento construído acerca da imagem fotográfica e da maneira como ela foi praticada durante mais de cento e cinquenta anos. O conceito de imagem digital passou a incluir outros meios em sua aquisição, como os scanners e certos softwares utilizados para geração de imagens por computador ou CGI (*computer generated image*). O clássico conceito de uma gênese fotográfica a partir da imagem obtida por meio da Câmara Obscura, já não se sustentaria como uma vertente única (Mitchel, 1994).

A fotografia digital trouxe um momento de incerteza aos fotógrafos vindos da tradição da Fotografia Direta (*Straight Photography*) quando a imagem capturada pelo filme consistia já algo bem próximo ao produto final de seu trabalho. Na era digital, o tratamento e a manipulação na fase de pós-produção passaram a ser quase obrigatórios na nova concepção de imagem fotográfica. Peixoto (2014, p.655) relata que “o que antes era um trabalho considerado finalizado (o original fotográfico) passou a ser algo completamente aberto e cada vez mais passível de interferências de qualquer ordem (o arquivo eletrônico)”.

Em uma declaração durante os anos 1960, o famoso fotógrafo norte-americano Edward Weston (1886-1958) descreve a natureza da imagem fotográfica como sendo um registro de grande precisão, especialmente no tocante aos detalhes e fiel à realidade. Diz ainda que, no que se refere à mecânica do processo, a imagem é formada por um mosaico de pontos que não pode ser duplicado por obra da mão humana (WESTON, 1965 *in* TRACHTENBERG, 2013).

Mullen (1998) complementa que as imagens digitais, diferentemente da definição de Weston, são pixels distribuídos numa trama cartesiana de células com valores limitados de cores e intensidades, bem como de detalhes finos e variações tonais. Interferências e manipulações, que Weston afirmava como sendo a própria destruição da fotografia, são observados por Mitchel:

De fato pode-se precisamente inverter o princípio defendido por Weston: a característica essencial da informação digital é que ela pode ser manipulada fácil e

muito rapidamente por computador. É simplesmente uma questão de substituir velhos dígitos por novos. As imagens digitais são, de fato, muito mais suscetíveis à alteração do que fotografias [análogicas], desenhos, pinturas, ou quaisquer outros tipos de imagens³⁵ (MITCHEL, 1994, p.6 – tradução do autor).

A era digital passou a exigir dos profissionais conhecimentos de outras áreas de atuação que até então não pertenciam ao universo profissional da fotografia. A nova ordem fotográfica leva a refletir sobre a observação de Mitchel (1994), ainda nos primeiros anos da prática fotográfica digital que: “No momento de seu sesquicentenário em 1989, a fotografia estava morta – ou para ser mais preciso, radical e permanentemente deslocada – como estava a pintura 150 anos antes³⁶” (MITCHEL, 1994, p.19 – tradução do autor). Claro que nem a pintura nem a fotografia tiveram um final abrupto como preconizava Mitchel em 1989 ou Delaroche em 1839, mas é notório que as duas formas de representação sofreram mudanças radicais que de certa forma as aproximaram mais ao invés de extingui-las.

As questões sobre a verdade, o real e o referente são altamente questionáveis na atualidade, podendo-se colocar em dúvida a veracidade de uma foto jornalística assim como pode-se deixar levar por uma ficção fotográfica artística. O profissional da imagem pode usar dos recursos da imagem digital como *l'he convier*, como relata Peixoto (2014):

[...] ao longo do tempo, Esta postura de invasão na imagem fotográfica foi incorporada no processo de trabalho. O que antes era um constrangimento, tornou-se uma demanda de mercado. Na arte fotográfica, seus artistas passam a usar mais princípios pictóricos e sentem-se à vontade para manipular as aparências do mundo à maneira de um pintor (PEIXOTO, 2014, p.655).

A fotografia começa finalmente a se desvencilhar do comprometimento com o real e imagens manipuladas e fotomontagens passam a ganhar o gosto do senso comum que passa a aceitar, como já foi citado por Kossoy (2009), outras formas de realidade.

É bastante conveniente ao processo de fotomanipulação, que se mostre com maior intensidade na era da fotografia digital. Embora manipulações tenham sido feitas desde o

³⁵ *Indeed we can precisely invert weston's principle: the essencial characteristic of digital information is that it can be manipulated easily and very rapidly by computer. It is simply a matter of substituting new digits for old. Digital images are, in fact, much more susceptible to alteration than photographs, drawings, paintings, or any other kinds of images*

³⁶ *From the moment of its sesquicentennial in 1989 photography was dead – or, more precisely, radically and permanently displaced – as was painting 150 years before.*

início da história da fotografia, parece que este é o momento de sua maior aplicação em diversos meios. É o que explica Machado:

Depois de mais de um século e meio de restrições técnicas, conceituais e ideológicas, subvertidas apenas marginalmente pelos artistas de vanguarda, a fotografia começa, finalmente, a conhecer a sua emancipação e a derrubar as fronteiras que a limitavam. Com a câmera digital e o *software* de processamento tomando rapidamente o lugar das tradicionais técnicas fotográficas, podemos dizer que a fotografia vive um momento de expansão, tanto no que diz respeito ao incremento de suas possibilidades expressivas, como no que diz respeito às mudanças em sua conceitualização teórica (MACHADO, 2000, p.13).

Em sua afirmação, Machado antecipa aqui as diversas formas de expressão fotográfica que extrapolam o aparelho e o próprio suporte da fotografia, e que seria chamado no século XXI, de fotografia expandida ou momento pós-fotográfico.

2.5 Pós-fotografia

A chamada era pós-fotográfica refere-se diretamente à imagem digital e a todo um novo conceito que redefiniria a imagem fotográfica. Algo como uma imagem com fundamentação nos aspectos essenciais da fotografia, mas que conduziriam a uma forma extrapolada, tanto da técnica quanto da informação fotográfica. Wanner relata que ‘Fotografia *depois* da Fotografia’ é um termo recorrente neste início do século XXI, usado por teóricos e filósofos, como Arthur Danto, Abigail Salomon-Godeau e Lev Manovich.” (WANNER, 2008, p.1899). Machado (2000), assim como Fernandes Junior (2006), referiram-se ao termo ‘Fotografia Expandida’, criado por Andreas Müller-Pohle, para referir-se a abordagens fotográficas que iriam além dos limites do sistema de produção e dos aparelhos de captura de imagens fotográficas. Machado explica o conceito:

Recentemente, Andreas Müller-Pohle (1985), fotógrafo, crítico e editor da revista *European Photography*, cunhou o termo fotografia expandida para designar a nova atitude emergente com relação a esse meio. Para Müller-Pohle, a fotografia hoje pressupõe uma gama praticamente infinita de possibilidades de intervenção, tanto no plano da produção (pode-se interferir no objeto a ser fotografado, nos meios técnicos para fotografar, como ainda na própria imagem fixada no negativo), quanto nos planos da circulação e consumo social de fotografias (MACHADO, 2000, p.13).

Percebe-se que esta fotografia expandida, como uma tendência de manipulação no resultado da imagem fotográfica, tem suas origens ainda no século XX, quando a prática fotográfica era majoritariamente amparada na utilização de filmes fotográficos e materiais sensíveis à luz. Já na era digital, foi introduzido por Mitchell (1994), o termo pós-fotografia e se apóia no potencial da imagem digital de ser facilmente manipulada e ressignificada. Uma

das consequências apontadas por Machado (2000), foi a perda do vínculo com a realidade pois a fotografia já se encontraria liberta de uma ligação obrigatória com o referente.

O advento da fotografia digital e de todos os recursos de pós-produção promoveu uma ampliação das variáveis que compõem a imagem técnica e das possibilidades criativas à disposição daquele que produz informação visual, seja para fins comerciais, como para finalidades artísticas. Com os recursos digitais inaugura-se a chamada era pós-fotográfica, que é comentada a seguir:

[...] a década de 1990 na qual finalmente viu-se a aplicação efetiva e largamente difundida de computadores à produção de imagens foi um momento histórico tão importante que pode ser comparado com os anos 30 do século XIX e tão revolucionário quanto o próprio nascimento da fotografia.³⁷ (MITCHELL, 1992, p.20, tradução do autor).

Assim, as novas tecnologias de reprodução de imagens, suscitam dúvidas se a aplicação da computação e da digitalização das imagens levariam ao fim da (falsa) inocência da fotografia (WELLS, 2009), revelando um novo potencial até então desconhecido e levantando questões sobre o papel dessa imagem pós-fotográfica na sociedade contemporânea.

Referindo-se à fotografia produzida na era digital, Soulages (2010, p.106) afirma que “não há mais nem mesmo pretexto técnico para justificar a pretensão a qualquer realismo na fotografia”. Uma nova abordagem acerca do real é assumida entre pensadores contemporâneos como a filósofa Amie L. Thomasson que discute a existência de entidades ficcionais. Abre-se assim um novo leque de questionamentos no que diz respeito à imagem pós-fotográfica e seu potencial para construir realidades.

Sonesson (2012) descreve um mundo pós-fotográfico como uma junção e ao mesmo tempo uma modificação nos significados de pintura e fotografia. Shore (2014) apresenta a pós-fotografia como um momento e não um movimento. Seria, para o autor, um conjunto de procedimentos, possibilidades e experimentos do uso de imagens fotográficas como forma expressiva sem se limitar pelos dogmas que foram impostos à produção artístico-fotográfica durante os séculos XIX e XX. Segundo o autor, a fotografia como testemunho da realidade é algo que não faz mais tanto sentido na prática contemporânea de construção de imagens. “a linha divisória verdade/ficção é cada vez mais difusa nos trabalhos da era pós-fotográfica. Em

³⁷ *The 1990's, wich finally saw the effective and widespread application of computer to image-making, was just such an historical moment; one wich was comparable to the 1830's and the revolutionary birth of photography itself.*

geral, a última coisa a se esperar da fotografia atual é a verdade objetiva” (SHORE, 2014, p.8 – tradução do autor³⁸).

Cardoso (2008) afirma que, ao longo dos anos, a fotografia tornou-se abundante e barata o que acabou por esvaziar as imagens de seu poder simbólico tradicional. A exagerada produção de imagens e a saturação dos meios de propagação provocou seu esvaziamento de sentido. Na atualidade, quanto maior é o número de imagens produzidas e veiculadas, menor o valor que se imputa a uma imagem individualmente. Essa hipersaturação de imagens fotográficas foi, segundo Shore (2014), um dos elementos motivadores da prática da reapropriação como uma forma de produzir arte na era pós-fotográfica.

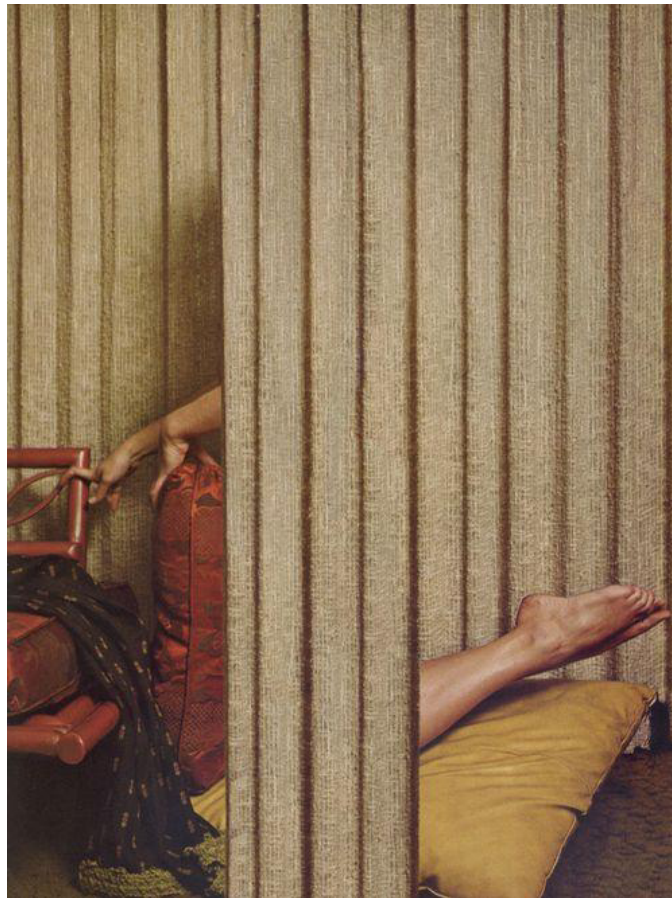
O momento pós-fotográfico é um terreno bastante propício a este tipo de reapropriação e ressignificação de imagens, algo como um *remake* contemporâneo dos *ready-made* dadaístas alemães da primeira metade do século XX. Dentre os inúmeros autores apresentados por Shore em sua obra “*Post-photography: the artist with a camera*” (2014), serão citados aqui, como forma de exemplificar o conceito pós-fotográfico, o trabalho desenvolvido pelos artistas Eva Stenram, Nicolle Belle, Steffi Klenz e Yang Yi.

A sueca Eva Stenram faz, em uma de suas séries, uso de imagens impressas encontradas em revistas eróticas que, depois de digitalizadas, recebem a intervenção da autora deixando visíveis apenas partes da modelo (normalmente mãos e pés), criando assim um universo *voyer* em que o observador reconstrói mentalmente a parte da cena que foi oculta (FIGURA 70). Stenram explica que seu trabalho “é muitas vezes sobre esse ato de olhar, assim como sobre as relações entre o público e o privado, aquilo que está no cerne da experiência fotográfica” (SHORE, 2014, p.28 – tradução do autor³⁹).

³⁸ *The Idea persists that photography is above all else a medium of witness, a self-effacing window on to the world which is primarily concerned with recording that thing to which we breezily refer as ‘reality’. [...] the fact/fiction dividing line is continually blurred in post-photographic work. In general, the last thing you should expect from photography these days is objective truth.*

³⁹ *My work is often about this act of looking, as well as the relationship between the public and the private, which is at the core of the photographic experience.*

Figura 70– Eva Steanram – Drape - 2012



Fonte: < <http://dianepernet.typepad.com/diane/2013/03/exhibition-eva-stenram-drape-at-the-ravestijn-gallery.html> > acesso em 30-09-2015

Nicole Belle, utiliza em seu trabalho, a digitalização de antigos negativos dos anos 1970 contendo fotografias de pessoas e então passa para a fase de montagem da obra via computador. Belle multiplica a pessoa que aparece nas fotos, normalmente em cenas posadas, unindo as poses de vários negativos em uma única *frame* (FIGURA 71). Belle conseguiu este material em uma das chamadas venda de garagem, prática comum nos Estados Unidos. Não se sabe ao certo a data exata e nem a verdadeira autoria das imagens a não ser por uma etiqueta com a identificação: ‘Rev. Sanches’. Assim a autora admite que seu trabalho tem uma co-autoria do desconhecido senhor Rev. Sanches (SHORE, 2014).

Figura 71– Nicole Belle – Untitled from Rev. Sanchez - 2008



Fonte: <<http://www.nicolebelle.com/nicole-belle/bodies-of-work/album/rev-sanchez?p=1> > acesso em 30-09-2015

Segundo Shore (2014), a era da pós-fotografia se contextualiza num mundo hyper documentado e povoado por termos originados no século XXI. Esta é a era das “*selfies*”, das redes sociais, do *Instagram*⁴⁰ e de toda uma intrincada rede de compartilhamentos. Este excesso de imagens disponíveis propicia o surgimento e daria legitimidade a propostas de trabalhos utilizando a reapropriação de imagens como os de Steanram e Bell.

A alemã Steffi Klenz interfere diretamente no suporte fotográfico com ácidos para que a imagem se degrade e se decomponha propositalmente gerando efeitos inesperados e provocando assim, novas significações para a imagem fotográfica (FIGURA 72).

⁴⁰ Rede social para compartilhamento de imagens fotográficas.

Figura 72 – Steffi Klenz – Hewitt’s Heap – 2012/2013



Fonte: < <http://www.photography-now.com/exhibition/90731> > acesso em 30-09-2015

O exemplo final é Yang Yi, artista chinês que produz imagens de pseudo-documentários de fatos que ainda não aconteceram. Esta manipulação temporal se dá graças à cuidadosa escolha e montagem digital das imagens. Na série “*from Uprooted*” (FIGURA73), produzida entre 2006 e 2008, Yang Yi propõe uma visão de uma cidade que irá ser inundada. Ele consegue um efeito fantasmagórico acrescentando luzes refratadas de fotos subaquáticas e fotografando os moradores da cidade utilizando máscaras de mergulho como se ainda vivessem numa cidade submersa.

Figura 73- Yang Yi – From Uprooted – 2006/2008



Fonte: < <http://www.2photo.ru/en/post/31240>> acesso em 01-10-2015

Todos estes artistas, são representantes de uma geração de fotógrafos que não aceita mais uma delimitação entre analógico e digital, o real e a ficção, entre o comercial e o artístico. Todos os rótulos e cânones acerca do que seria ou não uma ‘legítima’ imagem fotográfica, são postos à prova em nome da expressão da subjetividade artística do autor como um elemento atuante do processo de feitura da imagem.

No tempo da manipulação digital das imagens, a fotografia não difere mais da pintura, não está mais isenta de subjetividade e não pode atestar mais a existência de coisa alguma. Qualquer imagem fotográfica pode ser profundamente alterada, alguns de seus elementos podem ser importados de outras imagens [...]. (MACHADO, S/D, p. 1)

A câmera é hoje, mais um instrumento disponível para criar realidades fotográficas (KOSSOY, 2009), mas deixou de ser o meio frio e mecânico de registro, bastante objetivo, que não permitia a interferência da mão do artista no processo. Sobre a pós-fotografia Sonesson (2012) afirma que em certo momento o sentido da pintura foi modificado pela fotografia e agora, aquilo que define a fotografia e mesmo a pintura, está em vias de ser profundamente alterado pelo surgimento das fotografias computacionais. O jogo de montagens, encenações, apropriações e ressignificações ganhariam também a fotografia comercial e a mídia, levando a elas o poder de convencimento conseguido a partir da criação de novas realidades. O simulacro do real, na publicidade passa a ser mais real do que a realidade visível (BAUDRILLARD, 1991).

CAPITULO 3: DESIGN NA FOTOGRAFIA

Tarefa tão complexa quanto encontrar uma definição para a fotografia é a definição de design e suas diversas aplicações. Por se tratar de uma prática que abrange várias áreas de atuação, o termo design, e no caso desta dissertação o design gráfico, muitas vezes é mal empregado e em outras subutilizado (VILAS-BOAS, 2003). Talvez o erro incorra pela dificuldade de se obter uma tradução adequada para o termo que, segundo Cardoso (2005), já recebeu diversas denominações como desenho industrial, comunicação visual e programação visual.

A fotografia sempre foi uma grande aliada e influenciadora nos trabalhos dos designers (MARCELINO, 2012). No entanto, nos primeiros anos da prática do design, o objetivo da utilização da imagem fotográfica foi, na maioria dos casos, o de ilustrar um texto e transmitir uma determinada informação dentro de uma peça gráfica, vinculando fotografia à mensagem textual (CARDOSO, 2010). Nesse contexto, é comum perceber o uso da fotografia como uma imagem ilustrativa ou como um elemento que cria uma linguagem particular à peça gráfica em que está sendo veiculada. Todavia, não é comum encontrar autores que façam menção sobre produção de uma imagem fotográfica como sendo, ela mesma, um produto de design.

Este capítulo discorrerá a respeito do design gráfico, sobre a importância da fotografia inserida no design e sobre a própria produção fotográfica enquanto resultado do processo de design gráfico.

3.1 Algumas considerações sobre o design gráfico

Alguns autores como Cardoso (2008) Dormer (1998) e Villas Boas (2003), afirmam que a origem do design está intimamente ligada, se considerada em âmbito mundial, ao início da produção de bens de consumo de forma industrial ao final do século XVIII, ou mais intensamente após a Segunda Revolução Industrial na segunda metade do século XIX (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014).

No que diz respeito ao design brasileiro, algumas abordagens acerca do tema, afirmam que a chegada desta prática profissional ao Brasil, se deu a partir 1963, quando ocorreu a implantação da Escola Superior de Desenho Industrial, pertencente à Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Cardoso (2008) aponta que o design já estava presente na produção gráfica nacional mesmo anteriormente à década de 1960 e que definiu-lo como uma atividade

necessariamente ligada a uma formação de nível superior “[...] se deve mais a questões de ideologia e de corporativismo do que a qualquer fundamento empírico.” (CARDOSO, 2008 p.22).

Niemeyer (1997), Villas-Boas (2003) e Cardoso (2008), concordam que este esforço de explicação do designer sobre sua própria profissão tem origem nas traduções e interpretações equivocadas da palavra Design. Segundo afirma Cardoso (2008), assim como Merino (2014), a origem direta da palavra inglesa, leva a uma junção de interpretações no que diz respeito aos aspectos abstratos de designar, conceber, projetar e o de gerar algo tangível. Os autores citam definições que propõem uma separação nítida da função do designer como sendo aquele que projeta algo para que seja produzido por outras mãos em um sistema de reprodução por meios mecânicos mais ou menos padronizado de modo a atender a necessidades materiais ou de informação visual (CARDOSO, 2008; NIEMEYER, 1997). No que concerne à finalidade de melhor atender a uma informação visual, é possível incluir aqui os projetos gráficos de impressos como cartazes, revistas, livros e anúncios de publicidade impressa. Villas-Boas (2003) afirma que o design gráfico deve atender a quatro aspectos básicos: “[...] formais, funcionais objetivos (ou simplesmente funcionais), metodológicos e funcionais subjetivos (ou simbólicos). “Um objeto só pode ser considerado fruto de design gráfico se responder a estas quatro delimitações.” (VILLAS-BOAS, 2003, p.8). Assim, o autor define o design gráfico como um produto bidimensional imagético gerado por meio de um projeto, que tenha a propriedade de ser reproduzível e que atenda a função a que se propõe, que é comunicar através de elementos visuais (textuais ou não) uma mensagem para persuadir, guiar ou vender um produto.

Embora haja opiniões divergentes acerca de sua origem ou do correto emprego do termo, parece não haver dúvida que o design seja uma prática projetual e que é possível se pensar em uma metodologia que perpassasse todo o processo de criação, execução e veiculação do projeto de design gráfico.

Sobre a fotografia e suas ligações com o design gráfico, Belchior e Ribeiro (2014) apresentam a imagem fotográfica como algo que abriu caminho para o surgimento do cinema no final do século XIX e como o elemento que revolucionou formas narrativas que até aquele momento eram primazia da literatura. Os autores descrevem a importância do surgimento do cinema e seu potencial como suporte para a criação:

O advento das imagens em movimento liberta o poder de criação do homem de forma nunca imaginada. Ele permite não apenas o registro das imagens cotidianas,

mas a criação de universos que antes só eram possíveis na literatura. Cabe ao cinema, inaugurado por Georges Méliès, o poder de transformar em imagem qualquer ideia. De as viagens à lua a reconstituição de fatos históricos, para essa arte não existem limitações (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014, p.15).

Admitir a imagem fotográfica como uma das formas de se produzir design, permite pensar a fotomontagem contemporânea⁴¹ como portadora de potencial narrativo que, assim como o cinema, é capaz de transformar qualquer ideia em imagem, tendo como limitação apenas a capacidade criadora de cada autor.

Além de procedimentos metodológicos e de produção, é importante não esquecer-se das finalidades do design e sua importância como um elemento inserido na chamada cultura de massa. Belchior e Ribeiro (2014) afirmam que uma das funções do design é agregar simbolismos e valores ao produto a fim de alimentar o desejo de posse de um bem e a satisfação de um desejo. Algo que se assemelha ao que Lipovetsky (2007, p.102) chamou de sociedade do objeto: “a sociedade do objeto apresenta-se como civilização do desejo, prestando um culto ao bem-estar material e aos prazeres imediatos”. É uma ação, que para conseguir a satisfação do usuário, utiliza de mecanismos que diferenciam o valor de uso dos produtos e aumentam seu valor de troca. Uma vez que o design transformou-se em uma expressão cultural de nosso tempo, seus produtos consequentemente revestem-se de valores intangíveis e é isso que os fará diferenciarem-se em meio à padronização industrial.

O design, uma vez transformado em um elemento valorativo de determinada mercadoria, torna-se um meio de conquistar o consumidor/usuário permitindo assim, a percepção de sua forma de estar no mundo, entendendo seus valores e hierarquias sociais. Tais valores, que os objetos trazem em si, lhes conferem um sentido maior do que apenas utilitário. (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014; VILLAS BOAS, 2003). Este sentido de pertencimento social é apontado por Cardoso (2008) assim como por Belchior e Ribeiro (2014) como uma das características de produtos como, por exemplo, as peças de vestuário, que são capazes de informar eficazmente quem se é ou quem se pretende ser. Esta sensação de pertencimento a valores criados pela sociedade de consumo concorda também com o comentário de Freitas (2005) referindo-se ao filósofo Jean Baudrillard (1929-2007). Segundo Freitas, “toda cultura de massa é narcisista, pois suas produções visam a glorificar a imagem que o indivíduo faz de si mesmo” (FREITAS, 2005, p.333).

⁴¹ Ver capítulos 1 e 2.

Como um produto da cultura de massa, o design promove a significação do objeto e a oferta de satisfação de desejos reais ou ainda latentes como é também constatado por Freitas (2005, p.334): “[...] a cultura de massa é um tipo de produção cultural que tem sua força devida ao fato de que seus consumidores, de alguma forma, precisam de algo que ela está disposta a oferecer como um dos ingredientes de seus produtos.” Neste contexto de produção e significação do design, a fotomontagem no século XXI manifesta-se como uma das peças que compõe a cultura de massa. Ela agrega em sua produção, ingredientes que provém de outras áreas ligadas às artes visuais e à comunicação, criando significados visuais que serão assimilados como uma segunda realidade (KOSSOY, 2009), um simulacro do real (BAUDRILLARD, 1981); algo além de uma interpretação tendenciosa da realidade historicamente vivida, mas a produção de uma nova realidade (FREITAS, 2005).

Como será visto adiante, pode-se considerar bem plausível que a produção de imagens fotográficas montadas digitalmente com uma determinada intenção, sejam consideradas objetos de um processo metodológico de design gráfico. Dentre os elementos motivadores e constitutivos e fonte referencial de sua criação, estão a arte em suas diversas formas, o cinema, em especial em suas incursões experimentais, os textos literários e filosóficos (ASSIS, 2011; BELCHIOR, RIBEIRO, 2014).

3.2 Design gráfico e seus métodos

Um dos elementos que caracterizam o design é o fato de serem originados de um processo projetual. Serão apresentados aqui, autores que propuseram metodologias que ajudam os profissionais a estabelecerem um caminho a ser percorrido a fim de se chegar a uma solução para um problema gráfico que se apresenta.

No design gráfico há um imenso leque de possibilidades de geração de peças gráficas que irão atender a certa demanda. O êxito em determinado trabalho dependerá de uma série de variáveis e o designer deverá se adaptar para adequar o projeto às suas particularidades e complexidades próprias. De acordo com Marcelino (2012),

a complexidade dos projetos, a quantidade de informações, o número de problemas a ser resolvido e a constante mudança dos tipos de problemas a serem solucionados, fundamentam a necessidade de um método de trabalho que articule esta multiplicidade de tarefas delegadas a este profissional (MARCELINO, 2012.p.102).

Vários modelos metodológicos são apresentados por Marcelino (2012), Assis (2011), e Merino (2014) e que por sua vez fazem menção a Munari (2008), Fuentes (2006), Villas-Boas

(2003), entre outros. Seus métodos são bastante úteis como uma orientação e têm vários pontos em comum. Um dos métodos apresentados aqui é o de Bruno Munari. De acordo com Assis (2014), Munari sintetiza seu método da seguinte maneira: problema, definição do problema, componentes do problema, coleta de dados, análise de dados, criatividade, materiais e tecnologia, experimentação, modelo, verificação, desenho de construção e solução⁴².

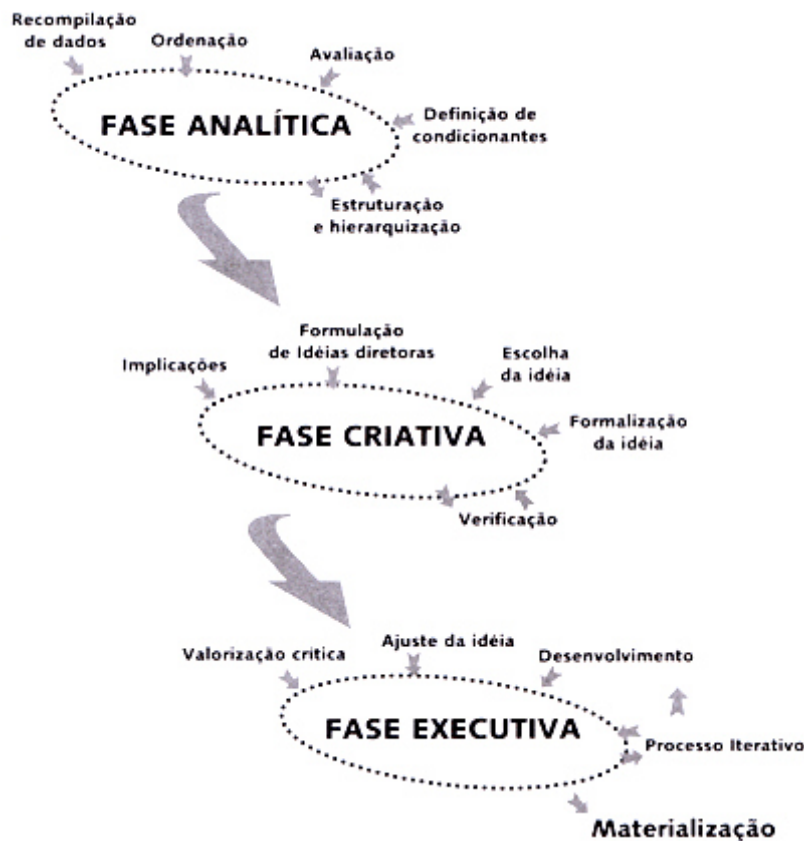
Embora Fuentes (2006) e Merino (2014) entendam as metodologias, não como uma receita, mas como um processo reflexivo sobre as demandas do design, os autores apresentam também alguns modelos metodológicos que segundo Marcelino (2012) se originaram das seguintes argumentações propostas por Christopher Alexander:

1. As dificuldades que surgem em torno de um projeto são complexas demais para serem resolvidas de forma puramente intuitiva;
2. A quantidade de informação necessária para a solução dos problemas, aumentou de tal forma que o designer sozinho não conseguiria reuni-las, muito menos elaborá-las;
3. O número de problemas de projeto se multiplicou rapidamente;
4. Problemas deste tipo se transformam num ritmo muito mais rápido que em outros tempos, de forma que não é possível se valer apenas de experiências anteriores (MARCELINO, 2012, p.26).

Dentre os métodos apresentados por Fuentes (2006) está o proposto por Guillermo G. Ruiz (FIGURA 74), que se desmembra em três grandes fases: analítica, criativa e executiva.

⁴² Até o momento em que esta dissertação estava sendo escrita, não foi encontrada uma metodologia específica para produções fotográficas ou que mencionassem a fotografia como resultado de alguma metodologia de design.

Figura 74 – Método proposto por Guillermo G. Ruiz



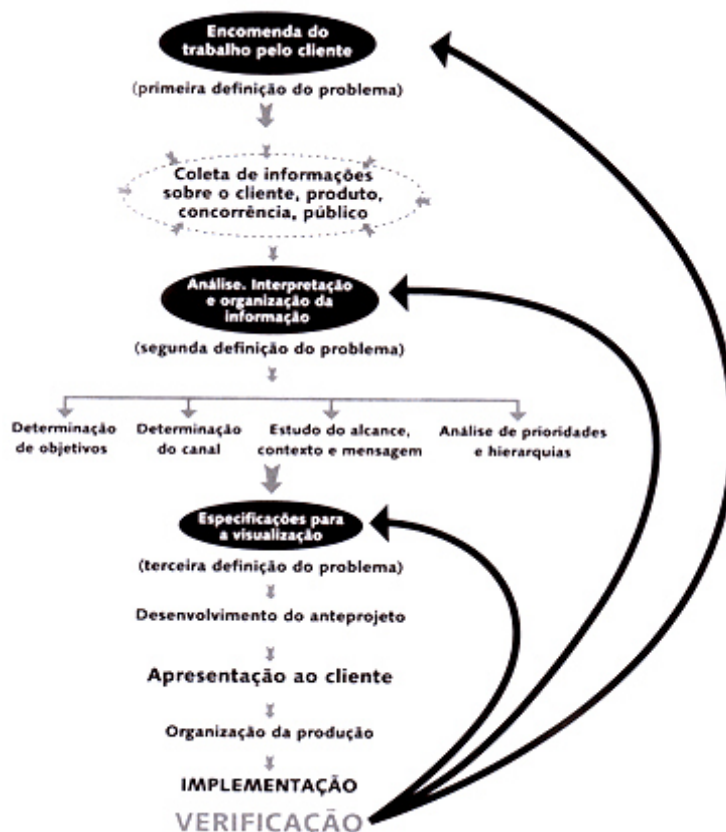
Fonte: FUENTES, 2006, p.30

Também é apresentado pelo mesmo autor, o modelo proposto por Jorge Frascara (FIGURA 75) que pretende sintetizar os passos mais frequentes do processo metodológico do design que são:

- (a). Encomenda do trabalho pelo cliente;
- (b). Coleta de informações;
- (c). Análise, interpretação e organização das informações;
- (d). Determinação de objetivos;
- (e). Determinação do canal;
- (f). Estudo do alcance, contexto e mensagem;
- (f). Análise de prioridades e hierarquias;
- (g). Especificações para a visualização;
- (h). Desenvolvimento do anteprojeto;
- (i). Apresentação ao cliente;
- (j). Organização da produção;
- (l). Implementação;
- e (m). Verificação. (FUENTES, 2006, p.28)

Os modelos metodológicos apresentados funcionam como um ponto de partida, representando bem como seria o caminho trilhado, inclusive por um projeto envolvendo a construção de imagens.

Figura 75: Método proposto por Jorge Frascara



Fonte: FUENTES, 2006, p.28

Não serão aqui elencados todos os modelos metodológicos já propostos e seus inúmeros autores. O que é, no entanto, de grande valia é a orientação que esses métodos propiciam e a reflexão a que eles suscitam. Sendo o design uma atividade que recebe influências diretas de outras áreas, principalmente daquelas que trabalham com a criatividade, os procedimentos metodológicos são constantemente alterados a fim de se adequarem de forma mais efetiva às necessidades do projeto. Também pode ser observado que quanto mais autoral se torna o trabalho do designer, mais se percebe o rompimento com os modelos tradicionais de metodologia. Assis (2001) menciona o designer Rafic Farah que afirma que todo o trabalho apresenta um *briefing*, mas nem sempre o resultado final condiz com o que foi proposto inicialmente. Em vários casos, o designer afirma que no decorrer do projeto descobre novas soluções de forma inesperada, em situações cotidianas.

Segundo Assis (2011), trabalhos como o design que envolve produções autorais, levam à utilização de uma metodologia própria de trabalho. Segundo a autora, o designer Felipe Guga relata que novos métodos são necessários para abrir novos caminhos quando ele

se encontra em uma sensação de estar vazio de ideias. Munari (2008) diz que essas mudanças têm a ver com a criatividade do designer que, ao aplicar um novo método, descobrem-se novas possibilidades.

Outro designer citado pela autora, Chico Homem de Melo, afirma a respeito do processo do projetual que:

[...] ele não é linear, pois as etapas se misturam e ações imprevistas podem ocorrer, mas isto não significa uma ausência de preceitos. No decorrer da prática, percebem-se ações que se desenvolvem com certa constância nos diversos projetos realizados pelo designer” (ASSIS, 2014, p.50).

No caso desta pesquisa, as obras envolvendo fotomontagens são percebidas como detentoras de elementos recorrentes que identificam o estilo pessoal de seus autores designers. Alguns se consideram inclusive como artistas das imagens. Segundo Dormer (1998), cada vez mais designers afirmam que seus trabalhos estão de alguma forma conectados com algum tipo de arte. Ele prossegue afirmando que “Na medida em que eles frequentemente criam estilos que captam a nossa imaginação tornando tais criações desejáveis para nós, há alguma verdade nisso” (DORMER, 1998, p.7, tradução do autor⁴³).

O Design é, segundo Assis (2011), uma forma contemporânea de arte a serviço da coletividade, arte de massa, industrial, que valoriza a responsabilidade social do artista. Também Belchior e Ribeiro (2014) constataram relações bem próximas entre arte e design no trabalho de diversos profissionais entrevistados. Segundo o designer Humberto da Mata, a arte tem papel fundamental para o design uma vez que muitos dos conceitos estéticos envolvidos nos dois campos são compartilhados. “Um designer que possui um bom conhecimento de arte, certamente vai demonstrar em seu trabalho conceitos mais firmes.” (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014, p.110).

Gringo Gardia, também citado por Belchior e Ribeiro (2014) e atuante em diversas atividades tais como designer, artista gráfico, cenógrafo, diretor de arte, entre outras atividades profissionais, descreve seu trabalho como uma ressignificação daquilo que viu e daquilo que está em seu entorno:

O trabalho do artista visual é ser um editor das imagens no mundo. Tudo o que a gente faz teve uma influência, a gente não cria do nada. [...] O mundo nos mostra as

⁴³ Many more designers like to claim that they are in some sense concerned with ‘art’. In so far as they often have to create styles that capture our imagination and so become desirable to us, there is some truth in this. (p.7)

coisas e traduzimos isso de maneira diferente, colocando em outros lugares, fazendo com que as pessoas olhem aquilo. O artista faz essa tradução do mundo (BELCHIOR; RIBEIRO, 2014, p.103).

É também consenso entre os designers que um processo criativo não surge espontaneamente e que por trás de cada trabalho, de cada obra, há um grande investimento afetivo e uma herança de vivências que o profissional de criação acumula durante a vida.

Assim, pode-se perceber que os procedimentos metodológicos na prática projetual de design são algo que possui inúmeras variáveis que deverão se adequar às particularidades e realidades de cada projeto (MARCELINO, 2011). Eles também são uma forma de afirmação de um estilo pessoal de cada designer podendo este se servir de eventos inesperados que possam ocorrer durante o processo. A criação não nasce do acaso, mas não faz parte de um processo linear e pode surgir de caminhos inesperados. Tais procedimentos são particularmente úteis na produção de imagens que utilizam da fotomontagem digital. Um planejamento inicial será de crucial importância para a obtenção dos resultados pretendidos. Porém, durante a fase de criação, o designer pode conceder-se a experimentações que não sigam os preceitos metodológicos de forma tão rígida. Assis (2011) lembra ainda o designer Rico Lins quando este diz que criar utilizando a tecnologia digital propiciou mais liberdade ao trazer a possibilidade do “erro” e se o designer estiver aberto a aceitar os imprevistos poderá vislumbrar um novo mundo de possibilidades.

CAPÍTULO 4: A FOTOMONTAGEM E A METODOLOGIA DE DESIGN

Neste capítulo serão apresentados autores que, por meio da prática da montagem fotográfica, desenvolveram uma forma peculiar e pessoal de expressão de sua arte, de suas ideias, valores e uma forma de construir novos significados para suas imagens. Foram contatados, profissionais de design gráfico e artistas. São eles: Helena Barros do Rio de Janeiro, Jane Long da Austrália, Erik Johansson da Suécia, Lara Zankoul do Líbano, Rico Lins, carioca sediado em São Paulo, Delcio Almeida de Belo Horizonte, Chiara Fersini da Itália e Dave Mckean do Reino Unido. Foram feitas entrevistas através de contato online e questionário impresso que foi respondido pelos entrevistados e reenviados por email. Logo após, as respostas foram transcritas para um formato narrativo descritivo dos processos de criação e de execução de seus trabalhos. Buscou-se aqui, identificar o processo de criação de cada um, quais pontos têm em comum apesar da distância geográfica que os separa, quais suas influências e qual é a prática metodológica utilizada por cada um deles na feitura de suas obras.

4.1 AUTORES ENTREVISTADOS

Helena de Barros⁴⁴ tem formação em design pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), vinculada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde se graduou em 1994. Começou a ter contato com o computador no ano de seu projeto de conclusão quando se propôs não só a lidar com as novas tecnologias mas também a produzir material que as discutisse. Este projeto rendeu a Helena o prêmio Carmem Portinho pelo melhor trabalho da UERJ na área de Arte e Cultura, direcionando assim seu trabalho para o universo da construção da imagem.

A fotomontagem é utilizada por Helena de Barros tanto para trabalhos comerciais como autorais. No entanto, foi essa segunda modalidade que tornou seu nome conhecido nacional e internacionalmente. Em 2003 ela lançou sua personagem alter ego Helenbar e uma série de fotomontagens inspirada na história de Lewis Carroll, “Alice no país das maravilhas” (FIGURAS 76 e 77). Este trabalho lhe rendeu matérias em diversas revistas e jornais brasileiros, bem como participações em publicações internacionais como a capa da publicação norte-americana “*knight letter*” editada pela *Lewis Carroll Society* dos Estados

⁴⁴ Todas as informações aqui relatadas foram obtidas por meio de entrevista concedida ao pesquisador em março de 2016 e pelo artigo “Autorrepresentação em fotomontagem digital” publicado no livro “conexões fotográficas” pela ESDI/UERJ, 2014.

Unidos, ou a participação no livro *“Illustrating Alice: An International Selection of Illustrated Editions of Lewis Carroll’s Alice’s Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass”* publicado pela *Artist’s Choice Editions* da Inglaterra. Segundo Helena de Barros, a série de Alice é um dos seus trabalhos mais importantes por ter aberto novas portas, inclusive para sua carreira comercial.

Figura 76: Helena de Barros – da série “Alice no país das maravilhas - 2003



Disponível em : <http://helenbar.com/art/wond_08.htm> acesso em 15-04-2016

Figura 77: Helena de Barros - da série Alice no país das maravilhas - 2003



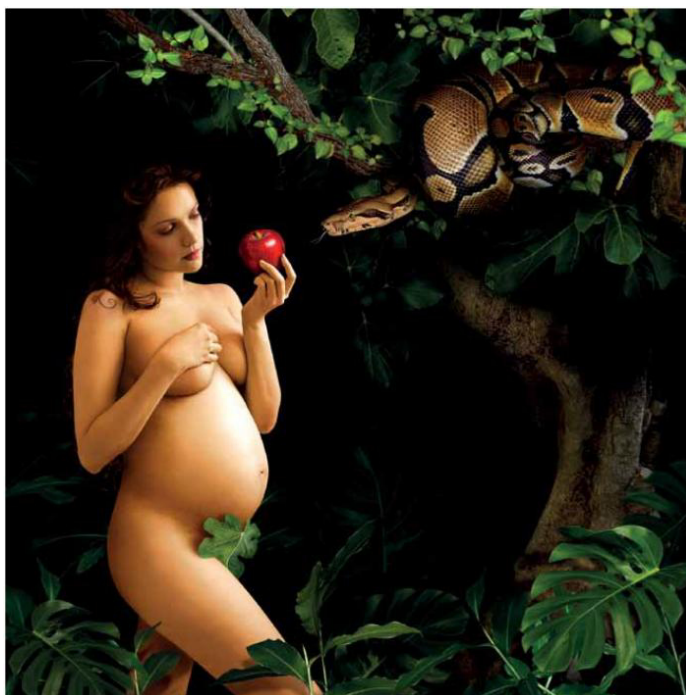
Fonte: Revista Vizoo n. 36, mai/jun 2004, p. 46-47

Na maior parte das vezes, segundo a profissional, a fotomontagem e manipulação são empregadas quando a fotografia real da cena é inviável ou quando se pretende realçar, valorizar ou restaurar características que a imagem não apresenta originalmente. A fotografia, segundo a autora, é ótimo recurso para a produção de imagens oníricas, surrealistas ou hiperrealistas.

Segundo ela, sua personagem alter ego Helenbar, tornou-se mais do que apenas um modelo de representação da figura feminina, mas um veículo que reflete suas próprias introspecções subjetivas. A fotomontagem tornou-se uma ferramenta de interiorização, exteriorização e construção de sentido desses processos introspectivos.

Outro trabalho que está entre um de seus mais importantes é a fotomontagem “O fruto” de 2008 (FIGURA 78). Essa é, segundo a designer, bastante relevante para sua carreira por ter sido imagem frontal do convite da exposição coletiva internacional “Eu me desdubro em muitos: a autorrepresentação na fotografia contemporânea” do FotoRio 2011, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil-RJ, onde teve a chance de expor junto a alguns dos artistas mais representativos de autorretratos na atualidade como Gilbert & George, Robert Mapplethorpe, Pierre & Gilles, Cindy Sherman e os brasileiros Rodrigo Braga, Fernanda Magalhães, Sofia Borges, entre outros, inserindo seu trabalho no contexto da arte contemporânea internacional.

Figura 78: Helena de Barros - O fruto - 2008



Fonte: catálogo “Eu me desdubro em muitos: a autorrepresentação na fotografia contemporânea” disponível em <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatFotoRio.pdf> > acesso em 15-04-2016

As temáticas de seus trabalhos são diversas, dependendo se é comercial ou autoral. No caso de um trabalho comercial, a escolha da composição se relaciona com o *briefing* do projeto, desde o seu conceito até a intenção do cliente. Já no trabalho autoral, normalmente tem a ver com alguma situação, sentimento ou reflexão que esteja sendo vivenciado naquele momento.

São fortes influências em sua vida e em seu trabalho, autores como Pierre et Gilles, Joel Peter Witkin, Loreta Lux, Mark Ryden, Ray Caesar, David La Chapelle, Eugenio Recuenco, Serge Lutens, Vaughan Oliver⁴⁵. A literatura e o cinema também são influências muito significativas para a elaboração de suas imagens. Entre seus autores favoritos estão Oscar Wilde (1854-1900), Antonin Artaud (1896-1958), Albert Camus (1913-1960) e os cineastas George Méliès, Ingmar Bergman (1918-2007), David Cronenberg, David Lynch, Roman Polanski, Neil Jordan, dentre outros. Como referências e citações explícitas, os grandes mestres da pintura: Giuseppe Arcimboldo (?-1593), Bosch (1450-1516), Da Vinci (1452-1519), Botticelli (1445-1510), os Pré-rafaelitas, Frida Kahlo (1907-1954). “Meu trabalho é uma grande colcha de retalhos”, afirma Helena de Barros.

⁴⁵ Pierre et Gilles, Witkin, Loreta Lux, Ryden, Caesar, La Chapelle, Recuenco, Lutens e Vaughan Oliver são fotógrafos e ilustradores contemporâneos que se dedicam a produzir imagens que representam universos fantásticos ou de inspiração surrealista.

Seus projetos passam por fases distintas de elaboração, execução, pós-produção e veiculação. De acordo com seu depoimento, tudo começa com a inspiração que pode ser um livro, uma história, um objeto ou um momento. Ela não faz esboços ou rascunhos preliminares mas primeiramente imagina a cena mentalmente com posições precisas de cada personagem, cenário, matizes e tonalidades predominantes, até que pareça precisa o suficiente para sua execução.

Durante a produção das imagens, a autora já caracterizada como uma de suas personagens realiza autorretratos com a câmera no tripé e utilizando *timer*. Não são utilizadas nem muita maquiagem, nem luz especial, é tudo feito digitalmente, explica a designer. Outros elementos da cena podem ser fotografados por ela, incorporando ao trabalho objetos de sua coleção pessoal de postais, impressos e brinquedos antigos, bichos de estimação de amigos ou utilizando imagens cedidas por outros artistas e fotógrafos de diversas partes do mundo que autorizam o uso de suas imagens participando assim, de um processo colaborativo.

Os cenários são construídos digitalmente por padronagens e desenhos vetoriais, texturas de materiais, plantas e flores fotografados na vizinhança e objetos encontrados em feiras de antiguidades. Como também domina a costura, algumas vezes faz suas próprias roupas para um determinado personagem. O material pesquisado e produzido é então selecionado, recortado, montado, tratado e fundido no *Photoshop*. Algumas imagens chegam a exigir mais de quarenta horas de trabalho até a sua conclusão.

Helena de Barros conta que desenvolveu um método intuitivo usando várias fotos para montar um único personagem, o qual apelidou de '*Frankenstein*' o que acabou sendo bastante útil para montar seu próprio corpo nos autorretratos. Fotografando com câmera no tripé e acionando o *timer*, o tempo disponível é muito curto (cerca de dez segundos entre o disparar do *click* e encenar a pose). Na impossibilidade de ver sua pose no visor e antes de possuir uma câmera com tela articulada, as fotos eram feitas quase 'às cegas'. Muitas das fotos eram perdidas por erro de enquadramento, ângulo errado, falta de foco ou falta de tempo para acertar detalhes como posição do cabelo, da roupa ou da expressão facial. Para obter material com qualidade suficiente para uma única pose eram tiradas em média cento e vinte fotos. Assim, havia a chance de se concentrar em cada detalhe ou na expressão do rosto, sem se preocupar com o todo, permitindo também a realização de posições improváveis. O método '*Frankenstein*' proporcionava ainda, sob sua análise, a superação de outra limitação técnica: o ganho de resolução. Ela conta que tinha de resolver o problema de sua primeira câmera que

contava com resolução de apenas 4 megapixels (equivalente à 15 X 20cm com 300dpi). Como compunha imagens destinadas não só a exibição online de baixa resolução, mas também à ampliação em alta resolução, impressa em formato 40 X 60cm, o método proporcionava uma imagem montada de resolução muito superior, funcionando como as partes de um quebra-cabeças.

O estímulo que teve ao participar de redes sociais como *fotolog*, *Flickr*, e *facebook*, motivaram Helena de Barros a trabalhar a imagem digital como uma atividade lúdica e de entretenimento. Essa experimentação não só ampliou seu domínio técnico de uma ferramenta de produção profissional, como também a levou à definição de seu próprio universo de expressão e significação como artista e de autoconhecimento individual.

Jane Long⁴⁶ é uma fotógrafa e artista australiana que adquiriu sua técnica por meio de formação livre e conhecimentos autodidatas adquiridos com a prática. Começou a combinar imagens digitalmente há aproximadamente vinte anos, sem muito aprofundamento e inicialmente conseguindo apenas trabalhos esporádicos. A prática desse seu *hobby* tornou-se mais regular há nove anos quando ela entrou para a rede social Deviantart.com. A partir daí, comprou sua primeira câmera DSLR⁴⁷ e há cerca de dois anos começou a explorar seus trabalhos com finalidades comerciais.

Embora Jane Long faça trabalhos comerciais com frequência, até o momento somente um deles teve por finalidade a produção de uma imagem envolvendo a fotomontagem criativa mas é para este caminho profissional que ela pretende direcionar sua carreira.

Em seu trabalho pessoal, ao contrário, a manipulação de imagens é um componente essencial. Para Jane, uma imagem não está completa a menos que a tenha sido modificada digitalmente de alguma forma.

Segundo seu relato, ela geralmente começa imaginando uma ideia e em seguida procura por imagens que usará como referência. Esta maneira de trabalhar, afirma a autora, a levará na maioria das vezes a outra direção ou adicionará algo à ideia original. Quando trabalha com uma equipe, geralmente faz alguns rascunhos e desenhos, tarefa que não se empenha em fazer se estiver trabalhando sozinha.

⁴⁶ As informações sobre Jane Long foram obtidas por meio de entrevista concedida ao autor desta pesquisa em março de 2016.

⁴⁷ Digital single lens reflex: Câmera digital com sistema de visor reflex e composta de uma objetiva.

O passo seguinte é a busca por adereços, fantasias ou qualquer peça que seja necessário para construção do *set* e, se for relevante, procura também uma locação. Novamente, se está trabalhando com uma equipe, ela faz uma série de pequenos *sketchs* do *set*, da iluminação, do cabelo e maquiagem da modelo, direção de guarda-roupa e de algumas sugestões de poses. Em seguida vem o ensaio propriamente dito com a tomada das imagens e logo depois, começa o processo de edição, frequentemente usando imagens extras para adereços ou cenário de fundo.

Recentemente ela tem trabalhado com fotografias de *Stills* (objetos parados) e por isso se permite a voltar e refotografar elementos adicionais no *set* e mesmo refazer a produção se achar que poderia ficar melhor numa segunda vez.

Na maior parte das vezes Jane Long prefere trabalhar sozinha, mas em grandes produções e principalmente quando utiliza modelos, ela tem uma equipe composta predominantemente de amigos que se oferecem como voluntários. Embora ela crie a iluminação para a produção, prefere um assistente para posicionar rapidamente os equipamentos. Também fazem parte da equipe, uma dupla de profissionais de cabelo e maquiagem e um segundo fotógrafo como assistente. Normalmente ela faz toda a criação a seu estilo, mas de vez em quando se abre a uma sessão de *brainstorm* conjunto.

Em trabalhos comerciais o cliente dá opiniões em alguns pontos chave e principais conceitos. São discutidas as expectativas do cliente e o que se pode alcançar dentro do orçamento. O cliente também pode opinar sobre quais as fotos a serem escolhidas antes de Jane começar a editá-las mas normalmente é ela quem dá a palavra final.

Seu método utilizado envolve o planejamento. A partir de uma ideia inicial ainda não completamente resolvida, ela faz um pré-planejamento envolvendo locações, figurinos, acessórios, iluminação e coleta imagens que possam servir de referência e inspiração. Na fase de planejamento e execução, são listados todos os materiais, equipamentos e uma vez reunida toda a equipe, são tomadas algumas fotos da modelo em um estudo preliminar de poses. Na execução todo o *set* é preparado um dia antes, no caso de fotos em estúdio. Todos costumam chegar mais ou menos na mesma hora e enquanto cabelo e maquiagem são feitas, as luzes são posicionadas e testadas. São feitas algumas fotos de teste e verificadas no computador e sempre que possível ela deixa o *set* montado por um ou dois dias para o caso de precisar de alguma foto adicional com o mesmo posicionamento de iluminação.

Por fim, vem a pós-produção que é feita primeiramente no programa *Lightroom* onde são feitos os ajustes básicos de exposição e equilíbrio de cores. Logo depois as imagens são levadas para o *Photoshop* onde poderão ser adicionadas imagens adicionais que possam ser necessárias na composição são também utilizados *plugins* para redução de ruído e aumento da nitidez. Uma vez satisfeita com o resultado, adiciona camadas de textura e efeitos na tonalidade da imagem.

No início de sua carreira, ela usava fotografias de outros autores, disponíveis em bancos de imagem mas isso a frustrava pois não conseguia atingir uma foto com a pose ou com o figurino exato que atendesse a sua criação. Além disso dar o crédito a cada autor se tornava uma tarefa complicada quando ela unia diferentes imagens de diferentes autores. Foi aí que começou a construir sua própria biblioteca de imagens. Paisagens e locações para servirem de fundo para suas montagens, antiguidades, ou qualquer objeto que possa contribuir na composição de uma obra. Obviamente em alguns casos se torna necessário o uso de imagens de outras pessoas, como relata a própria autora. Em uma de suas séries, intitulada “Aurora”, feita por encomenda para material de divulgação do cd “*All My Demons Greeting Me As A Friend*” (2016) da jovem cantora norueguesa Aurora Aksnes (FIGURA 79), a autora conta que precisou de imagens vindas da Noruega, já que não haveria nem tempo e nem orçamento suficiente para um deslocamento pra o exterior: “Eu fiz uma sessão de teste completa aqui com outra modelo e tinha um outro fotógrafo que produziu o ensaio segundo minha direção”, relata a autora. As fotos são creditadas a Bent René Synnevåg e a criação e montagem digital de Jane Long.

Figura 79: Jane Long – “Moth jar” – da série “Aurora” - 2016



Fonte: <<http://janelong.photomerchant.net/aurora> > acesso em 15-04-2016

Segundo Jane Long, seu melhor trabalho é aquele no qual está trabalhando atualmente, mas indicou alguns como os mais importantes em sua carreira. Comercialmente ela elegeu a série “Aurora” como sua preferida: “Eu sinto como que esta imagem tem mais elementos de mim nela do que as outras imagens”, afirma a autora.

Dentre os trabalhos autorais, ela cita “*Dancing with Costica*” como aquele que a tornou conhecida e propiciou reconhecimento internacional.

Costica Acsinte (1897-1984) foi um fotógrafo do exército romeno durante a Primeira Guerra Mundial que, após afastar-se da vida militar, abriu um pequeno estúdio comercial em Slobozia, cerca de 80 milhas a leste de Bucareste (FIGURA 80). Durante duas décadas após a guerra, ele foi provavelmente o único fotógrafo profissional em sua região e no ano de sua morte em 1984, havia construído um arquivo de escopo épico-antropológico contendo mais de 5.000 negativos de placas de vidro e várias centenas de cópias em papel.⁴⁸

⁴⁸ Costica Acsinte was a Romanian army photographer during World War I who, following his discharge, opened a small commercial studio in Slobozia, about 80 miles east of Bucharest. For two decades after the war, he was likely the only professional photographer in the county, and by the time of his death in 1984, he had built an archive of epic, anthropological scope containing upwards of 5,000 glass-plate negatives and several hundred prints. Fonte: <<http://time.com/3398839/romanian-ghosts-the-race-to-save-a-hauntingly-beautiful-photo-archive/> > acesso em 20-04-2016.

Figura 80 – Autorretrato de Costica Acsinte



Fonte:<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Portret%2C_Costic%C4%83_Acsinte.jpg >
acesso em 29-05-2016

A série “*Dancing with Costica*” consiste em uma série de fotografias originais de Costica Acsinte que foram disponibilizadas pelo *Flickr Commons*. A partir dessas imagens, construiu novas realidades, resignificando as mensagens implícitas em cada fotografia e produzindo uma obra em co-autoria (FIGURAS 81, 82, 83 e 84).

Figura 81: Costica Acasinte- originais para “Sweetheart” - série “Dancing with Costica” -19??



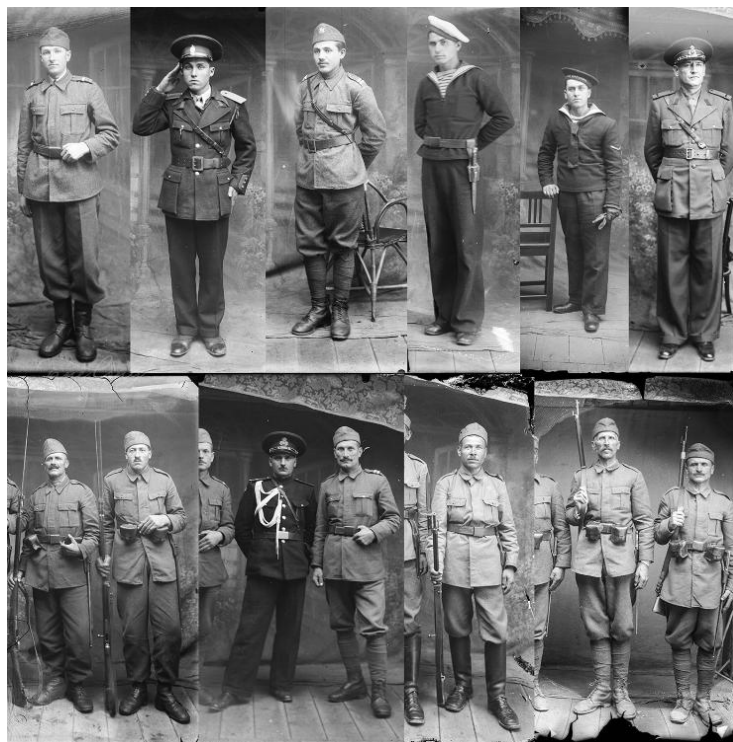
Fonte: < <http://janelong.photomerchant.net/dancing-with-costica> > acesso em 20-04-2016

Figura 82: Jane Long - “Sweetheart”- da série “Dancing with Costica”-2015



Fonte: < <http://janelong.photomerchant.net/dancing-with-costica> > acesso em 20-04-2016

Figura 83: Costica Acinte- original para "Tall Poppies" - da série "Dancing with Costica"-19??



Fonte: < <http://janelong.photomerchant.net/dancing-with-costica> > acesso em 20-04-2016

Figura 84: Jane Long - "Tall Poppies" - da série "Dancing with Costica" - 2015



Fonte: < <http://janelong.photomerchant.net/dancing-with-costica> > acesso em 20-04-2016

Outro trabalho citado por Jane Long entre seus favoritos é a série artística “*Self-Preservation*” e “*Nasty Little Critters*”. Em especial as obras intituladas “*Cured*” da primeira e “*Sugar & Spice*” da segunda (FIGURAS 85 e 86).

Figura 85: Jane Long – “*Cured*”- da Série “*Self-Preservation*”- 2014



Fonte: <<http://janelong.photomerchant.net/self-preservation>> acesso em 20-04-2016

Figura 86: Jane Long- “*Sugar & Spice*”- da série “*Nasty Little Critters*”- 2016



Fonte: <<http://janelong.photomerchant.net/nlc>> acesso em 20-04-2016

Jane Long não se considera uma perfeccionista, mas diz que fazer as coisas de maneira correta faz toda a diferença. Sobre seu trabalho e sobre a forma de executar suas criações, a artista conclui: “Não se contente com alguma coisa, se você acha que pode fazer melhor”.

Erik Johansson⁴⁹ nasceu em abril de 1985 na pequena cidade de Götene no interior da Suécia. Seu interesse com computadores vem ainda de sua infância no final dos anos 80. Com 15 anos ele conseguiu sua primeira câmera digital compacta e bastante simples mas que lhe abriu portas para um mundo inteiramente novo. Como havia também o interesse em computação gráfica, tentou criar algo com suas fotografias que não fosse possível conseguir, capturando simplesmente com a câmera. Seus primeiros experimentos com fotomanipulação foram mudar a cor dos objetos ou colocar sua irmã mais nova no teto.

Em 2005, mudou-se pra Gothenburg para estudar engenharia da computação na *Chalmers University of Technology*. Inicialmente ele praticava a fotomontagem como um *hobby* até que no ano seguinte adquiriu sua primeira câmera DSLR e uma vez de posse de um melhor equipamento, resolveu se dedicar mais seriamente à prática da fotomontagem digital.

Johansson conta que tinha muitas ideias, mas havia também muitos problemas a serem resolvidos até conseguir um resultado o mais realista possível. Logo vieram os primeiros trabalhos como *freelancer* e quando finalizou os estudos como mestre em design de interação, mudou-se para Norrköping na parte leste da Suécia com o propósito de direcionar sua vida profissional para a fotomanipulação digital de imagens com finalidades comerciais. Entre 2012 e 2015, conseguiu maior projeção em sua carreira profissional. Durante esses anos, trabalhou e morou em Berlim e Praga, onde vive atualmente e dedica-se tanto a trabalhos comerciais quanto autorais. Já trabalhou para clientes como *Google, Adobe, Microsoft e National Geographic*.

Segundo Erik Johansson, sua inspiração vem de todas as coisas ao seu redor. Seu trabalho é, segundo ele, uma forma de olhar o mundo de uma forma diferente. Johansson relata que, entre autores influentes, se inspira mais em obras de pintores do que nas de fotógrafos. Dentre os artistas que são sua fonte de inspiração estão os surrealistas Salvador Dali (1904-1989) e René Magritte (1898-1967), o ilustrador M.C. Escher (1898-1972), e artistas recentes como Rob Gonsalves, Jacek Yerka, Shaun Tan, Mattias Adolfsson, Sven

⁴⁹ Informações obtidas por contato com o autor e pelo site < <http://www.erikjohanssonphoto.com/faq> > acesso em 29-04-2016.

Nordqvist e Thomas Öberg. Todos estes detentores de estilo dedicado à produção de imagens com temática fantástica.

De uma forma simplificada, o processo utilizado por Erik Johansson pode ser dividido em três partes. Tudo começa com o *sketch* de uma ideia simples. Nem todas as ideias são realizadas, mas se ela for suficientemente boa, ele decide colocá-la em prática.

A primeira parte é o planejamento. Uma vez que tenha conseguido uma ideia boa o suficiente para ser realizada, ele precisa achar os locais que precisa fotografar para depois unir as imagens. Isso pode levar de alguns dias a vários meses e em alguns casos, até anos. Este é o passo mais importante de todo o processo e define a forma visual e a atmosfera da foto. Este é seu material bruto. É nessa parte que é pensado também a resolução de problemas de perspectiva, reflexões, luz, entre outras coisas.

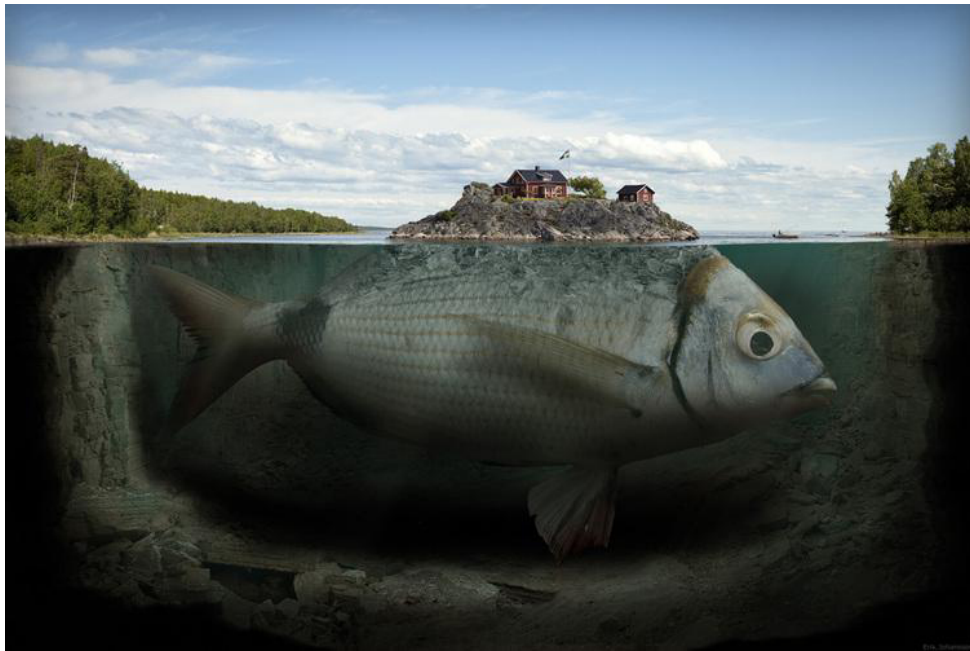
A segunda parte é coletar o material fotografado. Nunca usa fotografias de bancos de imagem em seus projetos, pois sempre quer ter controle total de suas fotos, tendo certeza de que fez todo o processo, por mérito próprio. Algumas limitações acontecem durante o processo, mas em alguns casos, esses desafios são positivos por definirem melhor o trabalho. Conseguir a mesma luz e perspectiva é extremamente importante para se criar um resultado realista quando se une as fotos.

A parte final consiste em unir as diferentes imagens. Isto pode levar um tempo que pode se estender por dias ou semanas. Na verdade, esta é a parte mais fácil se o trabalho foi bem feito nos passos um e dois. Esta parte é como um quebra-cabeça em que se possui todas as peças tendo apenas que juntá-las.

Segundo o autor, o realismo nas imagens finais é muito importante e é ao mesmo tempo um desafio trazer um *sketch* inicial à vida na forma de uma foto. Ele aprendeu durante todos esses anos que quando se domina os princípios básicos das ferramentas digitais, a única coisa que pode colocar limites é a capacidade de imaginação.

Erik Johansson define seu trabalho como um surrealismo foto-realista: ideias surreais realizadas de forma realista com um toque de humor (FIGURAS 87 e 88). Embora ele ainda ache o design de interação um assunto bastante interessante, a fotografia e a fotomontagem é sua paixão e é o que ele gosta de fazer. Foi isso que o fez um fotógrafo/retocador em tempo integral assim que terminou sua graduação.

Figura 87: Erik Johansson - *Fish Island* - 2009



Fonte: <<http://www.erikjohanssonphoto.com/#!/fishy-island/>> acesso em 20-04-2

Figura 88: Erik Johansson - “*Go your own road*” - 2008



Fonte: <http://www.erikjohanssonphoto.com/#!/go-your-own-road/> acesso em 20-04-2016

Lara Zankoul⁵⁰ nasceu no Líbano em 1987. Começou a fotografar com vinte e um anos de idade quando teve a iniciativa de adquirir sua primeira câmera DSLR. Ela relata que ter tido coragem de escolher seguir sua grande paixão, a fotografia, foi uma das decisões mais importantes de sua vida. Conta ainda que nasceu fotograficamente em 2008 quando sua paixão por retratos (*portraits*) e fotografias encenadas (*Staged Photography*) se transformou em uma carreira. Na galeria Ayyan de Beirute, fez sua primeira exposição solo que ela descreve como contos de fadas contemporâneos que exploram o charme e mistério da psiquê humana. Também define seu trabalho de uma forma mais generalista, como “conceitual, atemporal e surreal” (FIGURAS 89 e 90). Seu imaginário funda-se na potencialidade da luz e da cor para evocar emoções. Lara explica que, por ser uma pessoa extremamente visual, ela acha mais fácil traduzir pensamentos em imagens do que em palavras.

Figura 89- Lara Zankoul - 2012



Fonte: <<https://www.instagram.com/larazankoul/>> acesso em 04-05-2016

⁵⁰ Informações obtidas por entrevista concedida em abril de 2016 e de matéria na revista *photographize magazine número 16* disponível em <https://issuu.com/photographizemag/docs/photographize_magazine___issue_16_-> acesso em 28-04-2016.

Figura 90: Lara Zankoul - 2015



Fonte: <<https://www.instagram.com/larazankoul/>> acesso em 04-05-2016

Ela utiliza o *software Adobe Photoshop* tanto em trabalhos autorais quanto comerciais, mas segundo ela, utilização da fotomontagem se dá de forma mais comedida e é usada principalmente se em algum aspecto, torna-se impossível criar fisicamente no *set*. A fotógrafa relata que prefere trabalhar no processo de construção de toda a produção por mais surrealista que possa ser. No entanto, em alguns casos isto se torna muito caro, especialmente em trabalhos comerciais. Assim, ela usa a fotomanipulação também com a finalidade de cortar custos para o cliente.

Quanto a suas referências e inspirações, diz ser uma pessoa bastante visual. Pinturas, esculturas, fotografias são em geral suas referências, além de também buscar inspiração em visitas a museus. Por outro lado, muito de sua inspiração pode ainda vir de aspectos intangíveis como a psiquê humana e a alma. Um dos fotógrafos que mais a inspiram é Tim Walker pela criatividade presente em seus trabalhos e Annie Leibovitz, que, segundo ela, sempre traz ideias “cruas” em suas fotos.

Lara encontra inspiração desde em coisas simples e cotidianas até as complexas como experiências pessoais que a afetaram profundamente. É importante para ela não esperar que a inspiração venha de forma inesperada, mas ao contrário, mantenha-se sempre atenta a tudo

que está à sua volta porque, segundo lembra a profissional, citando Pablo Picasso (1881-1973), “Inspiração existe, mas quando ela chegar, tem de te encontrar trabalhando”.

Sob sua ótica, a edição no *Photoshop* é uma forma de reforçar a mensagem que já foi capturada pela fotografia. Ela gosta de acrescentar certa atmosfera à imagem com a finalidade de transmitir emoção ao observador. Também utiliza do *software* para equilibrar as cores, gerando assim um aspecto mais onírico e surreal ou ainda para tornar a foto mais sombria.

Sobre o processo de criação e execução de seus trabalhos, relata que normalmente o processo se repete: primeiro surge a ideia, depois o contato com modelos e decisão se as fotos serão em locações ou em estúdio. Ela providencia ainda profissionais para o figurino e a maquiagem. Depois de tudo pronto vem a parte de tomada das fotos e em seguida a fase de edição que dependerá de cada trabalho. Em algumas vezes, pode-se limitar a um ajuste de cores ou a adição de textura para um efeito *Grungy*⁵¹.

A autora acrescenta que muitas vezes durante a tomada das fotos, decide mudar as coisas de última hora como a pose da modelo, o reposicionamento de algum elemento de cena ou adição de algum objeto. Diz que gosta de espontaneidade e por isso não se preocupa em pressionar-se com o intuito de ter cada pequeno detalhe já planejado de antemão.

Segundo Lara Zankoul, um de seus trabalhos mais relevantes é a série “*The Unseen*” (2013) por ter sido um desafio e um risco que se tornou um projeto bem sucedido e largamente aclamado. Este projeto a deu segurança e abriu portas para outros trabalhos.

No princípio de sua carreira, costumava trabalhar sozinha e até mesmo ser a modelo de suas produções, o que a dava plena liberdade e controle. À medida que seus trabalhos foram tornando-se mais complexos, surgiu a necessidade de assistentes.

⁵¹ Efeitos aplicados em pós-produção digital que conferem às imagens fotográficas texturas, ruídos, arranhões ou “sujeira” digital.

Figura 91: Lara Zankoul – série “The Unseen”- 2013



Fonte: < <http://larazankoul.format.com/> > acesso em 04-05-2016

Rico Lins⁵² é carioca residente em São Paulo, Tem formação universitária pela ESDI-UFRJ em desenho industrial e comunicação visual (1976), diploma de estudos aprofundados em artes visuais pela *Université de Paris VIII*, (1980) e *master in arts, graphic design*, pela *Royal College of Art* (1987).

Começou a trabalhar com colagens analógicas em 1978 e digitais a partir de 1987, tanto em trabalhos comerciais quanto autorais. Suas principais fontes de referência e inspiração são Alexander Rodchenko, Man Ray, John Heartfield⁵³, a Pop Art, entre outros.

Quanto aos valores que a fotomanipulação agrega a seus trabalhos, Rico Lins afirma que cada projeto responde a uma necessidade mas a recontextualização de conceitos é, segundo ele, o principal. A temática de suas imagens vem de uma ideia original, no caso de trabalhos autorais, ou de acordo com o *briefing* fornecido, no caso de trabalhos contratados comercialmente. Segundo Lins, o tema gera uma imagem, mas uma imagem pode revelar um tema.

⁵² Informações obtidas por meio de entrevista concedida ao autor em abril de 2016

⁵³ Artistas pertencentes às vanguardas européias já citados no capítulo 1

A metodologia seguida por ele é composta por fases distintas, tais como: definição da mensagem, pesquisa, associação de referências e construção da imagem, porém não necessariamente de uma forma linear.

O trabalho autoral de Rico Lins é frequentemente uma criação solitária que desenvolve com bastante independência. No entanto, em trabalhos comerciais, o cliente interfere mais com ideias e sugestões. O designer afirma que atualmente ainda utiliza os tradicionais tesoura e cola em trabalhos analógicos e o *photoshop* nos digitais fazendo uso tanto de fotografias vindas de bancos de imagens, quanto de imagens originais capturadas por ele.

Sobre os trabalhos que considera mais importantes, Rico Lins não especificou um, mas citou de forma generalizante cartazes, algumas ilustrações para editoriais e capas para a revista *Kultur Revolution* (FIGURAS 92 e 93).

Figura 92: Rico Lins – Me myself and eyes – 2009.



Fonte: < <http://www.ricolins.com/portfolio/me-myself-and-eyes/> > acesso em 30-04-2016.

Figura 93: Rico Lins – Capa para revista *Kultur Revolution* - 1984



Fonte: < <http://www.ricolins.com/portfolio/kulturrevolution/> > acesso em 30-04-2016

Delcio Almeida⁵⁴ tem formação em design gráfico pela Escola de Design /UEMG e é mestre em educação pelo CEFET-MG. Começou seus projetos envolvendo fotomontagem em 1993 em um período pré-digital. Já os trabalhos em ambiente virtual, utilizando photoshop, iniciaram-se em 1996. Suas fotomontagens atendem a demandas comerciais bem como autorais. Dentre os autores que o inspiram estão Rodchenko, Hannah Höch, Raul Hausmann, Man Ray, Dave Mckean, Salvador Dali (1904-1989) e Jorge de Lima (1893-1953).

Em seus trabalhos voltados para objetivos comerciais, a demanda do cliente é tomada como o fator mais importante. Já em trabalhos autorais, os elementos motivadores são reflexões sobre alguma mensagem ou experiência estética.

Sobre sua metodologia de trabalho, Delcio Almeida afirma que depende da natureza de cada projeto, mas de uma forma geral, o primeiro passo é a conceituação do que será desenvolvido, utilizando técnicas de *brainstorm*, mapas mentais, pesquisas imagéticas e iconográficas. A partir desse acúmulo de informações textuais e visuais, parte para os *roughs*, esboços mais detalhados e experimentações de cores e formatos. Somente após essa etapa, é que vai para o trabalho em *softwares* como o *Adobe Photoshop*, *Corel Painter* e os vetoriais

⁵⁴ Informações obtidas por meio de entrevista concedida em abril de 2016

Illustrator e *Corel Draw*. Entre seus trabalhos mais importantes, o designer indica o Calendário Formato 2005 (FIGURAS 94 e 95), livro Uma História para Contar (TJMG) e os catálogos Tangará de produtos alimentícios.

Ele afirma que atualmente, com a facilidade dos *softwares* e acesso às imagens, as fotomontagens e manipulações se tornaram muito acessíveis e disponíveis para as diversas áreas do design, arte e publicidade. Entretanto, pensa que falta à grande maioria dos designers a ousadia e experimentação que se observava no período pré-digital.

Figuras 94 e 95: Delcio Almeida – Calendário Formato - 2005



Fonte: acervo pessoal profa. Dra. Marcelina Almeida

Chiara Fersini⁵⁵ é italiana com formação em linguística. Teve seu primeiro contato com a fotografia e a fotomontagem em 2007 por ocasião de uma viagem ao Japão. Chiara se interessou pela fotomontagem como uma forma de unir a fotografia e a pintura.

Segundo Chiara Fersini, inicialmente suas obras são produzidas por motivações pessoais e então as expõe e vende como obras de arte. Às vezes, porém recebe encomendas de clientes para realização de imagens, então o foco é o desejo do cliente.

Suas principais inspirações são os pintores renascentistas italianos e em especial predileção por Caravaggio (1571-1610). Além dele, se interessa também por artistas

⁵⁵ Informações obtidas por meio de entrevista concedida em abril de 2016

contemporâneos como Lipking, Audrey Kawasaki e Chiara Bautista. No que se refere à fotografia, seu autor preferido é Tim Walker.

Para Fersini, cada um de seus trabalhos tem uma mensagem implícita. A autora afirma que na maioria dos casos, nunca cria algo que não contenha um significado ou uma mensagem e que isto dependerá de seu estado emocional do momento e daquilo que ela deseja comunicar. Algumas vezes insere em seus trabalhos mensagens não muito óbvias que não são reveladas imediatamente, mas são deixadas para que falem à consciencia daqueles que irão ver a obra.

A escolha dos temas depende do momento. Geralmente a ideia é construída mentalmente e depois que tudo está bem claro, inicia a realização. A inspiração pode tanto vir de um sonho, de algo que tenha lido ou qualquer coisa que a tenha estimulado. De uma experiência vivida ou de uma mensagem que queira comunicar. O passo seguinte é a criação do cenário em que a foto será ambientada em todos os seus detalhes, depois a tomada de fotos que normalmente são autorretratos e em seguida a fase de pós produção no *Photoshop*.

A profissional sempre trabalha sozinha. No caso de trabalhos comerciais a autora conta que: “por sorte meus clientes me dão muita liberdade, mesmo porque, geralmente consigo entender rapidamente aquilo que eles desejam e o resultado final que intencionam chegar.” No entanto, ela tenta não fazer de seu trabalho uma obra puramente comercial. “É sempre uma obra de arte. Por isso, se um cliente procura a mim, sabe que terá que lidar com um artista e não com um gráfico ou um técnico.”

Na maioria de seus trabalhos, Chiara usa somente fotos de sua autoria em seus projetos, mas em alguns casos quando se serve de elementos que não são possíveis de serem fotografados, utiliza bancos de imagem.

Há vários trabalhos que a autora considera que estejam entre seus melhores, mas perguntada sobre qual ela elencaria entre seus preferidos, indica dois deles: “*The umbreakable tie*” (FIGURA 96) que, segundo ela, descreve a sua personalidade ‘lunar’ e o trabalho criado para a publicidade do perfume “Maisia” (FIGURA 97).

Relata que seu trabalho é fruto de sua fantasia e imaginação e acredita que é verdadeiramente importante haver uma abordagem lúdica como forma de arte e um modo de ver a arte como faria uma criança, divertindo-se. É isso que a leva a criar sempre coisas novas e originais sem o medo de cair em esquemas clichê. A arte é, segundo Chiara Fersini, um

momento de meditação ativa na qual o artista entra em contato com sua criança interior, tendo por finalidade, acarretar uma evolução da alma.

Figura 96: Chiara Fersini – “The umbreakable tie”- 2011



Fonte: < <https://br.pinterest.com/lasceneclairree/himitsuhana/>> acesso em 04-05-2016

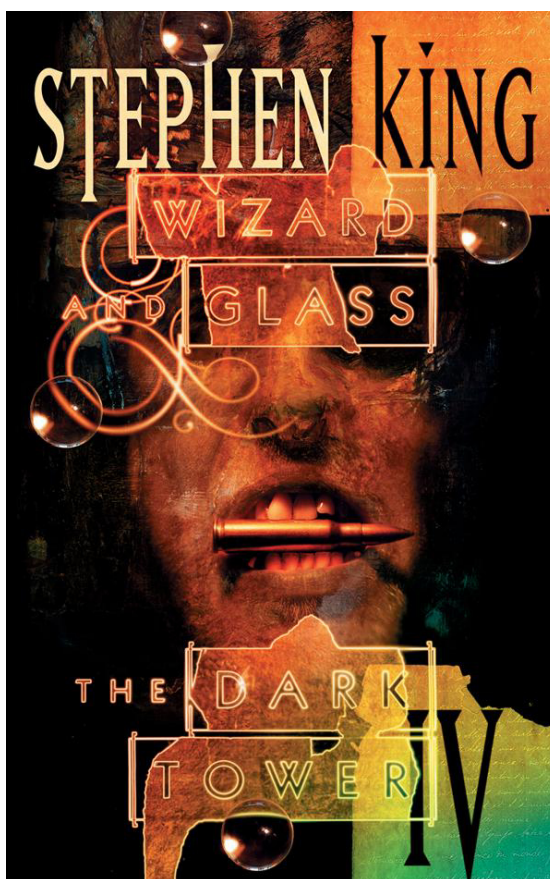
Figura97: Chiara Fersini – fotomontagem para anúncio do perfume Maisia - 2016



Fonte: < <http://www.ilmiparfumblog.com/>> acesso em 04-05-2016

Dave McKean⁵⁶, nasceu em 1963 na Inglaterra em Taplow, Berkshire. Estudou no Berkshire College of Art and Design entre 1982 e 1986, quando começou a trabalhar como ilustrador. Em 1986, conheceu o autor Neil Gaiman, com quem iniciou uma parceria profissional, colaborando em diversos projetos. Desde seu primeiro livro “*Violent Cases*” de 1987, impresso em diversas edições ao redor do mundo, participou de vários trabalhos, entre eles as capas da famosa série de *Graphic Novels* “*Sandman*” e do livro intitulado “*Dust covers*”⁵⁷(1998), com uma coletânea das melhores capas até aquele momento. Além da parceria com Neil Gaiman, Dave McKean produziu uma infinidade de obras, dentre elas “*Arkham Asylum*” (1989), “*Rolling Stones, The Voodoo Lounge*” (1995), capas de livros como “*Wizard and glass*”(1997) de Stephen King (FIGURA 98), álbuns para Alice Cooper, Tori Amos (FIGURA 99) e muitos outros.

Figura 98: Dave McKean – capa do livro Wizard and Glass - 1997

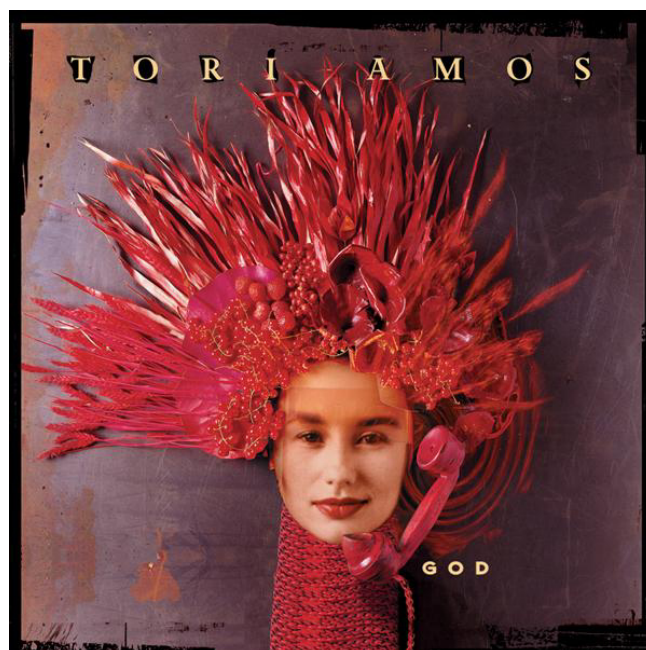


Fonte: <<http://www.davemckean.com/portfolio/books/>> acesso em 02-03-2016

⁵⁶ Informações obtidas por meio de contato com o autor e pelo site < <http://www.davemckean.com/> > acesso em 29-04-2016.

⁵⁷ No Brasil foi lançado com o título de “Capas da areia”.

Figura 99: Dave Mckean – Capa do Cd Tori Amos - God - 1994



Fonte: <<http://www.davemckean.com/portfolio/records/>> acesso em 02-05-2016.

Em 1998, Mackean decidiu trabalhar também na realização de filmes. Seus primeiros curtas “The week before” e “N[eon]” participaram de vários festivais de cinema pelo mundo, entre eles o *Clermont-Ferrand Film Festival*, onde ele ganhou o primeiro lugar. Esses curtas chamaram a atenção de produtores e abriram portas para a realização do longa “*MirrorMask*”⁵⁸ (2005) dirigido por Mackean e com roteiro assinado por ele e Neil Gaiman (FIGURA 100).

Figura 100: Dave Mckean – Still do filme *Mirrormask* -2005



Fonte: <http://vintagesirus.blogspot.com.br/> > acesso em 30-04-2016

⁵⁸ No Brasil recebeu o título de “Máscara da ilusão”.

A carreira de Mckean é bastante extensa e extremamente bem sucedida. Inúmeras obras poderiam ser citadas aqui para exemplificar seu genial trabalho, mas finalizando esta resumidíssima listagem de suas criações, em 2013/14 Dave terminou a produção de uma nova coleção de quadrinhos chamada “*Pictures that Tick2*” e um novo filme “*Luna*” premiado no *Toronto Film Festival* e no *British Independence Film Awards*.

Mckean afirma que durante seu processo de criação ele desenha, pinta e fotografa tudo que for necessário antes na fase de pré-produção. Para unir todos os elementos ele usa o *Adobe Photoshop*. Para produções de imagem em movimento, usa softwares como *Final Cut*, *After Effects* e *Maya* para animações 3D.

Entre suas referências e inspirações, há também uma imensa lista que passa por artistas surrealistas e ilustradores que se inspiraram no surrealismo, artistas como Max Ernst, o quadrinista Moebius (1938-2012), personagens como Barbarella, Superman, Flash Gordon, passando pelos cineastas Woody Allen, Ingmar Bergman (1918-2007), Friedrich Murnau (1888-1931), Meliés, Polanski, Lar Von Trier, Peter Greenaway, Jans Svankmajer, Stanley Kubrick (1928-1999), e pintores como Francis Bacon (1909-1992), Edgar Degas (1834-1917), Pablo Picasso, entre muitos outros dos quais ele se serve como elementos motivadores.

4.2 Discussões sobre os autores e seus trabalhos

Por meio dos relatos dos autores descritos acima, pode-se perceber que mesmo com estilos bem diferentes, demandas diversas e distantes geograficamente, estes profissionais compartilham pontos em comum que os identificam como designers da imagem e a seus projetos como resultado de uma prática projetual.

Vários dos entrevistados descreveram que o uso de uma metodologia é algo que depende tanto do estilo próprio de cada um, quanto das demandas de cada projeto. Ainda assim, é possível identificar pelo menos três grandes eixos norteadores de seus trabalhos. Concordando com Fuentes (2006), quando expõe os métodos de Ruiz e Frascara e também Com Merino (2014) e Marcelino (2012),⁵⁹ os autores dividem seu processo de criação em momentos distintos. Primeiramente acontece a fase analítica que constitui, descrevendo de maneira geral, na identificação do problema, determinação de objetivos a serem alcançados e o levantamento de todos os itens necessários. A fase criativa que é a criação propriamente, desenvolvida a partir de uma ideia que será trabalhada até se tornar um projeto executável e a fase executiva que é quando o projeto toma forma e se materializa. Nesta última fase, embora

⁵⁹ Autores descritos no capítulo 3

conte com um planejamento prévio, é o momento em que acontecem os imprevistos e desvios, citados por Rico Lins e Lara Zankoul, que podem mudar radicalmente o direcionamento da ideia original. Após esta última, ainda haveria a fase seguinte de veiculação das peças no mercado e na mídia, seja com finalidades comerciais ou artísticas. Esta fase, no entanto, não será analisada aqui por ir além da proposta desta pesquisa, que é a de identificar as metodologias que auxiliam a criação das imagens fotomanipuladas.

É fato também perceptível no relato dos entrevistados que as ideias podem vir das mais variadas fontes: de sentimentos internalizados como em Lara Zankoul, de uma história literária como em Helena Barros ou do estímulo inicial de trabalhos de outros autores como no caso de Jane Long. Porém todos os entrevistados concordam no ponto que diz respeito à forte conexão entre seus trabalhos com elementos motivadores que têm origem nas Belas Artes. Inspiração que pode vir dos surrealistas e demais movimentos das vanguardas européias do século XX, como é o caso do universo perturbador de Dave McKean, do colorido imaginário de Delcio Almeida, da realidade fantástica de Erik Johansson e também presente na influência construtivista das obras de Rico Lins. Artes como a pintura, escultura, cinema, música e literatura têm influência constante nos trabalhos dos autores entrevistados.

Segundo depoimentos de Lara Zankoul ou Chiara Fersini, elas também produzem o que se chamou de *Staged Photography* (BARTHOLOMEU, 2009; FABRIS, 2009; IOAN, 2011). Uma fotografia encenada que traduz em imagens aquilo que nasce como uma imagem mental.

Observa-se ainda que as imagens produzidas por Lara Zankoul, Helena de Barros, Chiara Fersini e Erik Johanson, têm em comum um estilo que podemos chamar de “naturalista”. Embora suas imagens não tenham compromisso com a representação do real, ao contrário criam sua própria realidade, elas apresentam um estilo verossímil. Dentro do universo criado por Lewis Carrol, Helena Barros é a própria Alice que habita o País das Maravilhas. Chiara Fersini e Lara Zankoul fazem acreditar que se está diante da representação de seus conflitos interiores e as imagens surreais de Erik Johanson surpreendem pelo seu realismo fantástico. Jane Long se apropria de imagens de outro autor para criar sua “Dança com Costica” ressignificando-as em uma realidade alternativa e uma representação crível de seu imaginário. É perceptível no trabalho desses autores a preocupação com uma continuidade em termos de luz, perspectiva e o cuidado na junção das imagens.

Tem-se por outro lado os trabalhos de Rico Lins e Delcio Almeida que para atingir seus objetivos e transmitir sua mensagem visual, utilizam de técnicas que não têm como preocupação esconder as fotomontagens ou disfarçar os cortes espaço-temporais. Elas aparecem claramente ao observador, tais como foram no passado os trabalhos dos artistas dadaístas e construtivistas.

Um tipo de trabalho singular pode ser percebido com Dave Mackean que se iniciou como colagens analógicas e se inseriu na era digital sem perder seu inconfundível estilo. O trabalho de Mckean se serve da colagem digital assim como das influências provenientes do surrealismo integrando ainda, elementos de linguagem cinematográfica em suas imagens.

O uso da fotomontagem é, nos casos descritos, uma forma de representar um universo imaginário que não seria possível com a fotografia convencional.

Quadro 1: Quadro comparativo entre os profissionais estudados

Autor (a)	Formação	Principais influências	Metodologia de trabalho	Trabalho que o(a) tornou conhecido(a)
Helena de Barros (Brasil- RJ)	Design	Artes: surrealismo, Literatura Lewis Carrol, Cinema	Inspiração pessoal ou <i>briefing</i> , pesquisa, execução, Pós-produção, veiculação.	Série "Alice no país das maravilhas" - 2003
Jane Long (Austrália)	Autodidata	Surrealismo, Ar		Série " <i>Dancing with Costica</i> " - 2015
Erik Johansson (Suécia)	Design de interação	Surrealismo Artistas contemporâneos		Fotomontagens diversas tais como " <i>Go your own road</i> " - 2008
Lara Zankoul (Líbano)	Economia	Artes, pintura , escultura e assuntos ligados à psiquê humana		Série "The unseen" - 2013
Rico Lins (Brasil - SP)	Design	Surrealismo, construtivismo, Dadaísmo		Trabalhos diversos; série "Marginais Heróis" - 2012
Delcio Almeida (Brasil - MG)	Design	Dadaísmo, construtivismo		Calendário "Formato" - 2005
Chiara Fersini (Itália)	Linguística	Pintores renascentistas		Trabalhos diversos; anúncio para o perfume Maisia.
Dave Mackean (Reino Unido)	Design	Surrealismo, Cinema alternativo, literatura		Diversos trabalhos; capas para graphic novel "Sandman"-1998

Fonte: Autoria própria

No quadro acima, é possível perceber um comparativo com os pontos em comum compartilhados pelos diversos profissionais analisados nesta dissertação. Suas afinidades, inspirações e formas de produção, embora produzam propostas bem diferentes entre si e separados por grande distância geográfica, compartilham de pontos importantes descritos neste capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A junção de várias fotografias com a finalidade de compor uma única imagem, não é uma prática recente. De fato, foram necessários apenas alguns anos após a invenção e divulgação pública da fotografia para que as primeiras imagens híbridas começassem a surgir. No século XX, a fotomontagem tomou rumos importantes com sua adoção pelas vanguardas européias representadas pelo Dadaísmo, Construtivismo e Surrealismo e dos expoentes da emblemática escola alemã Bauhaus, que influenciaram e continuam influenciando o trabalho de artistas e designers por todo o mundo. A presença dessas escolas artísticas é recorrente também nos autores entrevistados.

Também o argumento que defende a ideia da fotografia como uma reprodução fiel da realidade, pode ser questionada. A fotomontagem é um tipo de imagem que se presta a criar novas realidades e é empregada quando uma motivação criativa impele seu autor a criar uma imagem que seria impossibilitada pela própria realidade visível.

Uma das questões também levantadas ao longo da pesquisa que originou esta dissertação foi acerca de que categoria se enquadraria a fotomontagem. Uma dificuldade encontrada foi a de localizar um significado ontológico da fotografia. Uma das respostas, que em parte responderia à questão, é que a era pós-fotográfica é um momento de ressignificações e que conceitos defendidos ao longo da história da fotografia devem ser agora repensados. A digitalização da fotografia introduziu uma nova história: a história da imagem eletrônica. Não tendo que se prender nem mesmo ao suporte físico, a fotografia se libertou de seu estigma de estar vinculada ao registro da realidade podendo ser suporte narrativo para imagens ficcionais. Atualmente, seja em nome do consumo ou da arte, as fotomontagens são veículos capazes de atingir o imaginário e atrair o olhar de seu público com imagens inusitadas. A fotomontagem torna-se representante daquilo que Jean Baudrillard chamou de simulacro da realidade. Seu poder de convencimento passa a substituir a própria realidade no imaginário daqueles que se deixam levar por suas imagens surreais.

A produção da fotomontagem se difere de algumas práticas artísticas que valorizam o gestual e os efeitos obtidos ao acaso em sua realização. Fazendo uma analogia com o procedimento de execução das peças de design, poder-se-ia dizer que a toda fotomontagem intencional e voltada a um fim, subjaz um procedimento metodológico. Esta semelhança com os processos metodológicos do design permite dizer que uma fotomontagem executada de

uma forma que atenda a um planejamento e siga uma metodologia como elemento norteador de todo o processo, é por si um objeto de design.

A fotomontagem digital é uma forma de criação imagética que transcende as limitações do aparelho fotográfico, ampliando seu espectro. Com ela, uma imagem fotográfica já não é mais, necessariamente, constituída pelo que pode ser visto, mas pelo que pode ser imaginado.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn, **Photomontage**. New York: Thames e Hudson, 1986.

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. Do gráfico ao Foto-gráfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ARISTÓTELES. **Poética**. coleção os pensadores. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 2004.

ARISTÓTELES. **Problems**: Volume 1 books I-XXI, Trad. W.S. Hett. Cambridge MA: Harvard University Press, Revised Edition, 1970.

ASSIS, Simone pereira. **Práticas criativas no design gráfico contemporâneo**. Dissertação de mestrado. SP: Universidade Anhembi Morumbi. 2011. disponível em <
<http://ppgdesign.anhembi.br/wp-content/uploads/dissertacoes/65.pdf> > acesso em 30-12-2015.

BARTHES, Roland, **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHOLOMEU, Cezar. Cindy sherman o retardo infinito. In **Revista Arte & Ensaios n. 18**, Rio de Janeiro: PPGAV-EBA/UFRJ, 2009. Disponível em <
<http://www.canalcontemporaneo.art.br/livraria/archives/002404.html>> acesso em 06-09-2015

BARROS, Helena de. Autorrepresentação em fotomontagem digital. In MONAT, André; SZANIECKI, Barbara (orgs.). **Conexões fotográficas**. Rio de janeiro: E-papers, 2014.

BARROSO FILHO, Clício. Desculpe mas isso não é fotografia..., **Digital photography Brasil**, São Paulo, nº03. p.70,71, Digerati, ago.2010.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'água, 1991

BAZIN, André . Ontologia da imagem fotográfica . in TRACHTENBERG, Allan (org.). **Ensaio sobre fotografia**: de Niépce a Kraus. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

BELL, Julian. **Uma nova história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BELTING, Hans. A janela de muxarabi: uma história do olhar entre oriente e ocidente. Trad. Alice Serra. In ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autentica, 2015.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *in* **Walter Benjamin: obras escolhidas - Magia e técnica, arte e política**, 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDO, Juliana Ferreira. **Colagem nos meios imagéticos contemporâneos**. 2012. Dissertação (mestrado em artes visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo. 2012. Disponível em <<http://www.bv.fapesp.br/pt/publicacao/83669/colagem-nos-meios-imageticos-contemporaneos/>> acesso em 10-02-2015.

BIRO, Matthew, **Raoul Hausmann's revolutionary media: dada performance, Photomontage and the cyborg**. Art history v. 30 n. 1 . february 2007, p. 26-56

BRIGHT, Susan. **Auto Focus: The self portrait in contemporary photography**. New York: Monacelli Press, 2010,

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.

CARDOSO, Sidiney Teixeira. **O design gráfico e a fotografia no cartaz comercial**. Dissertação de mestrado. Universidade Anhembí Morumbi. São paulo: 2010. Disponível em <<http://ppgdesign.anhembib.com.br/wp-content/uploads/dissertacoes/47.pdf> > acesso em 18-12-2015.

CARVALHO, Nelly de. **Publicidade: a linguagem da sedução**, 3.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CARVALHO, Helio Jorge Pereira de. **Da fotomontagem às poéticas digitais**. 1999. Dissertação (mestrado em multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP. 1999. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000188913> > acesso em 15-02-2015.

CASTRO E SOUZA, Tatiana; MONTENEGRO, Diego Sombra. Adoro Melissa! *In* QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro(org.) **Design & cultura material**. Curitiba: Editora UTFPR, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como “introdução à arte moderna”**: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In ARS (São Paulo) v.1 n.1 São Paulo 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100007> acesso em 30-03-2015.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. São Paulo: Bookman, 2007.

CRUZ,Carla; RIBEIRO,Uirá. **Metodologia científica: Técnica e Prática**. Rio de Janeiro: Axel Books,2003.

DORMER, Peter. **Design since 1945**. New York: Thames and Hudson,1998.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 2006.

DUDAM. Bricolagem digital no país das maravilhas, **Revista Vizoo**. Rio de Janeiro:Editora Vizoo, n. 36, p.44-51. Maio 2004.

EGUIZÁBAL, Raúl. **Fotografia publicitaria**. Madrid: cátedra, 2011

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada:Baudelaire e a fotografia**.

FACOM, n.17, 1º semestre 2007. Disponível em

<http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf > acesso em 01-08-2015.

ESTEVES, Juan. Fotografia: construção ou realidade. In GONÇALVES, Tatiana Fecchio. **Eu retrato, tu retratas**. Rio de Janeiro: Wak editora, 2013.

FABRIS, Annateresa. **A fotomontagem como função política**. In História v. 22 n.1 , 2003.

Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000100002&script=sci_arttext> acesso em 03-04-2015.

_____,_____. **Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e Televisivos**. Revista estudos feministas, V.11, n.1, UFSC, 2003. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/index>> acesso em 20-09-2015.

_____,_____.**Discutindo a imagem fotográfica**. In Domínios da imagem, londrina, v. 1, n. 1, p. 31-41, nov. 2007. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/viewFile/14/6> > acesso em 02-03-2015

_____,_____. **Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética**. Anais do Museu Paulista. São Paulo.N. Sér. v.13. n.1.p. 99-132. jan.- jun. 2005. Disponível em < <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5416>> acesso em 20-03-2015.

_____,_____. **Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima**. In REVISTA USP, São Paulo, n.55, p. 143-151, setembro/novembro 2002. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/35154/37874>> acesso em 20-03-2015

_____,_____.**O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**.volume1. SãoPaulo: Martins fontes, 2011.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FERNANDES, Manuel Luís Bogalheiro Rocha. **A Fotomontagem no Século XIX: da mecânica à narratologia**. FCSH, Universidade Nova de Lisboa: Revista Rhetorike. n.4.p. 37-76 Maio de 2012. Disponível em <<http://www.rhetorike.ubi.pt/04/pdf/Rhetorike-04-03-fernandes.pdf>> acesso em 20-03-2015.

FERNANDO JUNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia**: Apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. São Paulo: FAAP/FACOM n. 16 , 2006. Disponível em <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf> acesso em 20-02-2015

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2012.

FREITAS, Verlaine. **Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade**. KRITERION, Belo Horizonte, nº 112, Dez/2005, p. 332-344. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200016> acesso em 04-11-2015

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico: uma metodologia criativa**. Tradução de Osvaldo Antonio Rosiano. São Paulo: Edições Rosari, 2006.

GERNSHEIM, Helmut. **Creative photography: aesthetic trends, 1839-1960**. New York: Dover Publications, 1991.

GOMBRICH, EH. **A história da arte**. Trad. Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONZÁLEZ, Maria Soliña Barreiro. **La prensa obrera ante el III Reich: el caso de AIZ**. en Figueres, J.M (coord). *Poder polític i resistència periodística*; Generalitat Catalunya, Lexicon. 2009 Disponível em <http://msbarreiro.com/documentos/AIZ_2.pdf> acesso em 15-04-2015.

HACKING, Juliet(org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HADDAD, Cibele Taralli; SILVA, Julio César Riccó Plácido da. **Representação fotográfica**: sua contextualização e aplicação pelo designer. In Seminário Design de Imagem: dialética do design e suas interfaces. Anais. UEMG, Belo Horizonte: 2013

HERSOGENRATH, Wulf. **Fotografia da Bauhaus**. [Catálogo da Exposição]. Berlim: Instituto de relações culturais com o exterior – Estugarda, 1983.

HESKETT, John. **Desenho industrial**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus Editora, 2012.

KEMPE, Fritz. **A fotografia artística por volta de 1900 na Alemanha**. [Catálogo da Exposição], Berlim: Instituto de relações culturais com o exterior – Estugarda, 1982.

IOAN, Daria - **A woman's 69 looks: Cindy Cherman's *Untitled Film Stills***. in EKPHRASIS vol.5, n.1, 2011, pp 160-167, Femininity, feminism and female identity in visual representations. Disponível em <http://ekphrasis.accentpublisher.ro/files/articles_content/61/12%20web.pdf> acesso em 22-10-2015.

JOHNSTON, Patricia. **Real Fantasies: Edward Steichen's advertising photography**. California: University of California press, 2001.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. 2002.

_____, _____. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____, _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KUBRUSLY, Claudio Araújo. **O que é Fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEIBOVITZ, Annie. **Leibovitz at work**. New York: Random House, 2008.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2015.

_____, _____. **A fotografia como expressão do conceito**. Studium n.2, 2000. disponível em <https://fotografiaurca.wordpress.com/2011/06/12/a-fotografia-como-expressao-do-conceito/> <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/>> acesso em 07-09-2015.

_____, _____. s/d. **Fotografia em mutação**. *Nicolau*, ano VII, n. 49: 14-15. Disponível em <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>> acesso em 12-09-2015.

_____, _____. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011.

MARCELINO, Ricardo Augusto de Azevedo. **Design e fotografia: uma análise sobre as relações que se estabelecem entre a imagem fotográfica digital e as metodologias de design**. 2012. Dissertação (mestrado em design) - Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012. Disponível em <http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/11593/Ricardo_Marcelino.pdf?sequence=1&isAllowed=y> acesso em 20-04-2015.

MERINO, Giselle Schmidt Alves Díaz. **Metodologia para a prática projetual do design com base no projeto centrado no usuário e com ênfase no design universal**. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014. Disponível em

<<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/128821/331968.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> acesso em 10-11-2015.

MITCHELL, William. **The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era.** Cambridge: The MIT Press, 1992.

MORAES, Dijon de; ÁLVARES, Regina (Orgs.). **Cadernos de estudos avançados em design: Emoção.** Barbacena: EdUEMG, 2013.

MOURA, Mônica (org.). **Faces do design 2: ensaios sobre arte, cultura, design gráfico e novas mídias.** São Paulo: Edições Rosari, 2009.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.**São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MUNHOZ, Gabriel Boaz. **Ilustrações e fotografias publicitárias: Uma discussão sobre a percepção do consumidor frente às imagens da mídia impressa.** 2014. Monografia (Bacharel em comunicação social)- Porto Alegre:Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em < <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/103483> > acesso em 12-04-2015.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** Rio de Janeiro:2ab, 1997.

PALMA, Daniela. **Do registro à sedução: os primeiros tempos da fotografia na publicidade brasileira.** São Paulo: 2007. Disponível em <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao01/materia01/do_registro_a_seducacao.pdf > acesso em 22-04-2015.

PASCAL, Georges. **Compreender Kant.** trad. Raimundo Vier,7ª edição. Petrópolis: Vozes, 2011

PLATÃO. **A república.**trad. Edson Bini. 2ª edição, São Paulo: Edipro, 2014.

RIBEIRO, Rita A.C.; BELCHIOR , Camilo.(org.) **Design e arte: entre os limites e as interseções.**Contagem: Ed. do Autor, 2014.

PEIXE, Viviane Rodrigues. **Expandida: para muito além da fotografia.** *In Revista Temática.* Ano X, n. 06 – Junho/2014 – disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica> > acesso em 18-09-2015

PEIXOTO, Irene de Mendonça. **Arte da Manipulação: as Interações entre fotografia e arte na era digital** , p. 655-658 . In: Proceedings of the XVII Conference of the Iberoamerican Society of Digital Graphics: Knowledge-based Design [=Blucher Design Proceedings, v.1, n.7]. São Paulo: Blucher,2014.

ROBERTS, Pamela. **Alfred Stieglitz Camera Work: The complete illustrations 1903-1917.** Köln:Taschen,1997.

ROSEMBLUM, Naomi. **A world history of photography.** 3ª edição. New York: Abbeville Press, 1997.

RUSSEL, Michael. **Iwo Jima**. Rio de Janeiro: Renes, 1975.

SALES, Paola. **Helenbar: fantasiando imagens na web**. Revista Web Design. Rio de Janeiro, n. 20, p. 20-25, 2005. Disponível em <http://www.helenbar.com/materias/mat_17a.htm#pg3 > acesso em 02-01-2016.

SCAVONE, Fernando Pasquale Rocco. **Fotografia: fragmentação e condensação do tempo na interface homem-máquina**. 2006. Tese (doutorado em ciência da comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2006. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-13082009-154246/pt-br.php>> acesso em: 15-05-2015

SCHÖPKE, Regina. **Dicionário filosófico: conceitos fundamentais**. São Paulo: Martins fontes, 2010.

SHERMAN, Cindy. **The complete untitled film stills**. 3ª reimpressão. New York: Museum of Modern Art, 2011.

SHORE, Robert. **Post-Photography: the artist with a camera**. London: Laurence king publishing. 2014.

SILVA, Julio César Riccó Plácido da. **A contribuição da fotografia digital no processo projetual do design**. In: Revista Acadêmica Foto Grafia n.2. Universidade do Vale do Itajaí. Balneário Camboriú, SC: 2010. Disponível em <<http://www.revistafotografia.com.br/fotografia-n2/>> acesso em 31-03-2015.

SMITH, Thomas G. **Industrial light and magic: the art of special effects**. New York: Ballantine books, 1986.

SONESSON, Göran. **Post-photography and beyond From mechanical reproduction to digital production**. in *Visio*, 4, 1: *Postphotography*. Sonesson, Göran, (ed.), pp.11-36, 2012. Disponível em <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sonesson-PostPhoto.pdf>> acesso em 12-09-2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 3ª reimpressão. São Paulo: Cia das letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUZA, Júlia Bertolucci Delduque de. **Reflexões sobre fotografia e arte: Um olhar sobre os trabalhos Fotoformas e Sobras de Geraldo de Barros**. 2010. Trabalho de conclusão de curso (bacharelato em comunicação social- Publicidade e propaganda) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. 2010. Disponível em <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27883/000768030.pdf>> acesso em : 20-04-2015.

SPITZ, Bob. **The Beatles: the biography**. New York: Black bay books, 2005.

VILLAS-BOAS, André. **O que é e o que nunca foi design gráfico** (5ª Edição). Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

TALBOT, William Henry Fox. **The pencil of nature**. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844 – edição ebook 2010. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447pdf.pdf?session_id=961d70568851cdd8d1cd573da6247e318a5d1a9c> acesso em 29/07/2015

TRACHTENBERG, Alan (org.). **Ensaio sobre fotografia: de Niepce a Kraus**. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

WELLS, Liz (org.). **Photography: a critical introduction** (4ª Edição). New York: Routledge, 2009. Disponível em <<http://download-ebooks-design-photography.blogspot.com.br/2010/11/photography-critical-introduction.html>> acesso em 20-05-2015.

APÊNDICES

ROTEIRO PARA REALIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

NOME COMPLETO:

IDADE:

SEXO:

FORMAÇÃO (ano de formação, escola e curso) :

Questões a serem levantadas por meio de entrevista

- 1- Desde quando você começou a trabalhar utilizando fotomanipulação ou fotomontagem em seus trabalhos?**
- 2- Você usa a fotomontagem /fotomanipulação de imagens em trabalhos comerciais, autorais ou ambos?**
- 3- Quais são suas principais referências, seja nas artes plásticas, fotografia ou design, para construção dos seus projetos?**
- 4- Quando você usa a fotomontagem, fotomanipulação ou interferência na imagem fotográfica em seus trabalhos, que tipo de mensagem ou valores você intenciona agregar ao trabalho final?**
- 5- Como é escolhida a temática para a imagem a ser construída?**
- 6- Você utiliza de alguma metodologia para produzir seus trabalhos? Como construiu seu método de trabalho?**
- 7- Você normalmente trabalha sozinho(a) ou possui uma equipe? Se em equipe, especifique a função de cada um.**
- 8- Em um trabalho comercial, qual é o grau de interferência do cliente na criação ou no resultado final do trabalho?**
- 9- Como é o seu processo de criação? Descreva as fases de pré-produção, execução e pós-produção.**
- 10- Que tipo de software(s) de edição você utiliza em seus trabalhos?**
- 11- Você utiliza de fotografias de bancos de imagem ou produz as próprias imagens fotográficas?**
- 12- Qual ou quais trabalhos você considera os mais representativos de sua carreira até o momento? Porquê. (Caso de haja trabalhos artísticos e comerciais, cite um de cada)**
- 13- Você autoriza a inclusão de imagens destes trabalhos nesta dissertação que está sendo construída?**
- 14- Descreva alguma informação adicional que você considera relevante no tocante a seu trabalho.**

SCRIPT FOR INTERVIEW

DATA FOR IDENTIFICATION

COMPLETE NAME:

YOUR AGE:

SEX:

ACADEMIC FORMATION (School, year, course):

Questions:

- 1- When did you start to use photomanipulation in your works?**
- 2- Do you use the technique of image manipulation in autoral and artistic works, comercial works or both?**
- 3- Which are your main references such as art paintings, sculpture, photographers, designers, or any kind of inspiration reference used in your projects?**
- 4- When you work in a photo with a edition software, What kind of message, information or values Do you expect to include in the image?**
- 5- How Do you choose theme/subject for the image you will construct?**
- 6- Do you use any methodological process as a guide in order to produce your works ? How is your work method?**
- 7- Usually Do you work alone or Do you have a team with different professionals?**
- 8- In a comercial work, in wich degree the opinion of the client afect the creational process or the final result of your work?**
- 9- Describe your creational process. The phases of pre-production, execution and post-production.**
- 10- What kind of Softwares Do you use in your works?**
- 11- Dou you use photographs from image banks or Do You take your own pictures to be used in your works?**
- 12- Which work do you consider the most relevant in your carreer up to now? If you work with artistic and comercial jobs, please indicate one of each kind.**
- 13- Do you authorize include and show images of these works in my thesis?**
- 14- Describe any other information about your work that you consider relevant and was not mentioned above.**

SCENEGGIATURA DI INTERVISTA

DATTI PER L'IDENTIFICAZIONE

NOME E COGNOME:

ETÁ:

SESSO :

FORMAZIONE (ARTE, DESIGN, PUBLICITÁ, ALTRO):

Domande per l'intervista

- 1- Quando hai iniziato a lavorare con la manipolazione di foto o fotomontaggio nel tuo lavoro?
- 2- Tu utilizza il fotomontaggio o la manipolazione di immagini per il lavoro commerciale, nell'autoralle o negli due tipi?
- 3- Quali sono i tuoi principali riferimenti, sia in arte, fotografia o design, alla costruzione dei vostri progetti?
- 4- Quando tu utilizzi il fotomontaggio, la manipolazione di foto o interferenze nell'immagine fotografica nel tuo lavoro, che tipo di messaggio o valori si intende aggiungere al lavoro finale?
- 5- Come è scelto il tema per l'immagine da costruire?
- 6- - si utilizza qualsiasi metodologia per produrre il tuo lavoro? Come é costruito il tuo metodo di lavoro?
- 7- Di solito tu lavori da sola o hai un team di diversi professionisti?
- 8- Nel lavoro commerciale, qual è il grado di interferenza del cliente nella creazione o nell risultato finale del lavoro?
- 9- Qual è il tuo processo creativo? Descrivere qui le fasi di pre-produzione, esecuzione e post-produzione.
- 10- Che tipo di software di edizione di immagini utilizzi nel tuo lavoro?
- 11- Tu usi immagini di banche di immagini o produce le proprie fotografie per i tuoi progetti?
- 12- Quale di lavoro consideri il più rappresentativo della tua carriera fino ad oggi? (Artistiche o commerciale . O nel caso di entrambi citare uno di ciascuno)
- 13- Tu Autorizzi l'inserimento di immagini di queste opere in questa tesa?
- 14- Descrivere ogni ulteriore informazione che considerate rilevanti in relazione al loro lavoro.