

## **A ARTE DA FOTOGRAFIA DE MODA: MAN RAY E DAVID LACHAPELLE**

Patricia Kiss Spineli<sup>1</sup>

### RESUMO

O artigo discute o olhar artístico na produção da fotografia de moda em dois momentos específicos, um no século XX e outro no século XXI. Dois fotógrafos de moda foram selecionados – Man Ray e David LaChapelle – e, baseado na sua preocupação artística no discurso fotográfico, duas de suas fotografias de moda foram analisadas. O objetivo central do presente artigo é o de apresentar o olhar artístico no trabalho de moda desses fotógrafos. Para esse propósito, a análise usou descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica (PANOFSKY, 1991), além do levantamento de significantes plásticos e icônicos e da macroestrutura da imagem.

**PALAVRAS-CHAVE:** análise de imagem, arte e moda, fotografia de moda.

---

<sup>1</sup> \_ Especialista em fotografia: discurso e práxis pela Universidade Estadual de Londrina, mestranda em design pela Unesp – Bauru e bacharel em design pela mesma instituição. Atualmente leciona nas áreas de moda, design gráfico e fotografia nas Faculdades Metropolitanas Unidas – São Paulo e Fefisa – Santo André. Também oferece oficinas de fotografia e desenvolve projetos na área de design gráfico e design de moda. Possui publicações na área de crítica genética e comunicação. [kissspineli@yahoo.com.br](mailto:kissspineli@yahoo.com.br)

## ABSTRACT

The paper discusses the artistic look in the production of fashion photography in two specific moments, one in the XX century and the other in the XXI century. Two fashion photographers were selected – Man Ray and David LaChapelle –, and, based on their artistic concerns in the photographic discourse, two of their fashion photographs were analyzed. The main aim of the present article is to present the artistic perspective in the fashion work of these photographers. To this purpose, the analysis used pre-iconographic description, iconographic analysis and iconological interpretation (PANOFSKY, 1991), as well as a survey of the plastic and iconic significant and of the image macrostructure.

**KEYWORDS:** analysis of image, art and fashion, fashion photography.

## INTRODUÇÃO

A moda como linguagem é amplamente discutida entre teóricos. Os elementos de moda (tais como roupas e acessórios) são signos não verbais, a partir dos quais são gerados outros signos. A fotografia como linguagem visual também é um signo e a fotografia de moda é um elemento com linguagem própria nem sempre vinculada aos paradigmas pré-estabelecidos no universo da moda. Com esse tipo de imagem cria-se um discurso, uma atmosfera e uma mensagem com características próprias. Assim como a criação de moda se apropria de elementos da linguagem artística, o mesmo pode ser percebido na fotografia de moda.

A fotografia, nos seus primórdios, não era considerada um meio de expressão com linguagem própria. Vista como resultado de um aparato mecânico, não era admitida como artística, uma vez que o registro fotográfico era realizado por uma máquina e considerado, portanto, como algo automático.

Na produção fotográfica até início do século XX, imperavam os retratos e as paisagens. A predominância de paisagens e retratos dava-se tanto por questões técnicas, pois não havia possibilidade de se registrar imagens em movimento, quanto ideológicas, pois a fotografia era vista como um registro do real (GERNSHEIM, 1966). Sendo assim, os motivos fotográficos eram pessoas (o retrato de alguém para ser imortalizado) e paisagens (registros de lugares para se conhecer e guardar para a posteridade).

A partir do momento em que o ato fotográfico foi reconhecido como um meio de expressão e se identificou uma linguagem própria no resultado fotográfico, a fotografia passou a ser difundida e utilizada em áreas diversas, primeiramente pela arte e logo em seguida pela moda e a publicidade, cada qual com uma linguagem específica. O advento da fotografia favoreceu uma mudança na percepção artística devido ao seu caráter técnico e suas possibilidades de expressão visual. No início, mesmo o ato fotográfico ainda não sendo reconhecido como um procedimento artístico, já havia a

prática da apropriação da imagem fotográfica para a realização de obras de artes visuais.

Entre o final do século XIX e início do século XX a fotografia associou-se aos parâmetros que orientavam a arte daquele período. Ainda no século XIX surge um movimento que busca a aproximação com a estética pictórica, o pictorialismo (COSTA, in Fabris, 1998). Os mesmos valores buscados pela pintura foram focos de atenção para o novo modo de criar: a fotografia. Artistas como Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson ocuparam-se de transpor os valores e a linguagem da pintura para a imagem fotográfica, utilizando-a também como auxílio para estudos de telas. Para a fotografia, ocupar-se dos temas e propostas que orientavam a arte era uma estratégia de sobrevivência no campo artístico.

Já no começo do século XX, a associação Photo Secession passa a valorizar a fotografia por seus próprios aspectos plásticos e a reconhecê-la como meio de expressão artística através do encontro direto da câmera com a realidade, sem posteriores intervenções manuais.

A observação histórica permite inferir que a consolidação da fotografia como linguagem e expressão artística aconteceu na primeira metade do século XX. A fotografia contribuiu de forma incisiva para a "libertação" da arte da produção mimética. Para Argan (2006) ela exerceu uma profunda influência sobre o direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas do século XX, pois libera o artista da necessidade da reprodução fiel da realidade. Nas palavras de Man Ray:

"(...) Finalmente concluí que não havia comparação entre as duas coisas, fotografia e pintura. Pinto o que não pode ser fotografado, algo surgido da imaginação, ou um sonho, ou um impulso do subconsciente. Fotografo as coisas que não quero pintar, coisas que já existem." Man Ray (in THAMES & HUDSON, p.35, 1982)

A visão libertadora do início do século XX permitirá o reconhecimento da fotografia como arte. Neste caso, o ato fotográfico contribuirá para a materialização de uma ideia.

## FOTOGRAFIA DE MODA

Fotógrafos como Horst P. Horst, Irving Penn, Richard Avedon e Helmut Newton contribuíram para a construção da imagética do século XX através da fotografia de moda. Na elaboração das suas imagens, percebe-se a ideia de que a fotografia de moda é também um estudo do comportamento humano, ajudando a entender a mentalidade de uma época e sociedade. Muito disso se dá porque essas imagens são construídas a partir de determinadas concepções e referências artísticas. Essas fotografias derrubam o estigma pejorativo da futilidade da moda ao construírem discursos em que algumas vezes a preocupação está em um questionamento social além da forma e da plástica e outras vezes na construção da mensagem, utilizando com profundidade os elementos da composição. Dentre os fotógrafos que desenvolveram e produziram suas imagens sob um olhar artístico estão Man Ray (1890–1976) e David LaChapelle (1963- ).

Os primeiros fotógrafos de moda, ainda na concepção do retrato, trabalhavam com fotos posadas. A fotografia era um subproduto que começava a ganhar espaço em um mundo onde as ilustrações imperavam nas revistas especializadas de moda, estas também um produto da modernidade, da passagem do século XIX para o XX (o mesmo vale para a carreira de modelo).

Em uma época em que poucos profissionais atuavam neste mercado, nada mais natural que essas imagens fossem produzidas por pessoas vindas das artes plásticas, os mesmos que elegiam a fotografia como meio de expressão e de experimentação.

O pintor e fotógrafo Man Ray está entre esses artistas que contribuíram para a exploração da fotografia como linguagem, utilizando, em suas produções, parâmetros

da arte moderna que surgia e que libertava o artista do ato da mimese. Man Ray utilizava técnicas como a montagem fotográfica e aplicava o olhar de artista para seus retratos de moda. Com a concepção de que “tudo é arte” não via porque não se utilizar dos princípios artísticos para produzir uma fotografia que seria impressa em uma revista.

Com as intervenções cênicas e utilização de técnicas distintas das convencionais, Man Ray criou um ponto-de-vista original e criativo nas fotografias de moda o qual, através de uma linguagem própria, transmitia a essência da alma feminina. O estilista Paul Poiret, ao requisitar Man Ray para registrar suas produções, procurava exatamente esse olhar artístico, dizendo que não queria apenas mostrar os vestidos como se fazia habitualmente, mas sim mostrar as imagens originais de suas manequins e vestimentas fazendo retratos ao mesmo tempo (MELLO, 2007).

O fotógrafo contemporâneo norte americano David LaChapelle obteve reconhecimento a partir da década de 1990. Esse reconhecimento deve-se ao não usual nas imagens que cria, testemunhos de um mundo surreal apresentado em cores ultra saturadas: “ (...) Desde a metade dos anos 80 todos começaram a se vestir de preto... e foi como vestir-se de luto por dez anos... Quando comecei a tirar fotografias, o que eu queria ver era cor e glamour” (LaChapelle, in MARRA, 2004, p.195).

LaChapelle mistura fantasia cômica, narração fantástica, decorativismo, citacionismo culto e referências *kitsch* (MARRA, 2004), legatário de uma linha artística que parte do surrealismo. É um dos pioneiros de um estilo fundamentado na manipulação digital, que tenta celebrar o artificial saturando as cores ao máximo, recortando e recombinao o real. Além das publicações em revistas de moda e cultura, como Vanity Fair, Vogue, Rolling Stone, I-D, LaChapelle expõe em museus e galerias de arte.

## PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

A fotografia moderna caracterizava-se pela ênfase em explorar os recursos que a câmera e o ato fotográfico ofereciam, buscava um objeto estético e a produção concentrava-se na composição e na forma. Por essas concepções era vista como uma maneira de interpretar o mundo.

Os fotógrafos modernos procuravam outros temas que não os tradicionais (como o retrato e a paisagem) e os encontravam no enquadramento de motivos tidos como banais e desagradáveis (objetos do cotidiano, sombras, subúrbios), tangenciando o abstrato em alguns casos (GERNSHEIM, 1966).

Uma das investigações da fotografia moderna consistia em manipulações em laboratório da química e do material fotográfico, ou seja, manipulava-se a materialidade dos objetos. A exploração dessas novas técnicas culminou na inserção da fotografia na pintura, no design e na publicidade. Parte desses resultados estéticos obtidos foi utilizada por Man Ray em seus trabalhos de moda.

A visão fotográfica contemporânea é de quebra definitiva de fronteiras através da multidisciplinaridade de linguagens. Para Couchot (1999), a informatização possibilita o trabalho com imagens de terceira geração, produzidas e manipuladas no computador. Essa manipulação produz uma estética específica, composta de representações híbridas e heterogêneas, imagens naturalmente propensas à mistura e à combinação das mais descontraídas possibilidades expressivas visuais numa única representação (exemplo: mixagem de fotos com desenhos, impressos, gravuras).

Na tradição imagética, o computador como tecnologia digital, apresenta-se como propulsor gráfico que expande a tradição da televisão, do filme, da fotografia e mesmo da pintura de representação. As artes plásticas incorporaram computadores como ferramentas criativas a partir de 1960 – com o desenvolvimento de um sistema interativo de desenho por computador, artistas produziram os primeiros trabalhos inteiramente com computadores digitais. Assim, a partir de meados do século XX,

potencializaram-se as práticas de utilização de imagens e sons nas obras artísticas com a ajuda da tecnologia computacional.

Com o uso de programas gráficos, toda a junção de materiais para a construção de imagens passou a ser digital. A manipulação eletrônica não é uma novidade, já que repete em outra fase cultural e tecnológica o mesmo processo já vivido pelas artes plásticas modernas. Entretanto, ela possibilita a associação de elementos muito diferentes visualmente, favorecendo o processo de perfilamento, alongamento, coloração e inserção de uma figura dentro da outra, o que gera paisagens híbridas, que correspondem à outra imagem ou sequência de imagens sem referência real. O digital, o virtual, a simulação das imagens, a nova forma de criação nos leva cada vez mais para o mundo da ficção, um mundo de imaginação e fantasia que está re-significando valores e conceitos relativos à imagem. Essa característica é muito utilizada por David LaChapelle em suas produções para moda, pois ele manipula as imagens fotográficas digitais ou digitalizadas e as compõem por meio do computador com outro elemento, resultando em imagens que não encontram necessariamente contraponto na realidade.

LaChapelle expressa em suas imagens esses conceitos de fotografia contemporânea e dialoga com a arte pós-moderna. Podemos perceber em sua produção o discurso da paródia, do pastiche e as releituras. Em contraposição, o discurso moderno de Man Ray está centrado principalmente na construção da forma e na pesquisa artística pura, permanecendo substancialmente pictórico. Man Ray seguia o princípio de que a fotografia de moda deveria mais sugerir e evocar um clima do que ilustrar e documentar de modo preciso uma vestimenta (MARRA, 2004).

O modo de produção da imagem fotográfica também varia de acordo com a tecnologia vigente. Para Flusser (1997) na construção técnica da imagem fotográfica pelo aparelho (câmera) e por um funcionário (fotógrafo), as possibilidades de criação e liberdade do fotógrafo seriam cada vez menores, a despeito da tendência de aumento



da automação e despersonalização do processo de construção da imagem fotográfica. Essa crítica do autor recai sobre a produção, manipulação e armazenamento de símbolos pelo fotógrafo sem que este tenha necessariamente controle criativo sobre o que se está produzindo. Flusser defende que, na produção fotográfica, o fotógrafo precisa dominar o aparelho e explorar todas as suas possibilidades a fim de evitar a produção automática de imagens sem sentido.

O discurso do aparelho como gerador de imagens autônomas e desprovidas de sentido artístico já era vigente na época de Man Ray e continua vigente na de LaChapelle. No entanto, percebe-se nesses fotógrafos a capacidade de dominar a técnica e de usar as possibilidades do aparelho fotográfico e computacional como recurso para a produção de linguagem artística.

#### ANÁLISE DE IMAGEM: CONSIDERAÇÕES

A leitura de uma imagem requer capacidade de produzir sentido através da relação entre várias ideias. Ao se ler uma imagem, busca-se a tecitura de sentido através do estabelecimento de relações com outras imagens e de analogias com base nas referências do autor. Apesar disso, cada leitor é singular em seu modo de ler e essas associações são apenas uma das possibilidades existentes. Por ser uma comunicação intencional estabelecida pelas escolhas do autor – segundo Kossoy (2002), a fotografia é linguagem subjetiva que envolve técnica, estética e cultura como componentes na sua criação –, a imagem fotográfica possui possibilidade de interpretação polissêmica podendo ser analisada à partir da técnica e da estética. Culturalmente, no entanto, essa imagem poderá adquirir significados diversos pois cumpre funções que variam ao longo do tempo independente de seu caráter representativo (CAMARGO, 1997).

Para Joly (2000) qualquer forma de expressão e comunicação é conotativa. Tem a faculdade de provocar uma significação segunda a partir de uma significação

primeira, de um signo pleno. Uma imagem sempre pretende dizer algo diferente do que representa no nível da denotação (primeiro grau). Algumas imagens podem ser lidas pelo viés das figuras de linguagem antes destinadas apenas à leitura verbal: metáfora, metonímia, aliteração. A utilização dessas figuras de linguagem na construção da imagem teria a intenção de retórica da persuasão, principalmente em imagens publicitárias. Aqui se pode ampliar a discussão também para as imagens de moda.

A leitura e a análise de imagens são de extrema importância para compreensão de uma cultura. As fotografias de moda são passíveis de serem lidas, uma vez que produzem uma mensagem através de seus elementos discursivos, expressam ideias e sentimentos e refletem o pensamento e a técnica de determinada época.

#### ANÁLISE DAS IMAGENS DE MAN RAY E LACHAPELLE

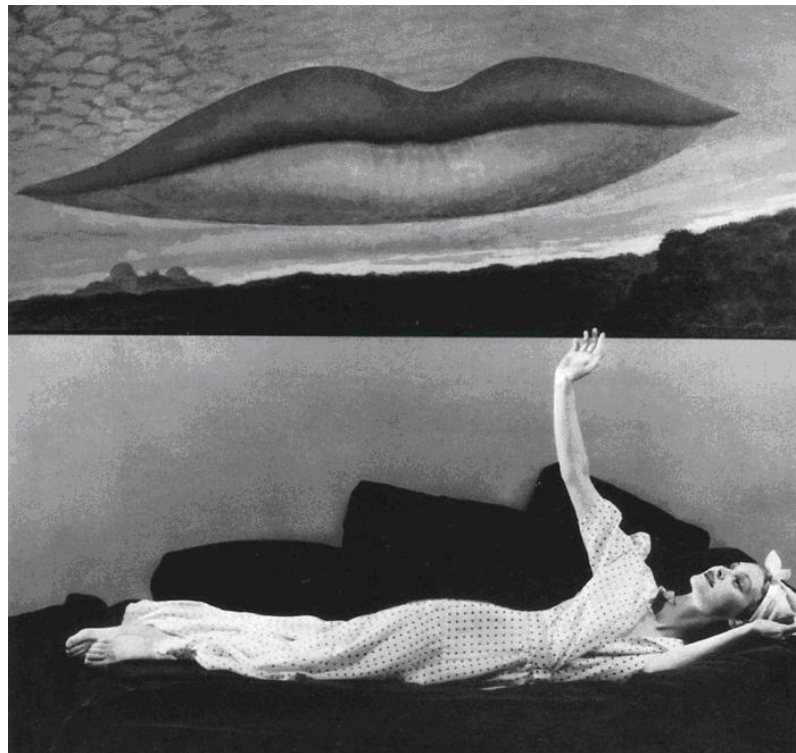
As imagens analisadas no presente artigo foram uma fotografia de Man Ray publicada em 1936 na Harper's Bazaar (Figura 1) e uma fotografia de David LaChapelle publicada em 2002 na Vogue italiana (Figura 2).

Para a análise de imagem foram utilizados os métodos iconográfico e iconológico (PANOFSKY, 1999), levantando os elementos sintáticos da imagem e as concepções de análise de imagem em Joly (2000) e Oliveira (2009). A leitura iconográfica deve esquadrihar a imagem, identificando os elementos que a compõem para, somente então, associá-los aos seus referentes. A leitura iconológica se compromete com a interpretação dos valores simbólicos recorrendo sempre aos levantamentos iconográficos.

A análise das fotografias de Man Ray e LaChapelle foi dividida em etapas: (1) descrição da imagem, em que esse tipo de abordagem estaria mais no plano iconográfico; (2) levantamento dos signos plásticos e dos icônicos; e (3) análise iconológica para as significações desses signos .

Oliveira (2009) sugere que inicialmente se definam as linhas que determinam a macroestrutura da imagem visual para penetrarmos na complexidade da imagem. A estrutura básica da imagem (diagonal, vertical, figuras geométricas, ponto central etc.) permite a visão geral da composição e a partir dela chegamos aos elementos constitutivos: linhas, pontos, cores, planos, volumes e texturas. Esses elementos constitutivos muitas vezes estão ausentes, pois não constituem a imagem, mas dialogam com ela, como, por exemplo, os suportes e as molduras.

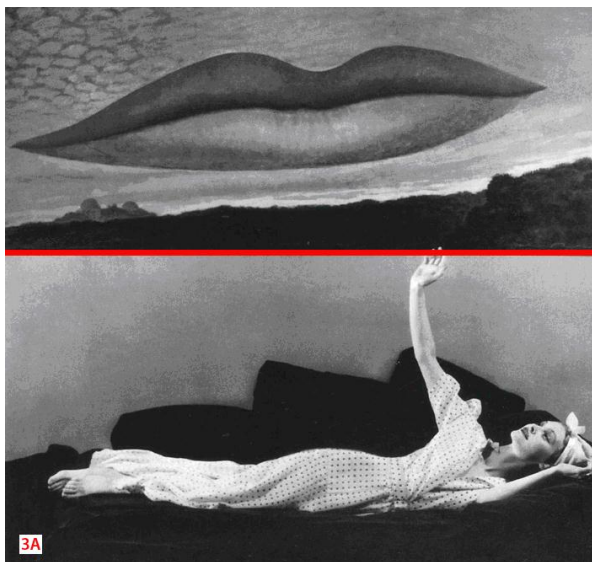
Na macroestrutura da imagem de Man Ray (Figura 3A), assim como na de LaChapelle (Figura 3B), podemos traçar uma linha divisória horizontal principal que divide a imagem em porção superior e inferior. Através dessa observação da macroestrutura, podemos dizer que a linha reta em Man Ray divide na mesma proporção a imagem. A linha em LaChapelle divide a imagem em uma porção maior inferior (água) e está ligeiramente inclinada, provocando a sensação de deslocamento, enquanto em Man Ray a sensação é de estabilidade.



**Figura 1:** Man Ray, À l'heure de l'observatoire, les amoureux, 1936, Harper's Bazaar.



**Figura 2:** David LaChapelle, An Image of Some Bright Eternity, 2002. Vogue italiana.



**Figura 3A:** Man Ray, estabilidade e **Figura 3B:** LaChapelle, deslocamento.

A descrição pré-iconográfica<sup>1</sup>, ou seja, no nível do tema primário, na imagem de Man Ray permite dizer que há uso do preto-e-branco como expressão cromática, do contraste proeminente (do branco ao preto, toda a gama tonal) e de textura. Os elementos compositivos são: ser humano do sexo feminino na parte inferior da composição e um objeto acolchoado, sobre o qual ela repousa lateralmente. Ela está com o braço esticado em sentido vertical, ao mesmo tempo em que mantém o olhar para onde o braço segue. Mais acima há uma superfície acinzentada e acima desta uma superfície escura onde podemos reconhecer um perfil de vegetação. Na porção superior da imagem, há uma superfície clara que se assemelha ao céu e, nesta, paira a imagem de uma boca bem delineada e pintada.

Quanto aos significantes plásticos (cores, formas, composição) temos uma imagem em preto e branco, no ângulo normal (da visão do fotógrafo), de composição horizontal, sem bordas, utilizando plano geral e iluminação difusa em preto e branco com imagem congelada. Em relação aos significantes icônicos (figurativos) há um céu, uma forma de boca, uma paisagem, água, uma mulher jovem com vestido longo de bolinhas e lenço na cabeça e um sofá.

Segundo a análise iconográfica dessa imagem, há uma modelo fotográfica com uma vestimenta inserida em uma paisagem composta por água e vegetação onde se vislumbra o céu com a representação de uma boca feminina.

A análise iconográfica proporciona subsídios para a interpretação iconológica. Na imagem de Man Ray (Figura 1), através dos elementos citados na descrição pré-iconográfica e analisados na iconográfica, percebe-se um jogo de contraste em preto e branco, intercalando claro-escuro. Essa dinâmica também sugere que cada elemento da composição é resultado de fotogramas diversos, ou seja, momentos de capturas diferentes de tempo e espaço. Cria-se então, uma cena montada, uma fotocomposição em que cada elemento é um índice de tempo e espaço diferentes. Essa fotomontagem sugere um ambiente onírico, já que a composição apresenta elementos que não se

relacionariam na realidade física e consciente, ressaltando a boca no céu e a intenção da modelo em tocá-la (objeto de desejo). Esse objeto de desejo pode ser uma face de mulher, sugerida pela composição superior da imagem, em que se percebe o céu com nuvens e a boca fazendo analogia à porção inferior de um rosto feminino.

Pela plasticidade da imagem, o leitor percebe essa montagem que, apesar de apresentar uma progressão sutil, deixa evidente pela iluminação e temática que é composta por situações diferentes. Em relação à posição da modelo, pode-se fazer analogia à obra de outros dois fotógrafos, Horst P. Horst e Adolf de Meyer. Além da qualidade técnica, observa-se nas fotografias de Horst uma preocupação com o posicionamento do corpo da modelo, aludindo à artes clássicas e estátuas gregas. Essa questão também é observada nas fotografias de Meyer, que também se caracteriza por um discurso da questão estética e da feminilidade.

Na descrição pré-iconográfica da imagem de LaChapelle (Figura 2) lista-se o uso de cores saturadas<sup>ii</sup>, textura e formas orgânicas, uma pessoa de sexo feminino tocando um instrumento de sopro, uma superfície com água, arquitetura, ponte, vegetação e o céu.

Pela descrição iconográfica, por sua vez, podemos identificar que é uma modelo tocando uma flauta, vestindo um objeto de moda que bóia sobre as águas de um rio ou lagoa inserida em uma cidade.

Os significantes plásticos dessa imagem são: imagem em cor, enquadramento de um plano geral com objetiva grande angular, luz dura e imagem congelada (ver fonte de água), ângulo levemente *plongée*<sup>iii</sup>, sem bordas. Os significantes icônicos são uma ponte, prédios, água, uma mulher jovem em um vestido longo amarelo, um bote e uma flauta.

Na interpretação iconológica é possível sugerir que os elementos plásticos da imagem de LaChapelle, entre eles a cor, estão em seu estado mais saturado, construindo um ambiente hiper-real. O cenário hiper-real, percebido pela suspensão

temporal do movimento congelado e pela predominância da cor saturada, essencial para o discurso, reforça o mundo de fantasia característico nos discursos desse fotógrafo. O posicionamento da modelo em um ambiente que traz elementos de uma cidade cosmopolita (prédio, ponte) remete a algo plausível, mas que não condiz totalmente com uma realidade física, causando uma situação inusitada.

#### ANÁLISE COMPARATIVA DE MAN RAY E LACHAPELLE

Ao se comparar e relacionar as duas imagens percebe-se, tanto em Man Ray quanto em LaChapelle, a existência de montagem e de tratamento de elementos de cena através da técnica de fotomontagem (manual em Man Ray, digital em LaChapelle).

As duas imagens possuem significantes plásticos e icônicos próximos. No entanto, esses significantes despertarão significados diferentes, pois, apesar de semelhantes, a sua materialidade proporciona leituras diferenciadas. Ambas as fotografias incorporam ambientes oníricos e são retratadas em plano geral a fim de proporcionalmente dividir a atenção entre modelo e ambiente e, através dessa linguagem, atribuir valores parecidos para a modelo e o cenário. Ambas utilizam modelos na posição horizontal, com vestido longo que evidencia o corpo, e realizando algum gesto com as mãos (Figura 1, alcançando o céu, e Figura 2, tocando a flauta) em movimento congelado.

Uma das principais diferenças entre as duas fotografias está no uso da coloração, pois Man Ray utiliza-se da linguagem em preto e branco, enquanto LaChapelle opta pelas cores.

Na linguagem fotográfica muitas vezes a força do discurso está no fato da imagem ser colorida ou em preto e branco. Uma imagem que essencialmente é cor registrada, em preto e branco teria seu discurso alterado e diminuiria a plena intenção de comunicação. Além disso, o preto e branco provoca uma alteração da realidade, o que sugere que imagens em preto e branco são mais "artísticas". Apesar do uso

diferenciado da cor, tanto na fotografia de Man Ray quanto na de LaChapelle percebe-se a intenção de alteração da realidade. Em Man Ray o preto e branco favorece essa leitura, já em LaChapelle, o predomínio da cor sugeriria uma aproximação da realidade, não fosse sua intensa saturação, naturalmente longe do que o olhar humano padrão e mediano está habituado. É uma cor além do real, no seu mais alto grau de pureza e visualização. Apesar das semelhanças de intenção, pode-se afirmar que os sentidos gerados pelas imagens são diferentes e também que os recursos técnicos utilizados para sua confecção influenciam diretamente na apresentação e plasticidade das imagens, influenciando, assim, na sua leitura.

Os discursos de Man Ray e LaChapelle correspondem a momentos históricos diferentes, o primeiro no contexto da arte moderna e o segundo, de uma arte pós-moderna. Por mais sutil que seja a montagem de Man Ray, ainda vemos traços das passagens de uma imagem a outra, rastros dessa montagem. Já na imagem de LaChapelle, percebe-se o trabalho com as possibilidades: a cena parece surreal, mas difícil de afirmar se os seus elementos constitutivos fazem parte de uma mesma tomada ou se foram montados. Nela, percebe-se uso de elementos visuais, como o prédio escuro ao fundo e a ponte, que não estão necessariamente relacionados a um lugar real, corroborando o argumento de que nas imagens visuais contemporâneas nem sempre o lugar registrado é um lugar físico existente.

Em suma, a essência da diferença entre a produção de Man Ray e de LaChapelle está justamente na plasticidade e construção das suas imagens. Os dois exploram as possibilidades técnicas disponíveis na sua época, porém cada um dialogando a sua maneira com tais possibilidades.

Como se tratam de fotografias de moda, há uma óbvia relação entre o corpo das mulheres e suas vestimentas. Em ambos os casos há uma relação de revelação do corpo (CASTILHO, 2004), pois a vestimenta, enquanto produto de moda, proporciona a utilização da própria plástica do corpo, evidenciando sua estrutura e revestindo o



corpo como uma segunda pele, o que enfatiza seu formato e contorno. Essa revelação dá-se principalmente pelo material e modelagem da vestimenta, ambos valorizados pela iluminação e composição fotográfica – segundo Castilho (2004) alguns tipos de vestimenta modelam o corpo e fazem sobressaltar a sua sinuosidade sensual. Nesse caso, a moda articula-se à plasticidade do corpo e sugere um discurso de nudez, ao mesmo tempo em que a esconde. Portanto, podemos dizer que a vestimenta revela o corpo fotografado.

O corpo como suporte das roupas necessita “revestir-se com representações significativas de sua cultura” dado que “a concepção de um traje em determinada época é uma construção de um modelo de corpo” (CASTILHO, 2004). Nesse sentido, os corpos apresentados nas duas imagens diferem pela época em que foram registrados, sendo que o traje e a fotografia constroem essa concepção de corpo. Em Man Ray, é um corpo romântico; em LaChapelle, um corpo sensual.

Dependendo da aplicação da fotografia, o corpo assumirá um discurso. Ele será diferente em uma revista médica, em uma fotorreportagem ou em uma fotografia de moda. Por se tratar deste último caso, o corpo apresentado em Man Ray, por exemplo, não está apenas apresentando a vestimenta, mas também interagindo com as outras formas da composição, sua sinuosidade acompanhando o formato da boca e seu posicionamento a direção da vegetação. O de LaChapelle provoca e aguça o olhar do leitor ao interagir com a paisagem e os outros elementos de cena através da viscosidade da pele à mostra, inserida em um vestido que se destaca e contrasta com o azul saturado da água.

Finalmente, pode-se inferir depois do levantamento iconográfico, iconológico e dos significantes plásticos e icônicos, que as duas imagens fazem alusão a uma cena surrealista, observável através dos elementos compositivos da imagem, assim como da inter-relação e construção dos mesmos. As imagens fotográficas dois fotógrafos analisadas no presente artigo aproximam-se, assim, por esse caráter surreal.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda como fenômeno cultural produz códigos e mensagens diversas, sendo a fotografia de moda um desses códigos. Considerada uma linguagem produtora de significações e responsável por instigar o imaginário, a fotografia se desdobra em diversas categorias: publicitária, jornalística, etnográfica, moda. A fotografia de moda, assim como a arte, é capaz, inclusive, de refletir as transformações sócio-culturais de uma sociedade.

Man Ray e LaChapelle, os dois fotógrafos discutidos no texto, são marcos dentro da fotografia de moda. Cada um em sua época, ambos proporcionaram a tecitura de imagens as quais, mais do que apenas apresentar um produto de moda, dialogaram amplamente com a arte do seu período.

A análise das imagens produzidas vai de encontro à ideia de que, apesar da utilização de alguns elementos icônicos padrões, como modelo e cenário, e outros elementos plásticos, como enquadramento, em comum, o discurso da imagem muda de acordo com a época e com a influência artística recebida por cada autor.

Recorrendo à reflexão de Flusser discutida no presente artigo, infere-se que tanto Man Ray quanto LaChapelle transcenderam o poder da caixa preta – a máquina fotográfica – e produziram imagens desprogramadas ao se apropriar do aparelho e submetê-lo à sua própria intenção.

## BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMARGO, Isaac Antonio. *Reflexões sobre o pensamento fotográfico*. Londrina: Eduel, 1997.

CASTILHO, Kathia. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Ed Anhembi Morumbi. 2004.

COSTA, Helouise. *Pictorialismo e imprensa : o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)*. IN FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

COUCHOT, Edmond. Da representação a Simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. IN: Parente, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 37-47.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GERNSHEIM, Helmut. *História Gráfica de La Fotografia*. Barcelona: Ediciones Omega, 1966.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papyrus, 2000.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

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

MELLO, Célia. Man Ray, a Moda e o Surrealismo. *Fotografia Contemporânea Comunicação LTDA*, 2007. Disponível em <[www.fotografiacontemporanea.com.br](http://www.fotografiacontemporanea.com.br)>. Acesso em maio de 2011.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho. *Imagem também se lê*. São Paulo: Editora Rosari, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

THAMES & HUDSON. *Man Ray: photographs*. New York, Thames & Hudson, 1982.

---

<sup>2</sup> Identificação das formas puras (cores, linhas) e percepção de algumas qualidades expressivas, como: pose ou gesto.

<sup>3</sup> Cores que estão em seu estado mais puro dentro da matiz, cor viva ou forte.

<sup>4</sup> A câmera registra o objeto de cima para baixo, ficando a objetiva acima do nível normal do olhar.