

C521d Cherfêm, Marco Antonio Sanches

Design Tempo Espaço gráfico/ Cherfêm, Marco Antonio Sanches – São Paulo, 2007.

161 f. : il. color. ; 31cm

Orientadores: Prof. Vicente Gil e Profa. Myrna Nascimento
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design Gráfico)-
Centro Universitário Senac, Campus Santo Amaro, São Paulo, 2007.

1. Tempo 2. Espaço 3. Fotomontagem 4. Experimental 5. Design Gráfico

CDD 741

faculdade senac de comunicação e artes

marco cherrfêm

DESIGN **TEMPO**
ESPAÇO **GRÁFICO**

SÃO PAULO
2007

Imaginação é tudo, é a prévia das atrações futuras.
Albert Einstein (1879 - 1955)

trabalho de graduação apresentado ao centro universitário senac de comunicação e artes como exigência para obtenção do título de bacharel em design gráfico, sob orientação da professora myrna nascimento.

Dedico este projeto ao meus pais Marco Antonio e Marilena, irmãos e amigos que sempre me apoiaram e reconheceram meus esforços.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha orientadora Myrna Nascimento que não só me enriqueceu em conteúdo, como me deu a liberdade para criar, mostrando respeito em minhas opiniões e estimulando a minha criatividade.

Ao amor incondicional dos meus pais, que me deram oportunidade da minha existência e sempre depositaram confiança e respeito em todas as minhas escolhas.

Aos meus irmãos que me deram a chance de fazer parte da vida deles e que sempre me trataram de modo tão honesto e com tanta consideração, fazendo com que eu me sentisse valorizado a cada volta para o interior.

Aos meus amigos da República Andressa, Magno, Vinícius e Marco, que apesar de até hoje terem dificuldade em entender o que passa na minha cabeça, sempre me aturaram e fizeram com que todos os meus dias tornassem especiais.

Ao meu grande amigo Rogério(negóciopapel), que não só me ajudou na construção desse projeto como sempre esteve do meu lado nas horas mais bacanas, bizarras e buerísticas.

A minha querida sobrinha Natália que apesar de estar tão longe, revisou meus textos nos últimos segundos.

A todo o pessoal da agência Simbiose Brasil, que sempre me apoiaram, confiaram e entenderam minha relação com o texto escadinha.

A Rosé-Selavy, Gustav Klimt, Vladimir Mayakovsky, Dali e Andy-Warhol, por serem eles mesmos.

Este trabalho de conclusão do curso de Design Gráfico pretende discutir, através de experimentos gráficos, como se dá a relação de tempo-espaço, evidenciando novas possibilidades de percepção e interpretação de estruturas através de suas superfícies. O recurso da fotomontagem além de ser um dos meus maiores interesses como técnica, acabou servindo como recurso mais propício para trabalhar com a criação de espaços/composições a partir de novos tempos.

De forma encadeada, o processo teórico tomou um próprio rumo, buscando uma sustentação que justificasse o porquê do meu interesse neste tipo de suporte, recurso e linguagem. Entender as experiências utilizadas pelos construtivistas, supematistas e os próprios artistas de vanguardas propiciou a justificativa de critérios científicos mediante parâmetros para produção inconscientemente da construção de tal projeto. Da mesma forma, o próprio processo criativo foi elaborado a partir de grande parte de tais referências, o que possibilitou a criação de novas estruturas que surgiram da junção de várias estruturas anteriores.

As bricolagens resultante deste trabalho são frutos de um material pessoal, consistindo no uso de alguns cortes/fragmentos do "clássico" álbum de família, assim como elementos reunidos de várias épocas; como antigas revistas que apresentavam um tipo de linguagem individual e fragmentos de objetos, expressões curiosas e coisas que me interessavam. Diante das experimentações, que suscitaram estas heranças e lembranças, passaram a criar um universo particular e subjetivo de minha produção gráfica.

Sem a intenção de atingir um público-alvo específico e tomando como princípio os argumentos do psicólogo e filósofo Jean Piaget quando cita que 'O universo é construído através da união de objetos conectados pelas relações de casualidade, sendo independentes da matéria e estabelecidos pela relação de tempo e espaço.' - o projeto se apropriou do recurso de um calendário como a estabelecer uma metalinguagem de sua própria problemática: representação visual/gráfica da relação tempo-espaço. Os experimentos ao se associarem a cada mês em específico, tem a intenção de dar a liberdade para que todos indaguem o porquê de tal escolha e possibilite a criação de novos argumentos diante do repertório de cada um, estabelecendo assim um diálogo a partir e entre formas e não sistematizada s por verbos e palavras.

tempo, espaço, fotomontagem, experimental, design gráfico



1. apresentação.....	17
2. introdução.....	21
3. tempo e espaço origem.....	25
4. tempo e espaço relativo.....	31
5. tempo e espaço artístico.....	37
6. tempo e espaço nas artes plásticas.....	53
7. tempo e espaço na fotografia.....	65
8. tempo e espaço no cinema.....	81
9. tempo e espaço no design gráfico.....	89
10. colagem e fotomontagem nas vanguardas.....	113
11. colagem e fotomontagem análise.....	125
12. considerações finais.....	145
13. bibliografia.....	149
14. index de imagens.....	155



apresentação
abrejeiração

No início do sexto semestre, tive que iniciar o processo de escolha de um determinado projeto para a conclusão do curso de design gráfico. Vendo que estava diante das mais variadas possibilidades de temas, me senti confuso a partir do momento em que tinha o interesse de querer fazer algo diferente da maioria dos trabalhos já existentes e que viesse a ser produto de pesquisa em arte e design.

Quase sendo reprovado na matéria de metodologia por não ter pré-definido quais eram as minhas intenções, acabei percebendo que o tempo havia se tornado um agravante diante a situação em que eu me encontrava.

Ao descobrir uma certa dificuldade em lidar com o próprio tempo, comecei a pensar na possibilidade de explorar os objetos principais que o envolvia, apresentando como proposta um projeto gráfico-experimental para os relógios da swatch. Entusiasmado com o tema, dei início à minha pesquisa no sétimo semestre. Durante meus estudos comecei a perceber que a intenção que eu tinha de início havia caído novamente no que posso chamar de “banal” e sem grande relevância, pois não era aquilo que eu estava querendo de fato. Sentia que a exploração e o aprofundamento sobre o tempo em si, viria a ser mais interessante.

Para o TCC1, acabei entregando um dossiê - em que citei artistas, fotógrafos e designers gráficos que tinham relação com o tema que estava propondo. Descobrir as experiências dos profissionais que são citados para o projeto, principalmente em relação aos designers, propiciou uma surpresa bem gratificante - a partir do momento em que percebi que se carecia de um material teórico em português nas minhas pesquisas.

Num segundo momento e iniciando o último semestre, dei continuidade para a construção de tal projeto. Sem saber direito que rumo que o projeto viria a tomar, continuei minhas pesquisas sobre tudo que tratava ao tempo (que agora também dependia do espaço para sua existência), e comecei a direcionar o foco para o campo das artes. Nesse momento tive a oportunidade de conhecer o trabalho de Tide Hellmeister, e alguma das colagens de Rodtchko, que me propiciaram grande inspiração tanto quanto estilo como técnica. O interesse pelo processo de bricolagem além de ser um dos meus favoritos enquanto criação, possibilitaria a construção das colagens a partir do meu próprio material e repertório.

Indiscutivelmente fazer um estudo em relação aos estilos do início do século XX e a própria história da colagem, fez todo um diferencial no que diz respeito às minhas criações.

Foi então que, utilizando a colagem eletrônica eu encontrei a possibilidade de discussão e manipulação do tempo e espaço. Experimentei a liberdade de apresentar novos espaços com fragmentos retirados de seu contexto original, elaborados numa mesma superfície em que não são pintados ou esculpido, mas colados, montados ou arranjados, representando um novo tempo.

Por fim, ao escolher o calendário para tal representação este acabou servindo não só como aparato, mas sobretudo como relação casual que este e as bricolagens desencadeiam no que diz respeito às formas, aos fragmentos e principalmente ao movimento que é dado pela mudança dos tempos que irão inaugurar, a cada passagem mensal, uma nova possibilidade de espaço.



introdução
introdução

Este trabalho tem a intenção de explorar a relação de tempo - espaço através de experimentos gráficos. Tais experimentos foram feitos com o recurso da bricolagem (fotomontagem eletrônica) que, ao utilizar a técnica da colagem digital, agrega diversos fragmentos de diferentes fotos, possibilitando a criação de novas composições.

Inicialmente foi feito um estudo sobre o percurso histórico do conceito de tempo - que está indissolivelmente interligado ao do espaço possibilitando ter uma maior compreensão dos principais fundamentos teóricos que o envolve. Diante das suas principais características físicas, foi feito um estudo de como é discutida a idéia de tempo e espaço no campo das artes. Depois fez-se uma análise sobre como estabelecer a relação entre o próprio tempo e o espaço que é explorada por alguns artistas, de maneira direta ou indireta. Estes referenciais ajudaram a definir um tipo de linguagem para a construção do projeto em si.

Numa segunda etapa, fez-se um levantamento histórico para abordar colagem e fotomontagem, expondo os principais conceitos que estão nelas envolvidos em relação às possibilidades de construir novos espaços e informações a partir de novos tempos. Finalizando, desenvolveu-se uma análise na comunicação e na linguagem de três obras de cinco artistas, que utilizam tal técnica em suas criações.

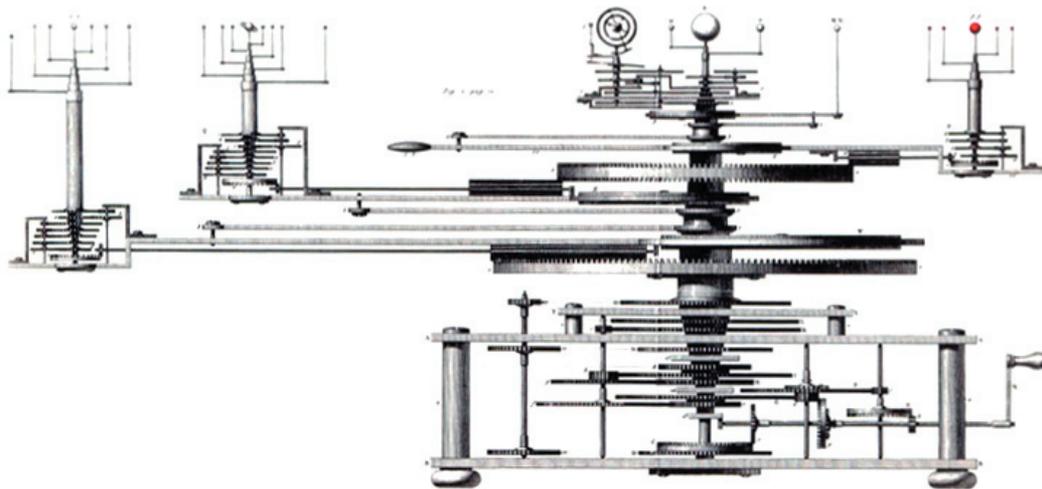
Este trabalho além de fazer levantamento das principais características que envolvem a relação de tempo-espaço, tanto no campo histórico como artístico, tem como projeto a criação de um calendário ilustrativo em que, dependendo da informação "perdida/resgatada" no tempo, surgem novas informações com a intenção de se criar novas superfícies e novos tempos no espaço.



tempo e espaço
tempo e espaço

origem

26



(01) Antide Janvier, Des révolutions des corps célestes par le mécanisme des rouages
(Paris, 1812), plate VI and plate IV

Durante o período neolítico, civilizações da Mesopotâmia, Egito, Suméria entre outras sofridas com as inundações, aprendem a associar o ciclo de fertilidade do solo, ao movimento cíclico dos corpos celestes. A partir de então se dá o surgimento do calendário que possibilita prever as épocas das enchentes, semeadura e colheita. “Os egípcios chegaram até a construir os nilômetros, que marcavam a altura do rio, para poder prever a ocorrência de inundações perigosas”. (MARTINS e ZANETIC, 2002). Com a repetição do dia e da noite, fases da lua, o movimento do sol e das estrelas estes povos aprenderam vários modos de medir o passagem do tempo. Na antiguidade o tempo é estudado pelos gregos do século IV aC. Aristóteles, defende a idéia que o tempo se configura como coadjuvante do movimento. Platão concebe o tempo contínuo pela rotação dos corpos celestes:

Se nunca tivéssemos visto as estrelas, o sol e o céu, nenhuma das palavras que pronunciamos sobre o Universo teria sido dita. Mas a visão do dia e da noite, e dos meses, e as revoluções dos anos, criaram um número e nos deram uma concepção do tempo, e o poder de indagar sobre a natureza do Universo. (PLATÃO apud MARTINS e ZANETIC, 2002:41)

27

Na Idade Média surge Santo Agostinho(354-430), que concebe o tempo como “algo fácil de saber, mas difícil de se explicar”, e fala sobre a existência fragmentada marcada por uma característica particular:

“Não houve tempo nenhum em que não fizésseis alguma coisa, pois fazíeis o próprio tempo. Nenhum tempo Vos são coeternos, porque Vós permanecéis imutável, e se os tempos assim permanecessem, já não seriam tempos. Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? De que

modo existem aqueles dois tempos - o passado e o futuro -, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser. (SANTO AGOSTINHO, apud PANTALEONI: 2004)

O “tempo é um ser de razão com fundamento na realidade. Santo Agostinho estuda o problema do tempo apenas sob o aspecto psicológico: como é que nós o apreendemos. Não o estuda sob o aspecto ontológico: como é em si mesmo. Para este último caso, teria de o considerar indivisível” (PANTALEONI, 2004). Assim como Santo Agostinho, São Tomas de Aquino(1225-1274), observa que a própria dimensão do tempo tem a conotação da eternidade, e que este teria sido criado a partir do surgimento do universo. Neste caso os elementos que o compõem como passado, presente e futuro seriam descontínuos entre si, parecendo isolados e incomunicáveis.

Durante o início do século XVII, “surge Galileu(1564-1642) que rompe com a física aristotélica e incorpora definitivamente o tempo como protagonista no estudo - Agora matematizado do movimento, e permitindo abrir caminhos para o espaço e tempo newtonianos”.

Para Isaac Newton(1642-1727) espaço e tempo existem independente da matéria e dos fenômenos físicos. No livro Principia tendo como tema central a universalidade da força gravitacional, além de explicar uma grande variedade de fenômenos que anteriormente não se consideravam relacionados, Newton diferencia Tempo Absoluto de Tempo Relativo, considerando o último uma medida do primeiro.

Tempo Absoluto

Verdadeiro e matemático, por si mesmo e da sua própria natureza, flui uniformemente sem relação com nada de exterior,

e é também chamado de duração perceptível e externa (seja ela exata ou não uniforme) que é obtida através do movimento e que é normalmente usada no lugar do tempo verdadeiro.

A abstração é levada em consideração pelo fato de Newton não fazer relação com qualquer coisa externa. A noção de um fluir uniforme permanece, até os nossos dias, na visão comum do tempo.

Tempo Relativo

A idéia de tempo relativo surge quando Gottfried W. Leibniz (1646-1716) contrapôs essa visão, defendendo que o tempo não poderia ter existência independente das coisas materiais. Aparente e vulgar esse tempo é concebido como uma medida qualquer, sensível e externa da duração pelo movimento (quer ela seja precisa ou imprecisa) servindo ordinariamente em lugar do tempo verdadeiro, tais como a hora, o dia, o mês, o ano.

No século XIX, Ernst Mach(1838-1916) publicou(1883) um importante tratado sobre o desenvolvimento histórico da mecânica, onde a possibilidade de um tempo absoluto é negada. Como exemplo pode se tomar o movimento do pêndulo nos mais diversos pontos da superfície da terra onde se obteve por meio da comparação, diferentes possibilidades de movimento. "Para Mach, nossa representação do tempo surge a partir de uma correspondência entre o conteúdo de nossa memória e o conteúdo de nossa percepção. E a idéia de tempo para o cientista alemão é uma abstração, à qual chegamos pela variação das coisas". (MARTINS e ZANETIC, 2002:41)

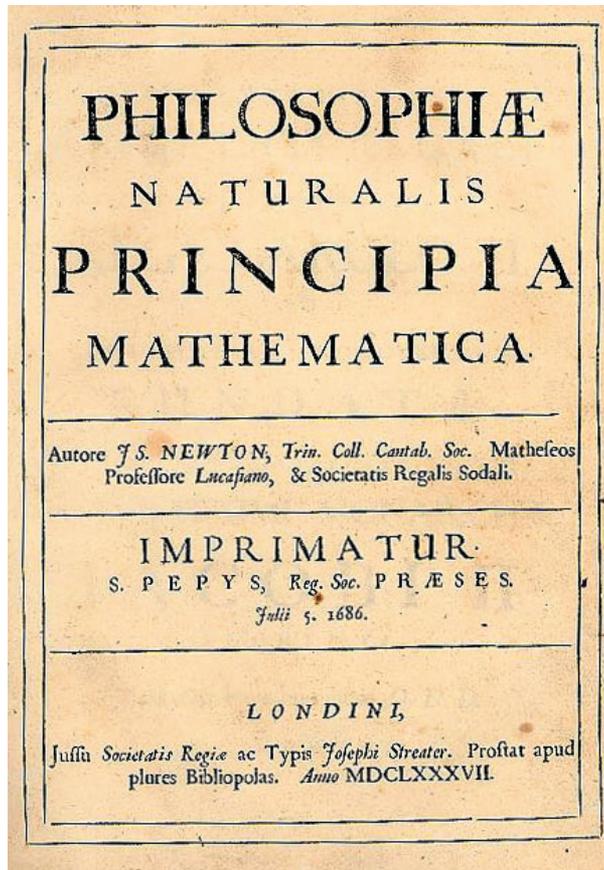
Mach defende que o tempo só seria interpretado como uniforme quando comparado a outro movimento também uniforme :

"A questão de que um movimento seja uniforme em si não tem nenhum sentido. Muito menos podemos falar de um "tempo absoluto" (independente de toda variação). Este tempo absoluto não pode ser medido por nenhum movimento, não tem pois nenhum valor prático nem científico; ninguém está autorizado a dizer que sabe algo dele; não é senão um ocioso conceito metafísico." (MACH apud MARTINS e ZANETIC, 2002)



tempo e espaço
tempo e espaço

relativo



O modelo matemático "Principia mathematica" (publicado em 1687) de Isaac Newton deu o primeiro modelo matemático de tempo e espaço. Tendo em vista de que o tempo era distinto do espaço, Newton considerava que os eventos ocorriam sem seres afetados por eles. Os princípios da mecânica newtoniana determinaram o desenvolvimento técnico-científico, sendo questionado sobre seus fundamentos durante os séculos que o precederam.

Diante desse contexto Ernest Mach foi o primeiro a questionar alguns desses conceitos, através do texto intitulado "The Science of Mechanics" onde foi impulsionado a levantar questões sobre a distinção entre movimento absoluto e relativo. Mach, discutiu o problema da inércia dos corpos e questionou a concepção de espaço e tempo absolutos.

Albert Einstein (1879-1955), buscando compatibilizar o eletromagnetismo clássico, na formulação de Maxwell Lorentz, com o princípio da relatividade da mecânica (teoria segundo a qual as leis da Física devem ser invariantes segundo uma transformação de coordenadas entre sistemas inerciais de referência), foi orientado a investigar as idéias de tempo e grandezas espaciais, levando-o a considerar os conceitos físicos como grandezas mensuráveis. Tal pensamento, muito diferente do absolutismo Newtoniano, gerou uma revolução nos conceitos da Física, permitindo o surgimento da Relatividade. (MOURÃO, 1987)

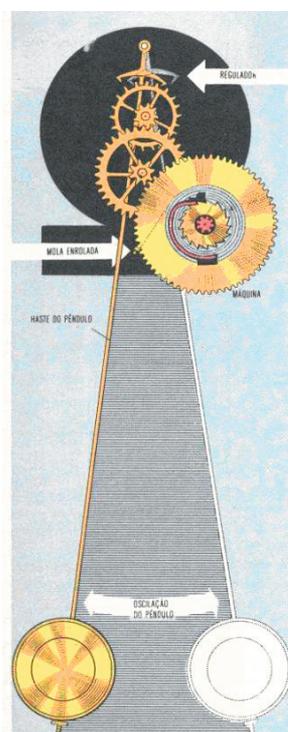
A idéia de espaço e tempo surgem como uma nova entidade e não podem mais ser consideradas independentes. O intervalo de tempo entre dois eventos, medido num dos sistemas, deixa de ser absoluto, induzindo à idéia de "dilatação do tempo".

Tal configuração leva a uma relativização do conceito de simultaneidade, que passou a depender do sistema de referência do observador. O abandono da idéia de que exista uma quantidade universal chamada tempo é exemplificado quando Stephen Hawking (1942) articula que os tempos de duas pessoas coincidiriam se elas estivessem em repouso uma em relação à outra, mas não se estivessem em movimento. Hawking também adverte que ao contrário da existência de uma quantidade universal chamada tempo que todos os relógios mediriam, na verdade não seria tão relevante quando se trata de falar do tempo pessoal de cada um. (HAWKING, 2001:09)

Diante de tais questões, a (TRE) problematizou a idéia que se tem de presente. Como pensar sobre o agora, se o tempo é

relativo? Que interpretação se dá ao passado ou para o futuro se eventos já ocorridos num referencial ainda não foram detectados em outro?

A noção de espaço e tempo vai além quando Einstein apresenta em 1916 sua teoria da Relatividade Geral (TRG), onde estabelece entre outras coisas o movimento acelerado e a presença de campos gravitacionais que é afetado pela presença da matéria. Nesse novo contexto, a estrutura do espaço-tempo é dada não só pelos elementos que o constituem, como também é afetada pelo conteúdo material do Universo. Com a TRG, pode-se considerar a existência de uma outra dilatação do tempo devido a presença do campo gravitacional. Cientistas e Pesquisadores ao estudarem através de processos atômicos ou movimento de pêndulos, perceberam que o tempo anda mais lentamente próximo a superfície da terra, do que em outros pontos situados em grandes altitudes. Apesar, da diferença ser quase imperceptível, os experimentos detectaram tal variação com sucesso.

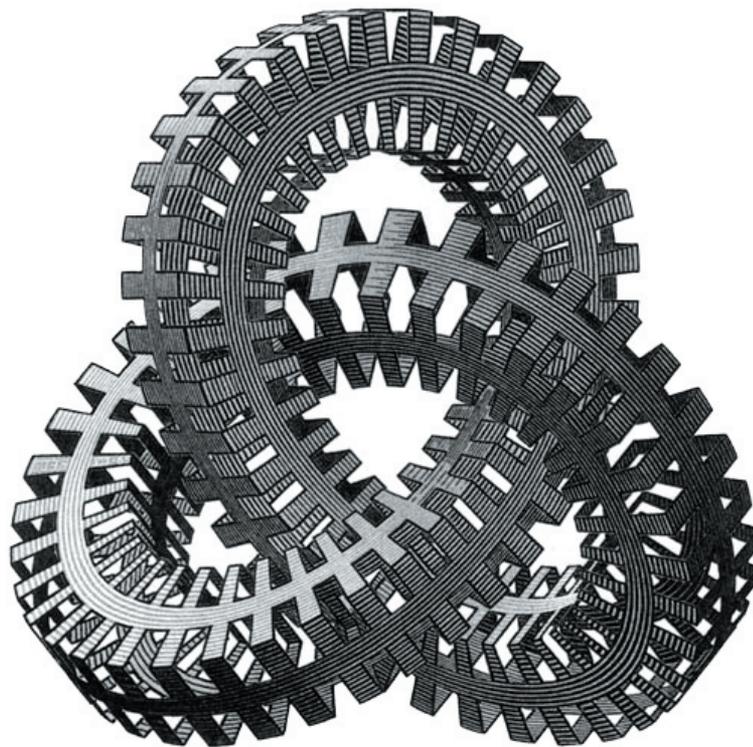


34

(03) Esquema de um relógio de pêndulo com seus elementos construtivos.

A TRG levou a especulações sobre a origem do tempo e a idade do Universo, questionando se o próprio tempo surgiu com a grande explosão(Big Bang), perdurando a sua expansão até os dias atuais.

Outros fatores de interesse da TRG é da possibilidade de existência das chamadas viagens no tempo (deformações espaço-temporais), que permitiria a um viajante percorrer uma trajetória fechada.



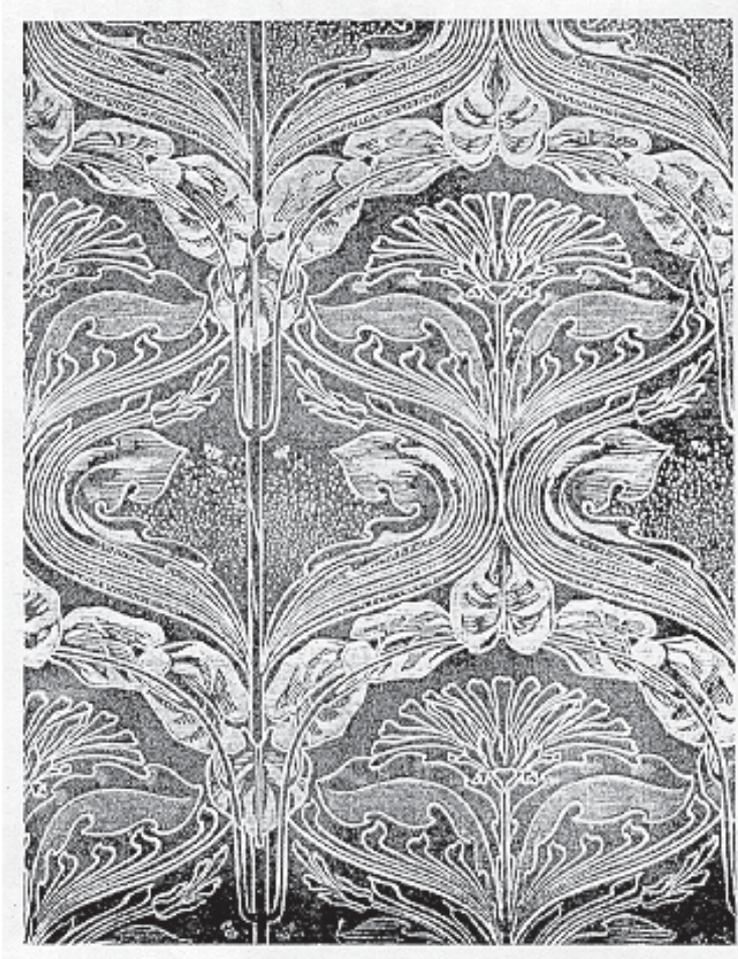
(04) M.C.Escher's Knots

Diante das diversas questões levantadas e tais possibilidades teóricas seríamos remetidos a paradoxos que desafiaríamos a nossa interpretação, possibilitando a nossa alteração de passado a partir do momento em que não existiria uma não distinção entre conteúdo e continente.(MARTINS e ZANETIC, 2002:41)



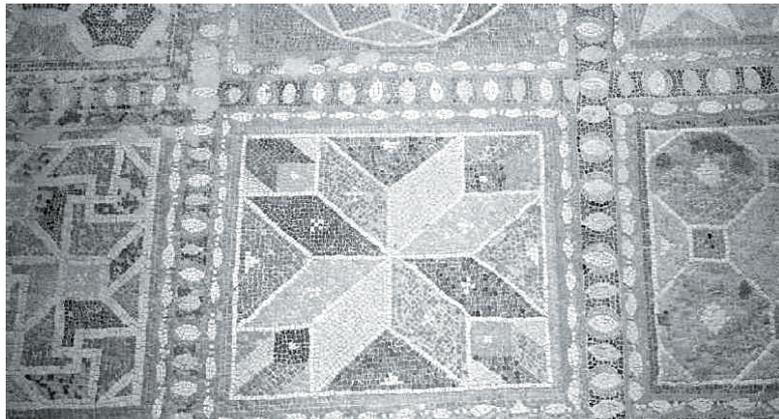
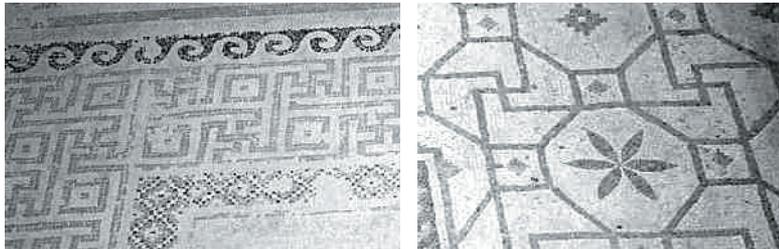
tempo e espaço
tempo e espaço

artístico



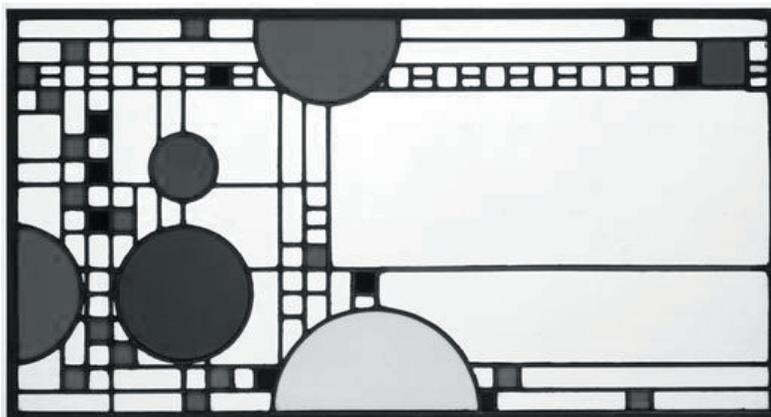
(05) AUGUST ENDELL Ingrain-Tapete.

No final do século XIX, inúmeros artistas já contemplavam uma arte sem tema. Por volta de 1890, August Endell(1871- 1925) escultor e arquiteto, já vislumbrava essa nova arte que trabalharia unicamente com formas inventadas livremente. Essas imagens abstratas são introduzidas nas artes visuais como arte aplicada, servindo para preencher o espaço vazio entre elementos naturalísticos. Passada de geração a geração, tais artes utilizavam-se da geometria, reaparecendo nas mesmas formas em diversas culturas.



(06) Casa de Dionísio em Kato Paphos, IV d.C.

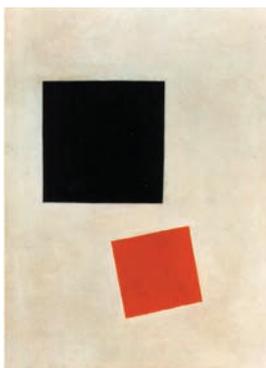
O uso consciente das formas geométricas, é dado como exemplo pela frase de Cézanne no século XX: "trate a natureza por meio do cilindro, da esfera e o cone". Através deste raciocínio o artista estabelece um fundamento lógico para o cubismo - um molde geométrico ao qual as formas da natureza eram submetidas. (REWALD, apud RICKEY, 2002:35)



(07) FRANK LLOYD WRIGHT. Janela de vidro do Playhouse em Avery Coonley, Riverside, Illinois. 1912

40

Apesar de o cubismo ter sido forte o suficiente para influenciar o desenvolvimento da arte durante cinquenta anos, em 1914 na Rússia ele é parcialmente catalizado pelo futurismo com o manifesto de Marinetti. Deste modo, os russos encontravam-se preparados para o salto rumo a uma arte completamente não-figurativa, termo logo adotado por Malevich, que em poucos meses, havia atingido grande compreensão ao trabalhar com formas tão simples como o quadrado, o triângulo e a cruz. (RICKEY, 2002:40)

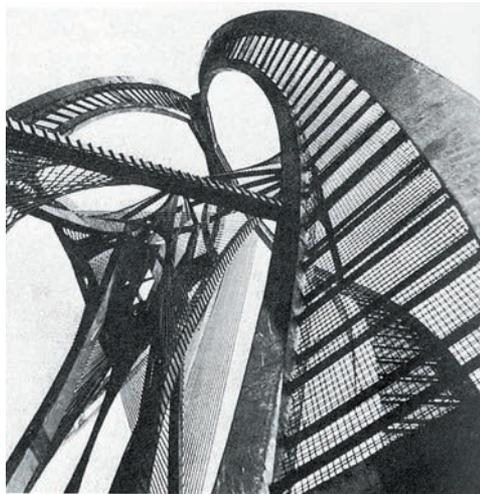


(08) KASIMIR MALEVITCH Composição Suprematista: quadrado vermelho e quadrado preto. 1914-1916

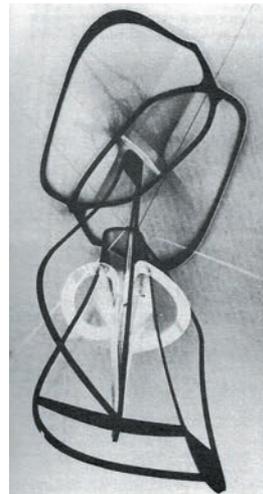


(09) KASIMIR MALEVITCH Suprematismo Dinâmico. Dynamic Suprematism. 1915-1916

O impacto de sua arte e de suas teorias foram de imediato. Principalmente em Naum Gabo que estivera questionando os valores estabelecidos e vinha desenvolvendo idéias artísticas próprias desde 1910.



(10) NAUM GABO Construção de Rotterdam (Rotterdam Contruction). 1957 (vista de baixo)



(11) NAUM GABO Construção na escadaria (Construc-tion in Stairway). 1951

Em 1920, a arte não-figurativa havia sido traçada de dois modos. De um lado, se achava que os artistas deveriam servir às massas, devendo ser compreensíveis a todos e usar técnicas e materiais industriais. E de outro lado havia os que a consideravam poesia pura, liberada de ideologias, como era proclamado por Malevitch que até então já havia publicado seu Manifesto Suprematista, em 1915.(RICKEY, 2002:45)

Naum Gabo, fez a declaração em termos espirituais:

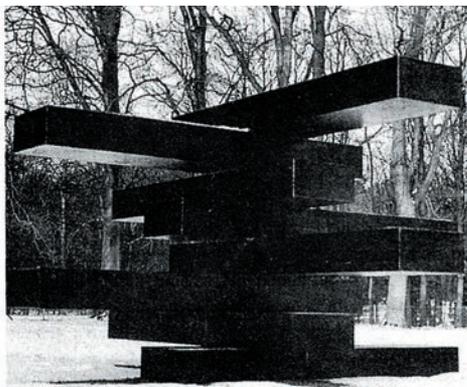
A concretização das nossas percepções de mundo em formas espaciais e temporais é o único objetivo de nossa arte plástica e pictórica...Construimos nosso trabalho como o universo constrói o seu, como o engenheiro constrói suas pontes...Ao criarmos coisas, tiramos...tudo o que lhes é acidental e local, deixando apenas o ritmo constante das forças nelas presentes.(GABO, RICKEY, 2002:46)

Novos padrões estéticos são reconhecidos, colocando de lado os elementos da natureza (nuvens, flores e céu). As criações do homem, tais como a máquina, a indústria são vistos como mais importantes e úteis, passando a ser elemento característico dessa estética modernista do século XX. A realidade deixa de ser a natureza para dar lugar aos objetos e a cidade, e é essa nova realidade que passa a servir como tema para a criação artística. (ARGAN, 1988:324).

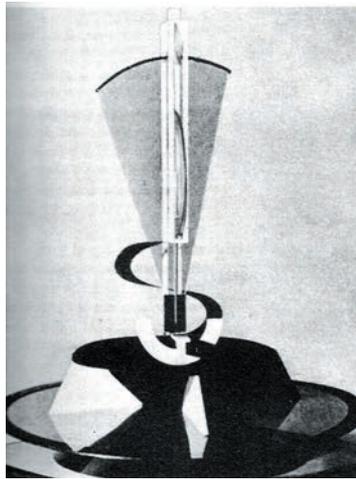
A geometria herdada do mundo clássico, trata de uma ordenação lógica e precisa de reflexões, que resultam da experiência humana com o espaço. Submeter uma idéia a uma forma fixa, seja ela livre ou regrada, consiste no classicismo, e tal rigor é característico do construtivismo. Embora guiado por uma "necessidade espiritual", o artista, não obstante, obedece a uma necessidade exterior, que lhe é imposta por escolha de liberdade, e por sua própria vontade. Com essa força e orientação, constrói um trabalho. As idéias gregas de unidade moderação e ideal estão implícitas. A medida que o trabalho prossegue, há um plano preconcebido, há os ajustes e o refinamento das proporções. (RICKEY, 2002:103)

42

Tal ligação entre coisa e propriedade proveniente da temática clássica cede espaço para a ligação entre estrutura e função, daí surge o funcionalismo. O objeto que passou a ser a temática da obra, era visto como um objeto manipulável, construído e ordenável, não tendo como principal meta a sua representação mas sim o a preocupação com suas principais funções. (FERRARA, 1981:11)



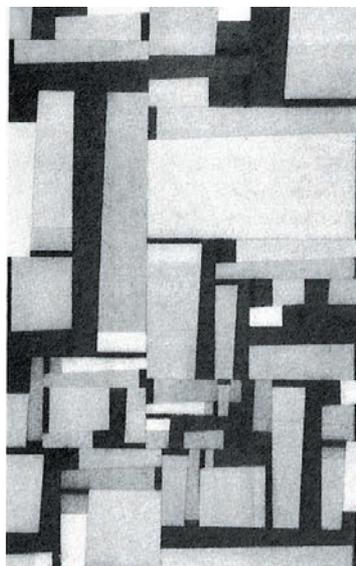
(12) CAREL VISSER. 8 Blocos
(8 Blocks) 1965



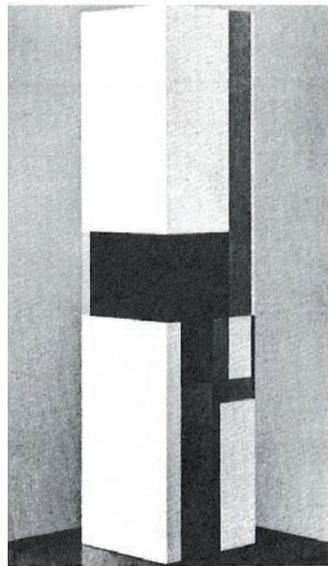
(13) NAUM GABO. Construção no espaço. (Construction in Space) 1923



(14) NAUM GABO. Cabeça construída, no.1 (Constructed Head No.1) 1915



(15) FRITZ GLARNER. Pintura relacional n.89. (Relational Painting n.89) 1961



(16) BIA BOLOTOWSKY. Coluna 2 - Branco, Azul, Preto, Cinza (Column 2 - White, Blue, Black, Grey) 1962

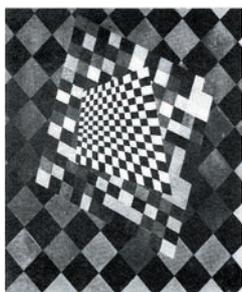
Novas idéias sobre o espaço

Os construtivistas haviam trabalhado em um espaço já estabelecido pelos cubistas - como em *Garota com o Bandolim*, de Picasso - um espaço de pouca profundidade, controlado por um entendimento prévio da perspectiva e finito. Embora não delineado como tal, esse espaço era também um "objeto", que concorria com o violão, a fruta, a garrafa ou a pessoa que o habitava. Tão logo esses objetos foram removidos, por Kandinsky, por Malevitch ou por qualquer outro pioneiro da arte não-figurativa, o espaço em torno das formas não-figurativas perdeu também sua finitude, não sendo mais mensurável, mas manteve sua identidade de oceano separado da ilha. Esse espaço em torno pode, no entanto, parecer se projetar ou retroceder no plano.

A clássica relação figura-fundo "comparavam-se aos sinais primitivos dos primeiros homens" segundo Malevich. (RICKEY, 2002:114)



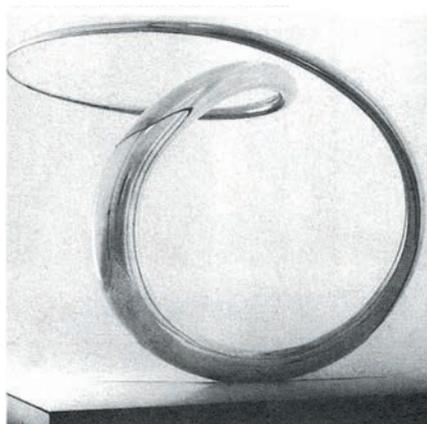
(17) PABLO PICASSO *Garota com o bandolim*
(*Girl with a Mandolin*) 1910



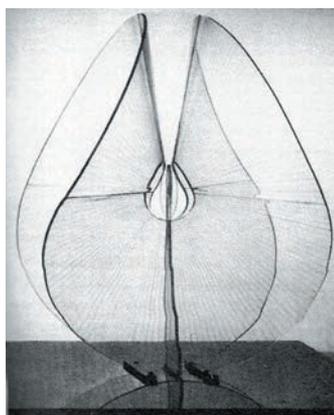
(18) WASSILY KANDINSKY
Quadrado (Square) 1927

“As novas idéias sobre o espaço incluem: a manipulação do espaço como material plástico que pode ser modelado, cortado, dividido, dobrado, espremido, interrompido, compartimentado, expandido, contraído e arranjado, como a argila, a madeira, a pedra ou o metal o são; a eliminação de qualquer distinção de natureza entre espaço interior e exterior em escultura; ausência da predominância do volume sobre o vazio, do positivo sobre o negativo; o livre fluxo do espaço por meios como alternância de positivo-negativo; uso de muito material pobre para ocupar e energizar grande quantidade de espaço; a renúncia de estruturas monolíticas, compostas, isoladas; e trabalhos indeterminados sugerindo extensão infinita”. (RICKEY, 2002:115)

45

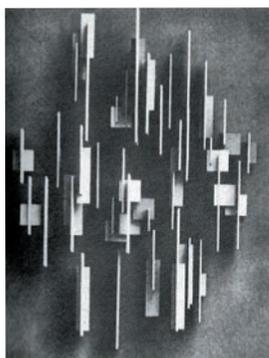


(19) JOSÉ DE RIVERA Construção 76. (Construction # 76) 1961

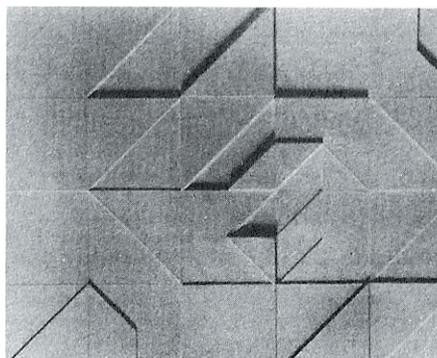


(20) NAUM GABO Variação Translúcida no tema esférico. (Translucent Variation on Spheric Theme). 1937-51

A pintura e o espaço encontram-se integral e mutuamente envolvidos. Na pintura a idéia de espaço contínuo toma lugar do conceito de figura-fundo. A figura é tanto o espaço quanto o fundo; ambos intercambiáveis, não se detendo nenhum deles na margem da tela. (RICKEY, 2002:115)



(21) CHARLES BIEDERMAN
Relevo estruturado (Struturistic
Relief) 1954



(22) MAX MAHLMAN Relevo 13 (Relief 13)
1963

46

Embora o espaço fosse mais óbvio, o tempo se manifestava através do acaso e do movimento - tornando-se uma outra instância de ordem. O acaso, apesar de improvável, permitia sua participação de maneira planejada, sustentando em partes a idéia de impessoalidade. Cabeia ao artista decidir as regras, seja ela a forma, escolha de cor, localização. Abdicando a sua autoridade.

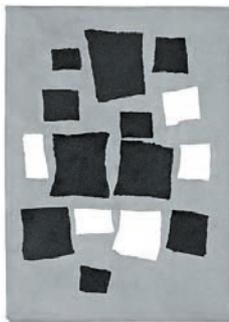


(23) GÜNTER FRUHTRUNK Dobrando
(Pleating) 1962



(24) KARL GERSTNER N.10. 1963-64

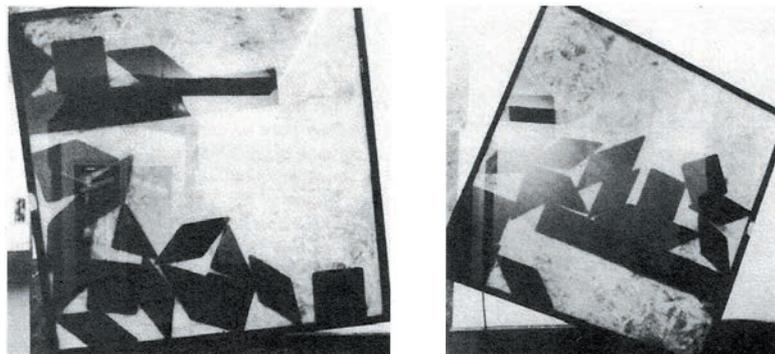
Em 1915 esse tipo de delegação já aparece no trabalho não-figurativo de Jean Arp - que fez colagem com pedaços de papel rasgado que caíram sobre a superfície, colando-os onde quer que pousassem.



(25) JEAN ARP Colagem de quadrados arrumados de acordo com a lei do acaso (Collage with Squares Arranged According to the Law of Chance) 1916-17

Já a arte cinética termo efetivamente incorporado ao vocabulário artístico em 1955, por ocasião da exposição Le Mouvement (O Movimento), na galeria parisiense Denise René, com obras de artistas de diferentes gerações: Marcel Duchamp (1887-1968), Alexander Calder (1898-1976), Vasarely (1908), Jesus Raphael Soto (1923) Yaacov Agam (1928), entre outros. Ao tensionar a manifestação do tempo através dos ritmos diferenciados no movimento da obra, tal arte rompe com a condição estática da pintura, apresentando a obra como um objeto móvel, que não apenas traduz ou representa o movimento, mas está em movimento.

47

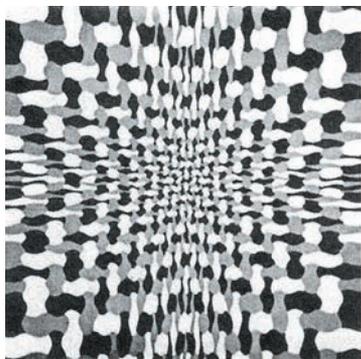


(26) A&B. ENZO MARI Objetos de composição autoconduzida No. 748. (Oggetto a Composizione Autocondotta No 748). 1959-64

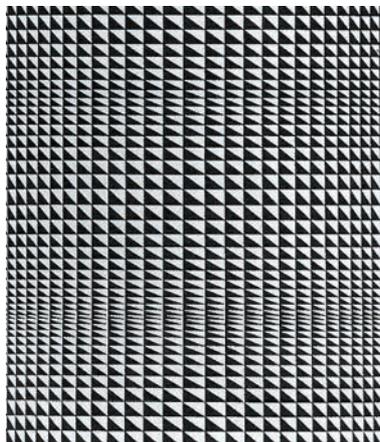


(27) LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY. People Behind Venetian Blinds. 1937-46

48



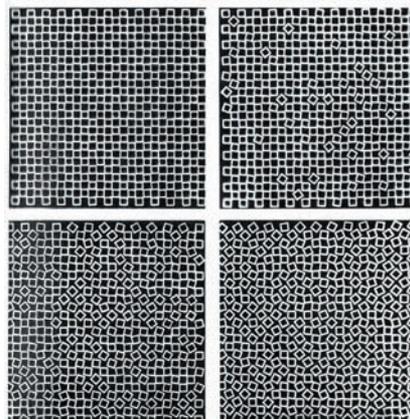
(28) EQUIPO 57. Desenvolvimento A. Development A. 1961



(29) BRIDGET RILEY. Curva reta (Straight Curve). 1963



(30) GÜNTHER UECKER. Floresta de luz. (Light Forest) detalhe 1959



(31) GERHARD VON GRAEVENITZ. Regularidade-Irregularidade V
(Relarité-Irregularité V) 1962-63

No próximo capítulo, apresento autores e obras selecionados cuja a produção é referência para a teoria deste trabalho, em especial para a abordagem sobre colagem e fotomontagem, no capítulo 10.

TEMPO: Tempo de Nascer • Tempo Absolu-
to • Tempo de Riquez • Tempo Civil • Tempo
Compartilhado • Tempo Composto • Tempo
Eficaz • Tempo das Efemérides • Tempo das
Vacas Gordas • Tempo das Vacas Magras •
Tempo de Aberração • Tempo de Acesso •
Tempo de Casa • Tempo de Coagulação • Tem-
po de Entrada • Tempo de Saída • Tempo de
Geração • Tempo de Neusa • Tempo de Luz •
Tempo de Resolução • Tempo de Resposta •
Tempo de Sangramento • Tempo de Servi-
ço • Tempo Hábil • Tempo Perdido • Tempo
Geológico • Tempo Próprio • Tempo Real •
Tempo Relativo • Tempo Integral • Tempo
de Elegância • Tempo de Lembrança • Tem-
po de Fritar • Tempo de Luxúria • Tempo
Astrônomico • Tempo de Seca • Tempo de
Refletir • Tempo de Amar • **Tempo Morto.**

ESPAÇO: Espaço Inicial • Espaço Aéreo •
Espaço Alternativo • Espaço Arquitetônico
Espaço de Banach • Espaço de Fase •
Espaço de Quadraticidade • Espaço Euclidiano •
Espaço Fibrado • Espaço Gráfico • Espaço Nulo
Espaço Riemanniano • Espaço Kitsch • Espa-
ço Destinado • Espaço Largo • Espaço de Pos-
sibilidade • Espaço Turvo • Espaço Unilateral
Espaço Cultural • Espaço Experimental •
Espaço Subjacente • Espaço Variável • Espa-
ço Definido • Espaço Explícito • Espaço Iné-
dito • Espaço de Equilíbrio • Espaço Habi-
tual • Espaço Estético • Espaço Sugestivo
Espaço de Compustura • Espaço Deter-
minado • Espaço de Movimento • Espa-
ço Espetáculo • Espaço Blasé • Espaço Un-
derground • Espaço Poliglota • Espaço
Decisivo • Espaço Objetivo • **Espaço Final.**



tempo e espaço
tempo e espaço

nas artes plásticas

Dava Sobel
escritora

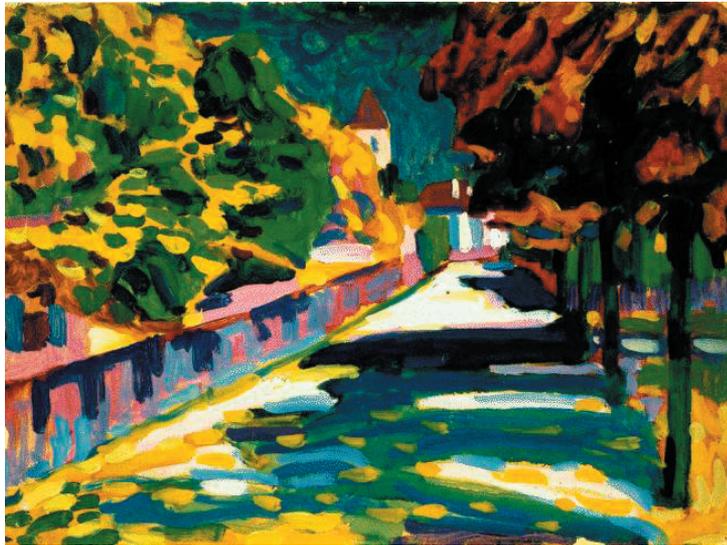
'Tempo está para hora assim como o pensamento
está para o cérebro.'

Wassily Kandinsky (1866 - 1944)

Pintor russo, Kandinsky estudou na *Academy of Fine Arts* e considerava realmente existente as relações entre as cores e os sons. A música e a pintura fascinavam o artista de tal forma, que se tornaram a chave principal de sua convicção artística e o ponto de partida para toda sua obra. Aos 30 anos deixou Moscou, mudando-se para Munique. Nessa época conhece Paul Klee que mais tarde viria a ser um grande amigo. Suas obras na grande maioria não-figurativas, exploram o espaço de forma poética, configurando uma arte repleta de espirituosidade e simbolismo, que serviu mais tarde como uma profecia ou, pelo menos, como um protótipo para o expressionismo abstrato. Guiado por uma “necessidade espiritual”, Kandinsky reforçou em seus conterrâneos o ímpeto rumo à arte não-figurativa, já concebendo em 1908 aparentemente a arte abstrata. (RICKEY, 2002:43)

Romântico, tornou-se um dos mais importantes inovadores na arte moderna. Em 1911, junto com Franz Marc e outros expressionistas alemães, Kandinsky formou o *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), onde ele e o grupo produziam tanto imagens figurativas como abstratas. Chamado para lecionar na Bauhaus em Dessau de 1922 a 1933, fez diversos exercícios que envolviam desde colagem à técnica de geometrização, influenciando a arte da década de 20.

Depois da Primeira Guerra(1914-1918), suas abstrações tornaram-se mais geométricas nas formas, abandonando o seu estilo inicial. Sendo o primeiro a explorar a arte de maneira abstrata no período construtivista, Kandinsky logo começou a optar pelas formas básicas como círculos, quadrados e triângulos mantendo ao mesmo tempo um estilo elegante e complexo, resultando numa beleza balanceada.



(32) WASSILY KANDINKSY. Outono em Bavaria. Autumn in Bavaria. 1908

55



(33) WASSILY KANDINKSY. Composition IV, 1911



(34) WASSILY KANDINKSY. Composition VIII, 1923

56



(35) WASSILY KANDINKSY. On White II 1923



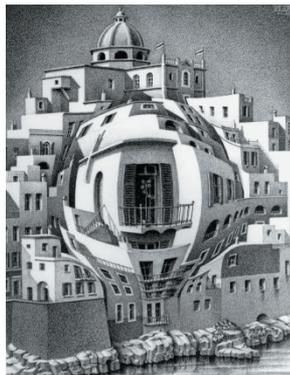
(36) WASSILY KANDINKSY. Contrasting Sounds. 1924

Maurits
Cornelis Escher (1898 - 1972)

Escher, nasceu em 1898 na Holanda e frequentou a Escola de Arquitetura e Artes Decorativas. Em 1922 deixou a escola para se juntar a Samuel Jessurun de Mesquita, que o iniciava nas técnicas de gravura, se dedicando ao desenho, litografia e xilografia.

Uma das principais contribuições da obra deste artista está em sua capacidade de gerar imagens com impressionantes efeitos de ilusões de óptica, com notável qualidade técnica e estética.

Escher destaca-se pela maneira como explora o espaço. A partir de uma malha de polígonos, regulares ou não ele cria texturas e relações entre equivalências e complementariedade - brincando de representar o que é tridimensional, num plano bidimensional. Com isto ele cria figuras impossíveis, representações distorcidas e paradoxos.



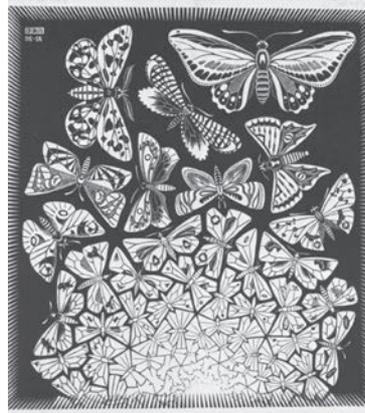
(37) M.C. ESCHER. Balcony. Litografia 1945



(38) M.C. ESCHER. Castle in the Air. Woodcut. 1928



(39) M.C. ESCHER. Drawing Hands. 1948



(40) M.C. ESCHER. Circle Limit II. 1959

58



(41) M.C. ESCHER. Liberation. 1955



(42) M.C. ESCHER. Belvedere. 1958

René Magritte (1898 - 1967)

René Magritte nasceu em Lessines, em 1898. Pintor de imagens insólitas, utilizou-se de processos ilusionistas, sempre a procura do contraste entre o tratamento realista dos objetos e a atmosfera irreal dos conjuntos - explorando a justaposição de objetos comuns.

Em 1916, ingressou na Académie Royale des Beaux-Arts, em Bruxelas, onde estudou por dois anos. Mudou-se para Paris em 1927, onde começou a se envolver nas atividades do grupo surrealista, tornando-se grande amigo dos poetas André Breton, Paul Éluard e do pintor Marcel Duchamp.

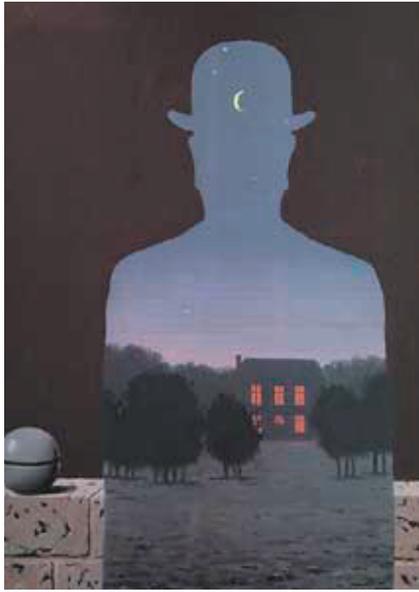
Suas obras são metáforas que se apresentam como representações realistas, através da justaposição de objetos comuns.



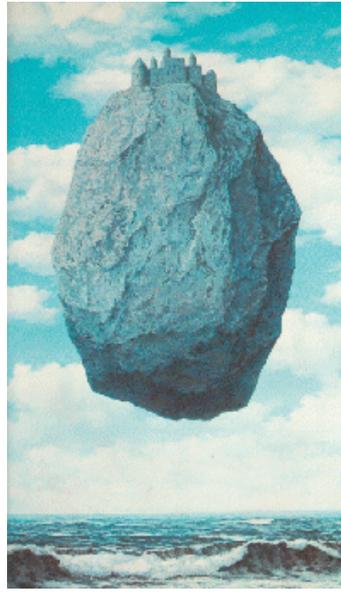
(43) RENÉ MAGRITTE. Le Values. 1934



(44) RENÉ MAGRITTE. Golconde. 1953



(45) RENÉ MAGRITTE. The Big Family. 1963



(46) RENÉ MAGRITTE. La Chateau Des Pyrenees 1959

60



(47) RENÉ MAGRITTE. The Human Condition. 1934



(48) RENÉ MAGRITTE. Time Transfixed. 1938

Salvador Dali (1904 - 1989)

O trabalho de Dalí chama a atenção pela incrível combinação de imagens bizarras com excelente qualidade plástica. Influenciado pelos Mestres da Renascença, foi um artista com grande talento e imaginação. Em 1922, Dalí foi viver em Madrid, onde estudou na academia de artes de San Fernando. Influenciado pelo Dadaísmo, tornou-se amigo íntimo do poeta Federico García Lorca e de Luis Buñuel.

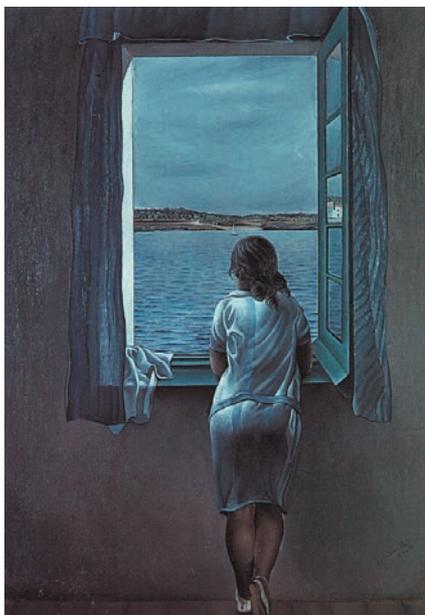
A questão de tempo e espaço sempre estiveram relacionadas em suas obras. O quadro como "*A persistência da memória*", tornou-se fundamental para sua carreira artística e traduziu de forma objetiva a passagem do tempo, reproduzindo um universo de prazer, recordando o sentido de ambiguidade que a evolução temporal introduz pelo cruzamento da percepção da realidade com a casualidade e inexplicabilidade da memória.

O interesse do pintor pelas conquistas da ciência moderna, cruzaas as teorias mais abstratas da física, nomeadamente a relatividade de Einstein, com as pesquisas de Freud relativas ao inconsciente e à importância dos fenômenos dos sonhos. A duplicidade de sentido das imagens e as inúmeras interpretações que promovem assim como a tendência para a criação de cenas absurdas repletas de signos indecifráveis, levaram a Dali a designar esta forma de arte crítica paranóica, onde tudo fica oposto a uma visão racional do mundo.

61

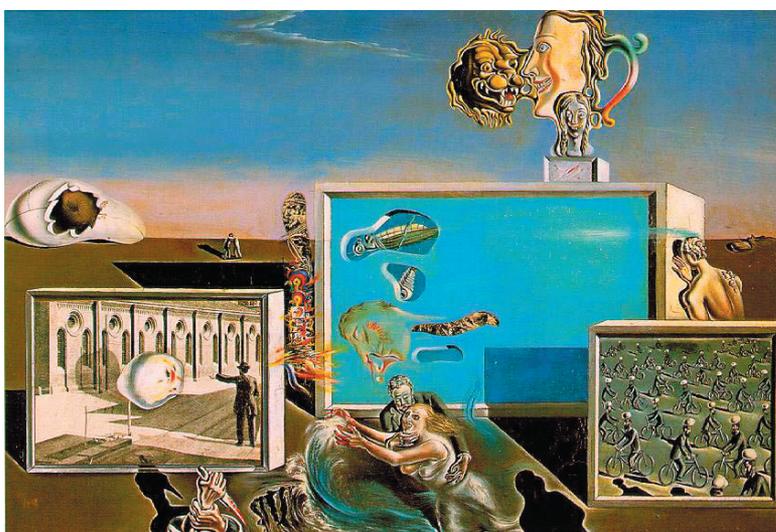


(49) SALVADOR DALÍ. A Persistência da Memória. The Persistence of Memory. 1931

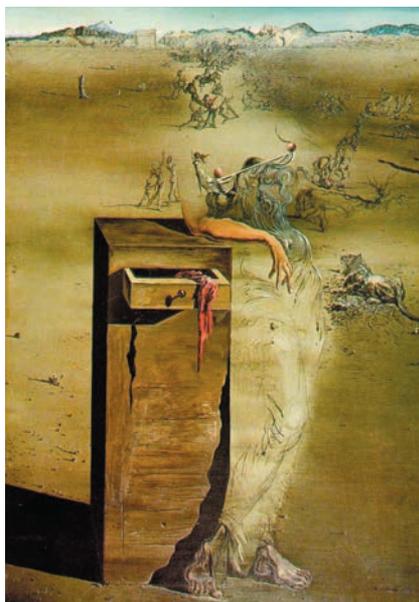


(50) SALVADOR DALÍ Pessoa na Janela. Figure at Window. 1925

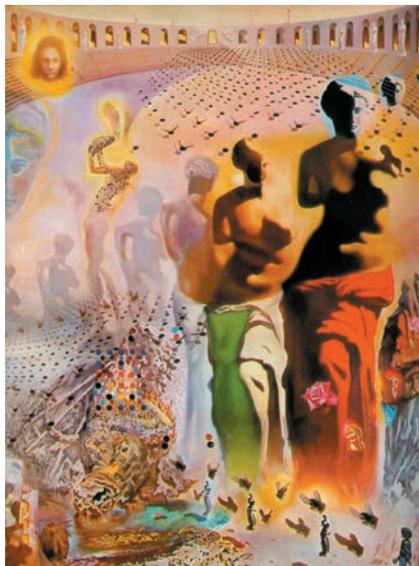
62



(51) Illumined Pleasures. 1929



(52) SALVADOR DALÍ. España. 1938



(53) SALVADOR DALÍ. The Hallucinogenic Toreador. 1969/70



tempo e espaço
tempo e espaço

na fotografia

Marcel Proust
escritor

'Amar é tempo e espaço medido pelo coração.'

Láslo Moholy-Nagy (1895 - 1946)

Láslo Moholy-Nagy nasceu na Hungria, e suas pinturas iniciais já demonstravam o seu interesse pelo Expressionismo Alemão, assim como no começo dos anos 20 foi influenciado pelo Dada (em particular por Kurt Schwitters e Paul Klee) e pelo Construtivismo Russo. Depois de quase uma década pintando, negligenciou as técnicas de pintura por achar muito limitada - buscando novas possibilidades na fotografia.

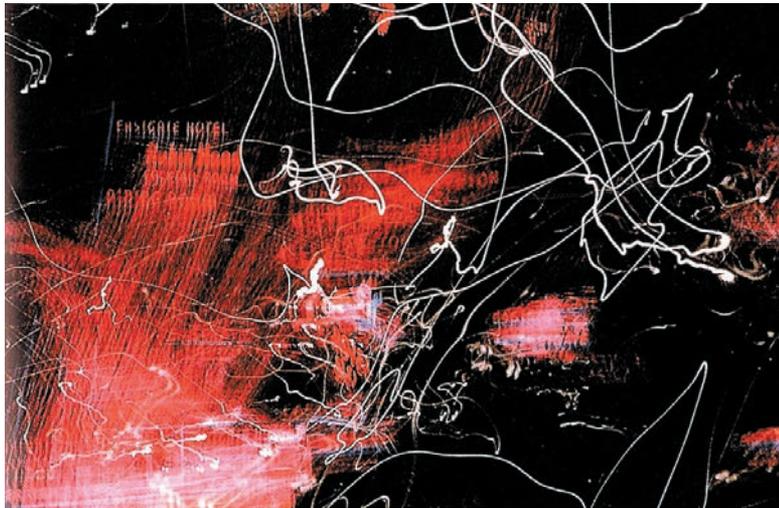
O tema da qual ele logo se tornou devoto e deu processo durante toda a sua carreira, foi a exploração incessante da construção de formas através da luz '*writting wih light*'. Com a fotografia, buscou a experimentação abstrata, assim como as perspectivas atípicas, múltiplas exposições, distorções, etc.

Considerado um dos maiores líderes do '*New Vision*', termo utilizado durante o programa de ensino na Bauhaus em que buscava o uso da arte agregada a tecnologia, Moholy constantemente explorava o espaço revelando novas expressões com o recurso do claro/escuro. Depois de ter se casado com a fotógrafa Lucy Moholy, em 1924 Walter Gropius, diretor da Bauhaus, impressionado com as idéias que Moholy-Nagy tinha sobre o uso do espaço, resolveu convidá-lo para fazer parte do grupo docente. Lecionando ao lado de (Lucy, Walter Peterhans, Andreas Feininger, Erich Consemüller e T. Lux Feininger) Moholy buscou todos os tipos de experimentos. Desde composições com fotogramas, auto-retratos, arquitetura, propagandas até objetos cinéticos. (PHADON,2001:3)

O olhar de Moholy-Nagy evidenciava novas possibilidades de percepção e interpretação do espaço com o novo mundo que se iniciava devido aos impactos modernos causado pela tecnologia. Com suas inspirações abstratas diante dos fotogramas e sua perspectivas não convencionais, Nagy ressaltava as técnicas de montagem e colagem e suas múltiplas exposições. Seu raciocínio fez com que se tornasse um pioneiro experimental, ao mesmo tempo em que se tornou um dos primeiros a reconhecer o valor da fotografia como instrumento artístico e comercial.



(54) MOHOLY-NAGY. Photogram 41
- Lightning Rod. 1924



(55) MOHOLY-NAGY. Pink, Red, and White City Lights. 1937-40

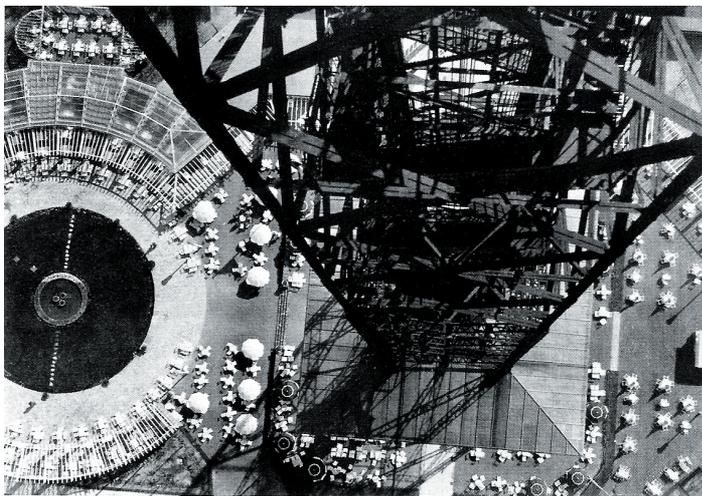


(56) MOHOLY-NAGY. Light display mobile. 1925

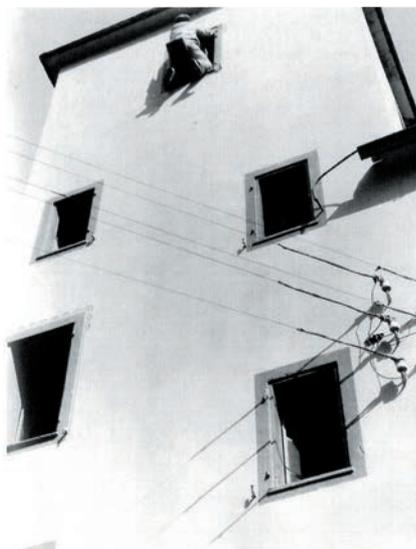
68



(57) MOHOLY-NAGY. Bauhaus Balconies. 1926



(58) MOHOLY-NAGY. Untitled (view from Berlin radio tower). c.1928



(59) MOHOLY-NAGY. House Painter Switzerland. 1925



(60) MOHOLY-NAGY. Boats in the Old Port of Marseilles. 1929

Alexander Rodchenko (1891 - 1956)

Construtivista Russo, Alexander Rodchenko passou a maior parte na Europa *'avant-garden photography'* durante a década de 20. Com o uso da técnica de montagem construiu espaços que colocam em questão a idéia da gravidade e do movimento. Ao fotografar diferentes ângulos e pontos de vista excêntricos, explorou a idéia de luz e sombra, o que lhe possibilitou redesenhar novas formas de se criar imagens.

Assistente de Vladimir Tatlin no início de sua carreira, foi influenciado tanto pelo Futurismo como pelo Cubismo onde trabalhou alguns anos como designer gráfico e desenhista. Em 1924, Rodchenko descobre a fotografia, em que cria imagens que mais tarde se tornam precursoras na América. Em 1932 tirando proveito do recurso de fotomontagem, ele utiliza a tipografia e negativos como experimento.

Além de ter dado um grande suporte para a revolução Soviética, suas fotos tinham a intenção de dar suporte e promover mudanças sociais.



(61) ALEXANDER RODCHENKO. Fire Escape. 1925



(62) ALEXANDER RODCHENKO. Balconies. 1925



(63) ALEXANDER RODCHENKO. Gathering of Demonstration. 1928



(64) ALEXANDER RODCHENKO. Steps. 1930



(65) ALEXANDER RODCHENKO. Girl with a Leica. 1934

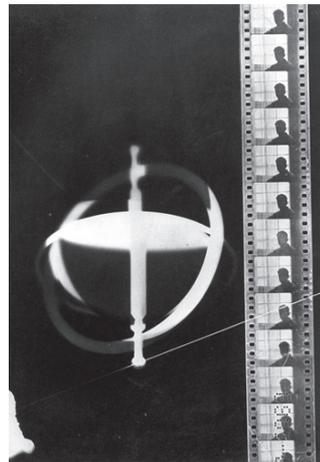


(66) ALEXANDER RODCHENKO. Driver. 1929

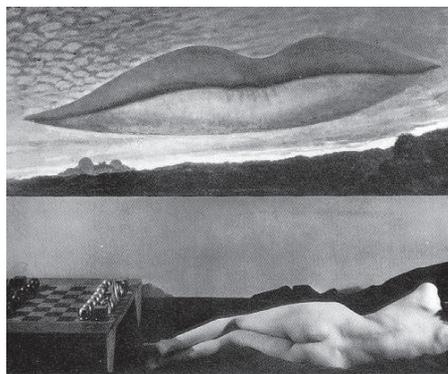
Man
Ray (1890 - 1976)

Emmanuel Radnitsky nasceu em 1890, na Filadélfia, tendo seu nome abreviado para Ray ao mudar-se para o Brooklyn. Trabalhando durante o dia em um estúdio de design gráfico, ajudou a pagar os estudos no curso de arte. Em Nova York conheceu o francês Marcel Duchamp, e juntos com Francis Picabia da Espanha iniciaram o movimento Dadá.

Em 1921 decide mudar-se para Paris onde passou todo o resto de sua vida, tendo apenas que retornar para a América durante a Segunda Guerra Mundial devido as invasões alemãs. Fixando-se em Los Angeles de 1940 até 1951, sentiu-se desapontado pois seu trabalho como diretor, ilustrador e escultor não era tão reconhecido como na fotografia. Ray tornou-se um dos principais artistas do movimento surrealista, ao experimentar as mais diferentes técnicas com os fotogramas.



(67) MAN RAY. Le Violon d'Ingres. (68) MAN RAY. Rayograph, 1921
1924



(69) MAN RAY. A l'heure de l'observatoire - Les amoureux 1926



(70) MAN RAY. Les Larmes (Tears). 1932



(71) MAN RAY. Mr Anatomie 1934

Cristiano Mascoro (1944)

Cristiano Alckmin Mascoro nasceu em Catanduva, interior de SP em 1944. Fotógrafo e arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Universidade de São Paulo, tornou-se um dos mais importantes fotógrafos da capital paulista, por retratar sua arquitetura e seu dia-a-dia.

Foi titulado mestre em 1986 e doutor em 1995, nesta faculdade onde dirigiu, entre 1974 a 1988 o Laboratório de Recursos Áudio-Visuais. Professor de comunicação visual na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos entre 1976 e 1986, iniciou sua carreira fotográfica na revista Veja em 1968, onde permaneceu por quatro anos. Preferindo sempre atuar de forma independente, realizou várias exposições pelo Brasil e também no exterior, como em Frankfurt na Alemanha, em 1994.

Em seu trabalho pode se perceber que há uma certa preocupação em relação ao preenchimento do vazio, pelo modo como o vasto espaço dos lugares é aproveitado. Não tendo nada de arbitrário, nem havendo um instante em que esse espaço não esteja carregado de sentidos, Mascoro multiplica as perspectivas ao lidar com a idéia de luz e sombra.



(72) CRISTIANO MASCORO. Rua Santo Antonio. 1978



(73) CRISTIANO MASCARO Viaduto Santa Efigênia



(74) CRISTIANO MASCARO. Estrada de Parelheiros

76



(75) CRISTIANO MASCARO Viaduto do chá



(76) CRISTIANO MASCARO Avenida Marginal do rio Pinheiros. 1984

Floria Sigismondi (1965)

Filha de cantores de ópera, Floria Sigismondi nasceu em 1965, na Itália. Sua família mudou-se para o Canadá quando tinha apenas dois anos de idade. Estudando em Ontario College of Art & Design (OCAD), fez curso de fotografia iniciando sua carreira como fotógrafa de moda.

Ao participar de exposições ao lado de fotógrafos como Cindy Sherman e Joe-Peter Witkin, Floria cria imagens hiper-surrealista baseadas em momentos de alucinação. Com caráter excêntrico suas imagens tiram a idéia de monotonia do espaço, explorando o uso de efeitos especiais, experimentando as possibilidades de manipulação do corpo e descreve um futuro indefinido, criando novas possibilidades de tempo presente.

Iniciou sua carreira como diretora quando foi chamada pela companhia The Revolver Film Co., onde dirigiu vídeos musicais para bandas do Canadá. Seus vídeos traduzem naturalmente suas fotografias, tendo como característica o uso de ambientes teatrais, em que narra imagens de forma pesada ao mesmo tempo em que revela por trás um ar poético e muitas vezes macabro.

Atualmente Floria tem tido um extenso reconhecimento nacional e internacional em todas as áreas criativas em que é envolvida.

77

(77) FLORIA SIGISMONDI
Beautiful people, 1996



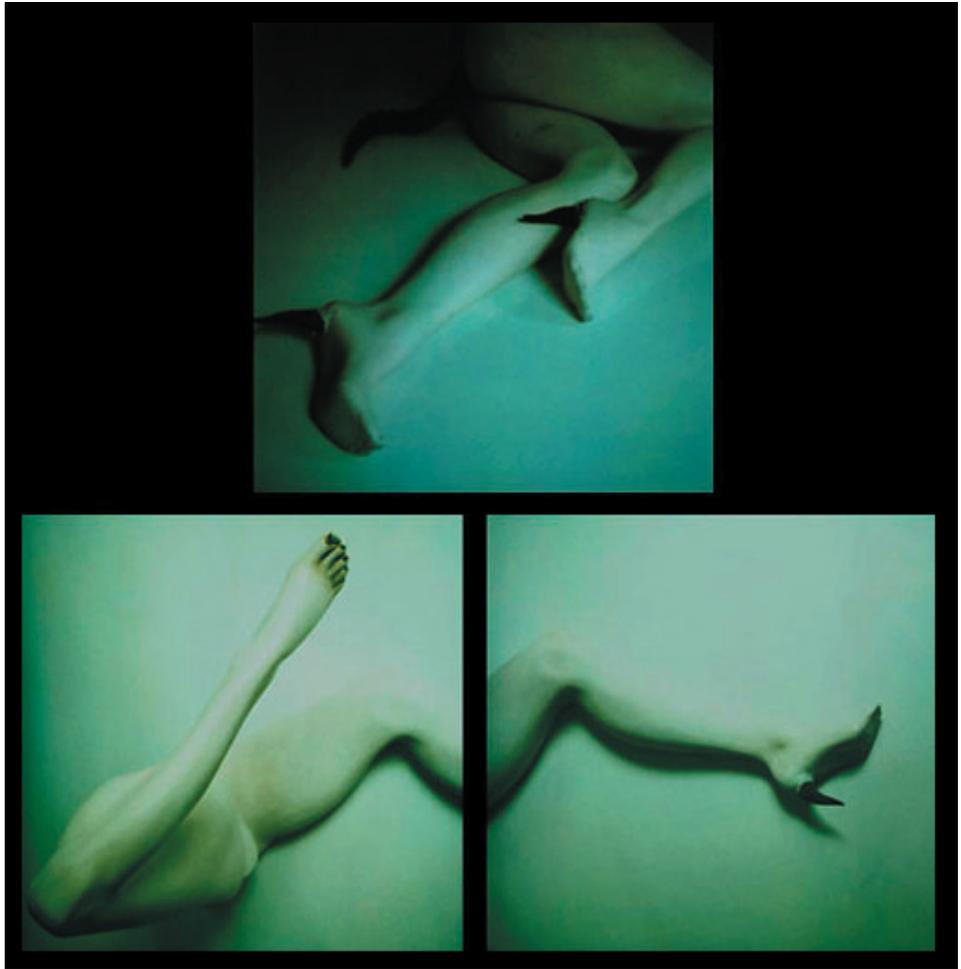


(78) FLORIA SIGISMONDI Fear Eats the Heart, 1996

78



(79) FLORIA SIGISMONDI Mute Ate It



(80) FLORIA SIGISMONDI Six Inches. Triptych



tempo e espaço
tempo e espaço

no cinema

Paul Valéry
poeta e crítico

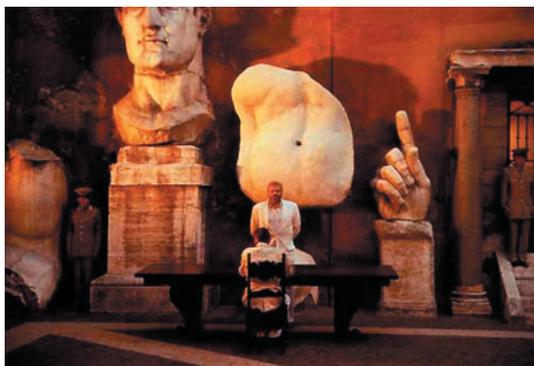
'O problema com o nosso tempo é que o futuro costuma não ser como imaginamos que fosse'.

Peter Greenaway (1942)

Peter Greenaway nasceu em Newport (País de Gales), em 5 de abril de 1942. É na capital britânica que, aos 16 anos, ele é convidado por um amigo para assistir a uma projeção de *"O Sétimo Selo"*, de Ingmar Bergman. Desde aquele momento desenvolveu uma grande paixão pelo cinema, e em particular por cineastas como Antonioni, Godard, Truffaut e Resnais. Sua tentativa de ingressar na Royal College of Art Film fracassa; e ele matricula-se, então, no Walthamstow College of Art. Passa a dedicar-se à pintura e tem sua primeira mostra na Lord's Gallery, em 1964.

Em, 1982 com o longa *"O Contrato do Amor"* é que Greenaway firmará seu nome entre os grandes inovadores do cinema, obtendo ótima aceitação tanto de público quanto de crítica. Personalidade das mais instigantes da cena atual, sua obra caminha das artes plásticas, da montagem e do documentário ao cinema experimental. Isso porque em seus filmes ele manipula a realidade através de metáforas visuais, ao aproximar vertiginosamente as imagens que se vê na tela do cinema das imagens que a mente do espectador guarda de um quadro visto em outra ocasião.

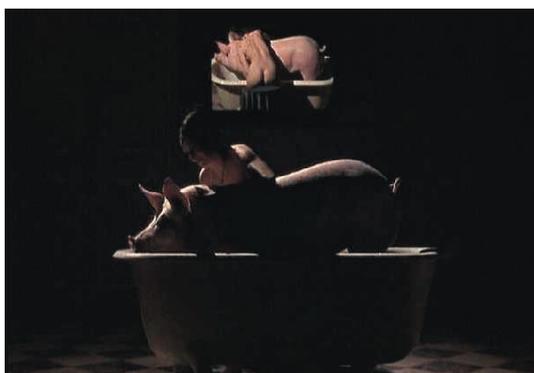
Ao criar ilusão de 'apertamento' manipulando o tempo num espaço saturado, Greenaway geralmente consegue gerar momentos de relaxamento e lentidão em algumas partes de seus filmes, possibilitando que se encontre a concepção de arte e de sua visão de mundo.



(81) PETER GREENAWAY. A Barriga do Arquiteto. The Belly of an Architect. 1987



(82) PETER GREENAWAY. O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante. The Cook, the Thief, his Wife and her Lover. 1989



(83) PETER GREENAWAY. 8 1/2 Mulheres. 8 1/2 Women. 1999

Wim Wenders (1945)

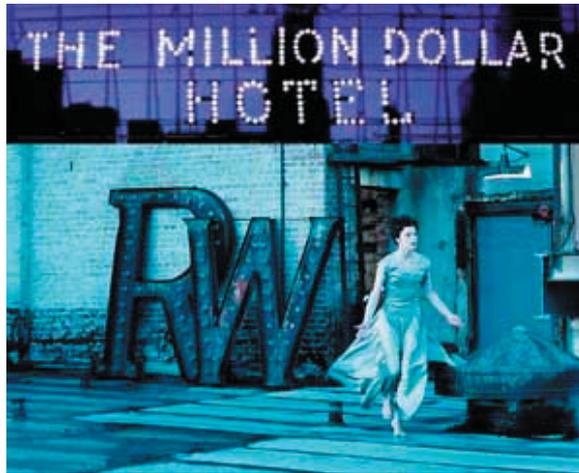
O alemão Wim Wenders, antes de se dedicar a arte chegou a cursar medicina e filosofia. Em 1966, mudou-se para Paris para estudar técnicas de pintura. Mais tarde, percebeu que seu talento estava mais próximo do mundo cinematográfico. Ingressou na Escola Superior de Cinema e Televisão de Munique e hoje é um dos mais respeitados diretores do mundo.

O imaginário fílmico de Wim Wenders nos é revelado em alguns de seus filmes, movimentos com amplos e lentos de câmera que reflete a perda de referência de tempo e espaço. Em *O amigo Americano* (1977), *Paris, Texas* (1984), *Asas do Desejo* (1987), *Até o Fim do Mundo* (1991) e *Tão Longe, tão perto!* (1993), o cineasta leva ao extremo a exploração de deslocamentos - físicos, virtuais ou estilísticos. Através da prioridade de discussões sobre crises contemporâneas, decorrentes das mutações nos significados de tempo e espaço, pode se evidenciar o que representa a sensibilidade pós-moderna para o cineasta.

84



(84) WIM WENDERS. *O Amigo Americano*. *The American Friend*. 1977



(85) WIM WENDERS. O Hotel de um Milhão de Dólares. The Million Dollar Hotel. 2000

85



(86) WIM WENDERS. Tão Longe, Tão Perto. Faraway, So Close. 1993

David Lynch (1946)

Lynch nasceu em 20 de Janeiro de 1946 em Missoula, Estados Unidos. Criado num ambiente tipicamente do interior, teve sua primeira aspiração profissional ligada ao design gráfico e, por conta disso, iniciou seus estudos na Escola Corcoran de Artes em Washington. Por volta de 1966, ingressou na Academia de Belas Artes da Pennsylvania, escola onde fez as suas primeiras experiências como cineasta. O ambiente violento e decadente em que viveu durante os anos que passou nesta escola tiveram um efeito duradouro na formação de Lynch, conferindo-lhe uma estranha obsessão pela exploração do lado mais sombrio da experiência humana. Seu primeiro curta-metragem, *"Six men getting sick"*, é o reflexo dessas influências, definida por ele como "57 segundos de desenvolvimento e fogueira e 3 segundos de vômito". Com *"The Alphabet"*, obteve o reconhecimento dos críticos e foi presenteado com uma bolsa de estudos do American Film Institute.

Ao fazer uso de um mundo obscuro e surreal, sabe combinar criatividade e ousadia como ninguém. E mesmo que sua filmografia seja tachada de estranha e ininteligível, não há como negar que é revelado a discussão de tempo e espaço em seus filmes. Exemplos como *Veludo azul* (*Blue velvet*, 1987), *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997) e *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001).



(87) DAVID LYNCH. Cidade dos Sonhos. Mulholland Drive. 2001.



(88) DAVID LYNCH. Os Últimos dias de Laura Palmer. Twin Peaks: Fire walk with me. 1992



(89) DAVID LYNCH. Veludo azul. Blue velvet, 1987



(90) DAVID LYNCH. O Homem Elefante. The Elephant Man. 1980



tempo e espaço
tempo e espaço

no design gráfico

Edmund Burke
filósofo

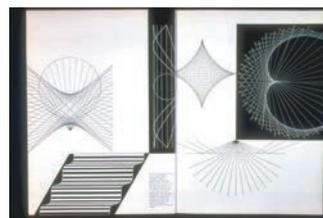
'Você nunca pode planejar o futuro pensando
no passado.'

Alexey Brodovitch (1898 - 1971)

Começou sua carreira em Paris e imigrou para o E.U.A em 1930. Brodovitch exerceu uma significativa influência no design americano e na fotografia durante os 25 anos em que se estabeleceu como diretor de arte na Harper's Bazaar. A maneira de utilizar o espaço com sofisticação, a assimetria das formas e a dinâmica das imagens, revelaram a habilidade de Brodovitch no design de página.

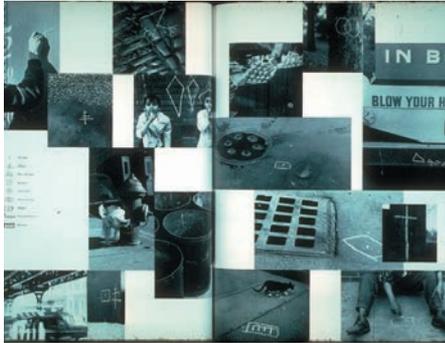
Durante seu trabalho como diretor de arte na Harper's Bazaar de 1934-1958 participou em vários projetos de fotografias e um curto período na revista Portfólio. Foi um dos primeiros designers que lecionou design como uma disciplina profissional. Em seus cursos noturnos - que ele chamava de Laboratório de Design, Brodovitch transmitia uma filosofia que influenciou uma geração de novos fotógrafos e designers, como: Irving Penn, Richard Avedon, Art Kane, Howard Zieff e diretores de arte como Bob Cato, Otto Storch e Henry Wolf.

Por trás de todo o processo, seus trabalhos tinham um estilo que escondia uma mente incisiva que inspirou aqueles ao seu redor e os que continuam o admirando até hoje.



(91) ALEXEY BRODOVITCH. Portfolio 1 (Winter 1950): front cover.

(92) ALEXEY BRODOVITCH. Portfolio 1 (Winter 1950): 18-19.



(93) ALEXEY BRODOVITCH. Portfolio 2 (Annual 1951): 80-81.



(94) ALEXEY BRODOVITCH. Portfolio 2 (Annual 1951): 68-69.



(95) ALEXEY BRODOVITCH. Portfolio 1 (Winter 1950): 86-87.

Alan Fletcher (1931 - 2006)

De família Britânica nascido no Kenya, Fletcher foi criado na Grã-Bretanha desde os cinco anos de idade e estudou no Royal College of Arts num período em que incluíam artistas como Peter Blake e Joe Tilson. Ao final do curso foi para os Estados Unidos onde estudou em Yale com o designer gráfico americano Paul Rand e Josef Albers.

Sendo considerado um dos designers mais importantes britânico do pós-guerra, Fletcher construiu durante sua carreira, argumentos convincentes para a função que o design gráfico tomava diante a cultura que se emergia. A união da tradição intelectual europeia com a cultura pop que dava início nos Estados Unidos, fez dele um pioneiro do design gráfico independente durante os anos de 1950 e 1960. Como sócio-fundador do Pentagram em 1970, Fletcher ajudou a estabelecer um modelo de combinação comercial com a independência criativa.

Nos anos 50 é ensinado por Anthony Froshaug e numa das classes conhece seus sócios futuros - Colin Forbes E Theo Crosby, assim como Derek Birdsall e Ken Garland. Em Yale, nos Estados Unidos estudou com então eminente designer gráfico americano Paul Rand. Teve possibilidades de visitar outros designers gráficos proeminentes como Robert Browjohn, Ivan Chermayeff e Tom Geismar em Nova Iorque. Após ter se graduado em Yale, Fletcher teve a intenção de vir para América Latina, mas para financiar a viagem, ficou um tempo em Los Angeles onde trabalhou como assistente de Saul Bass por algumas semanas.

Depois de sua ligeira passagem pela América Latina, Fletcher retorna a Europa e faz escala em Milão. Durante seu tempo na Itália, trabalhou no estúdio de projeto da Pirelli até voltar para Londres onde fundou com Forbes e o designer gráfico americano Bob Gill, o escritório Fletcher/Forbes/Gill. Os três eram entre os primeiros designers gráficos a serem reconhecidos internacionalmente e chamaram a atenção de diversos clientes para seus serviços.

Em 1963, Fletcher juntamente com outros designers

da época fundaram o Design and Art Directors Association - conhecido como D&AD- como resposta Art's Directors' de Nova York, provando ser uma etapa importante do design da indústria britânica. Em 1965, Fletcher/ Forbes/ Gill se tornou Crosby/Fletcher/Forbes, quando Bob os deixou e chegou o arquiteto Theo Crosby. O ímpeto com a chegada de Crosby era dado com o projeto de identidade corporativa para Shell. Novos designers juntaram-se ao grupo, a partir do momento em que o escritório cresceu e já trabalhava em projetos multidisciplinares.

Em 1960 o designer sênior Mervyn Kurlansky e o designer de produto Kenneth Grange, se juntaram. Percebendo que não poderiam continuar adicionar sobrenomes a empresa, em 1971 Fletcher criou o nome Pentagram como um título coletivo que os representasse. O significado do nome se dava a idéia de uma estrela de cinco pontas, uma para cada sócio.

Em 1991, Fletcher decidiu deixar a Pentagram e estabelecendo um estúdio em sua própria casa onde, trabalhava como freelance. A Pentagram cresceu de cinco para onze sócios e abriu escritórios em Nova Iorque e São Francisco. Como diretor de arte da Phaidon, passou a trabalhar com a geração de novos designers e a contar sua história através de publicações de livros pessoais e criando livros de arte, arquitetura e design de alta qualidade.

Neste mesmo ano de 2006, vítima de câncer, morreu no dia 21 de setembro, em East Sussex, Inglaterra. Fletcher, será homenageado com a exibição Alan Fletcher: Cinquenta anos de design gráfico, que fará uma retrospectiva desta figura influente no design gráfico britânico.

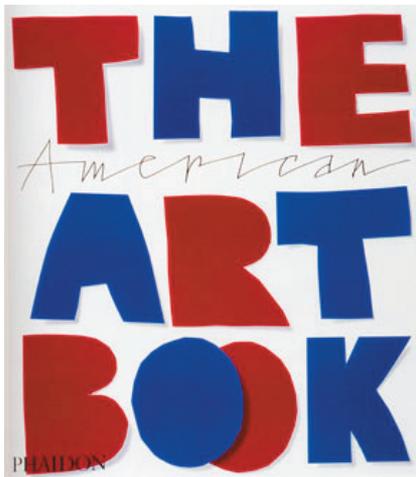
93



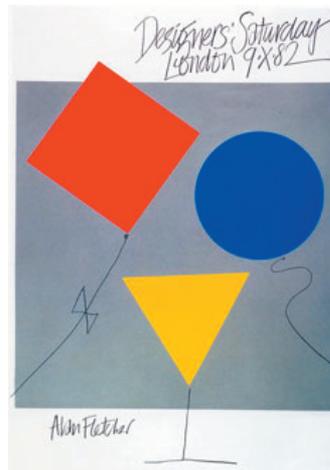
(96) ALAN FLETCHER. Cover for ICI corporate magazine Plastics Today, 1965



(97) ALAN FLETCHER. Cover for Fortune magazine, 1958



(98) ALAN FLETCHER. The American Art Book, 1999



(99) ALAN FLETCHER. Poster for the 'Designers' Saturday, London event, 1982

94



(100) ALAN FLETCHER. Detail of a Piorelli poster for a double-decker bus, 1961

Armin Hofmann (1920)

Armin Hofmann é um designer suíço nascido em meados da década de 20. Com Emil Ruder, Hoffman começou a dar aulas na Basel Scholl of Design em 1947. Estabelecendo uma versão própria dos princípios tipográficos baseados no equilíbrio entre forma e função, foi responsável, junto com Ernst Keller e Alfred Williamann em Zurique, pela criação de centenas de bons logotipos e marcas.

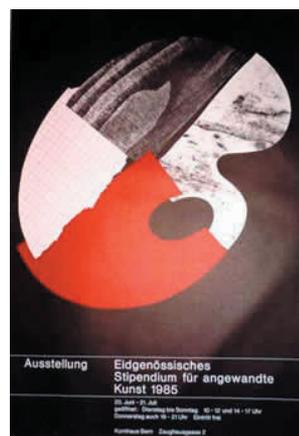
Como designer de posters, tornou-se uma das figuras de destaque nos movimentos da Escola Suíça. Continuou ensinando lá por 40 anos, até vir a ser professor na universidade de Yale em 1956 e professor convidado no National Institute of Design em Ahmedabad, Índia.

Em 1973, fundou o programa internacional Summer Program in Graphic Design em Brissago, Suíça. O trabalho de Hofmann foi exibido em museus principais ao redor do mundo incluindo o museu de arte moderna de Nova Iorque. Conhecido pelo uso do espaço em preto e branco, fotomontagens e pela simplificação de formas, Hofmann criou uma expressão gráfica absoluta.

95



(101) ARMIN HOFMANN. Theater Bau Von Der Antike, 1955



(102) ARMIN HOFMANN. Ausstellung Eidgenössisches Stipendium für angewandte Kunst, 1985

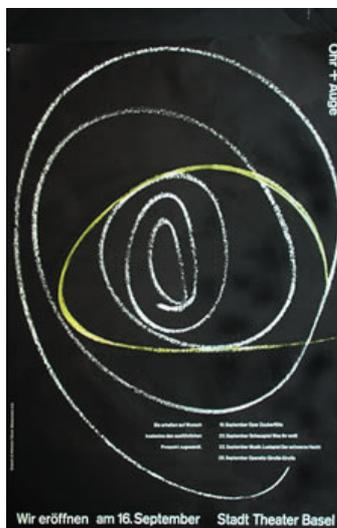


(103) ARMIN HOFMANN. Die Gute Form, 1954

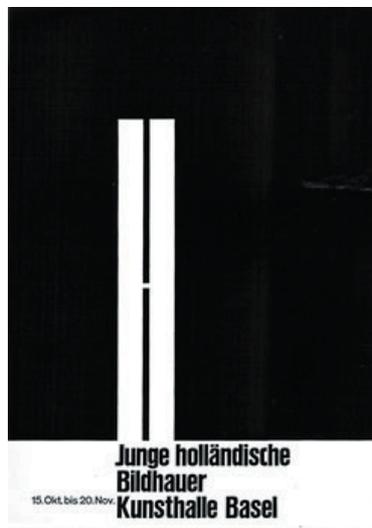


(104) ARMIN HOFMANN. Alte und neue Formen in Japan, 1960 ca

96



(105) ARMIN HOFMANN. Ohr & Auge (Eye and Ear), 1955



(106) ARMIN HOFMANN. Junge Holländische Bildhauer, 1965 ca

Karl Gerstner (1930)

Karl Gerstner é um dos designers gráficos preeminentes da Suíça. Nascido em 1930 em Basel, estudou na Basel School of Arts and Crafts e conduziu a vida de acordo com suas próprias diretrizes. Seu trabalho é completamente original e criou a idéia de um grid flexível. Foi pioneiro do texto alinhado à esquerda e não-justificado e estendeu a idéia da tipografia funcional à tipografia integral, onde mensagem e forma são inseparáveis e interdependentes.

Como membro mais jovem do Swiss Werkbund Design Association, teve a possibilidade de estar no meio de Max Bill e Alfred Roth, arquiteto veterano que editava o mensal Werk. O design gráfico suíço havia sido apresentado como um desenvolvimento lógico do modernismo, quando Roth concedeu a Gerstner uma edição inteira da Werk para elaborar.

Em 1959, ele e Markus Kutter fundaram a agência Gerstner + Kutter, que se transformou mais tarde em Gerstner, Grendinger, e Kutter(GGK). A base da arte construtivista de Gerstners deu origem a uma criação que mistura ciência, metodologia e tradução inovativa. O resultado é uma visualização de apelo óptico no seu grau mais elevado.

97

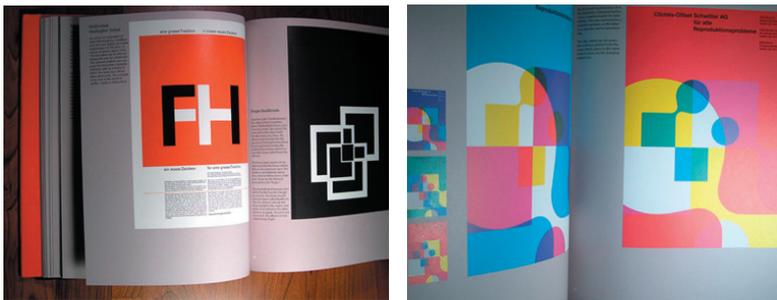


(107) KARL GERSTNER: Review of Seven Chapters of Constructive Pictures. 2004

98



(108) KARL GERSTNER. Auch du bist liberal (You too are a liberal), 1959



(109) KARL GERSTNER: Visual Language. 2002

Max Bill (1908 - 1994)

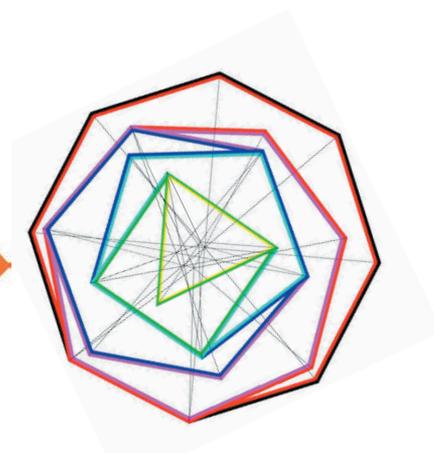
Nascido em 1908 na Suíça, Max Bill até 1932 era considerado arquiteto, pintor, artista gráfico e escultor. A partir de 1944 além destas, Bill também foi considerado um excelente designer de produto.

Estudou na Arts and Craft Academy em Zurich de 1924 a 1927 e na Bauhaus Dessau. Como co-fundador e diretor da Ulm School of Arts and Craft (escola que estava preocupada em desenvolver métodos usando lógica matemática para resolver problemas de design), sua principal contribuição foi a tentativa de encontrar um sistema crítico e de linguagem no exame da comunicação visual.

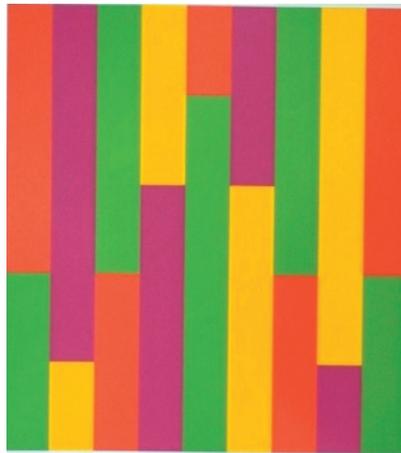
Bill, expressava a instabilidade e a tensão do espaço ao trabalhar com as diagonais. Sua insistência na utilização de uma base matemática para toda forma de arte acabou refletindo na pintura, que se caracterizou através de elementos geométricos e uma excelente relação de tonalidades.



(110) MAX BILL. verdichtung zu caput mortuum 1972 / 73



(111) MAX BILL. Fifteen Variations on a Single Theme, v. 14, 1938



(112) MAX BILL. Harmonie der Säulen

100



(113) MAX BILL. exhibition poster, Zurich 1931

Jan Tschichold (1902 - 1974)

Jan Tschichold nasceu em 1902. Seu interesse em caligrafia começou cedo, através de seu pai que era designer e pintor de letras. Após estudar na Academy for Graphic Arts and Book Trades em Leipzig, juntou-se ao departamento de design em Insel Verlag. Tschichold começou seu interesse na tipografia clássica, quando foi lhe chamado a atenção pela letra Maximilian Gothic que foi criada por Rudolf Koch. Costumava frequentar a biblioteca, e já familiarizado com o tipo Fournier, lia muitos livros sobre tipografia clássica.

Em outubro de 1925 a revista alemã *Typographische Mitteilungen* publicou uma edição especial intitulada *Elementare Typographie*, escrita pelo próprio Tschichold. Nessa publicação ele introduziu o trabalho tipográfico de Lissitzky para um grande público de gráficas. Em 1926, já sendo considerado o principal a divulgar a tipografia moderna, foi chamado por Paul Renner para ensinar tipografia e lettering na Munich Meisterschule Für Deutschlands Buchdrucker, onde permaneceu até 1933.

Seu primeiro livro, *Die Neue Typographie* em que relacionava os principais fundamentos do movimento moderno com a tipografia, foi publicado em 1928 e dois anos depois o *Druck Gestaltung*. Acusado em 1933, de ter feito uma tipografia "un-german", conseguiu estabelecer-se como professor na Basle Scholl of Arts and Crafts. E pouco antes de dar início a Segunda Guerra Mundial, começou gradualmente afastar-se da "nova tipografia", que até então considerava fascista.

Voltando ao estilo clássico e simétrico que antes criticava, continuou a morar na Suíça até sua morte em 1974. Durante esse período ficou pelo menos 3 anos em Londres, quando redesenhou livros da Penguin Books.

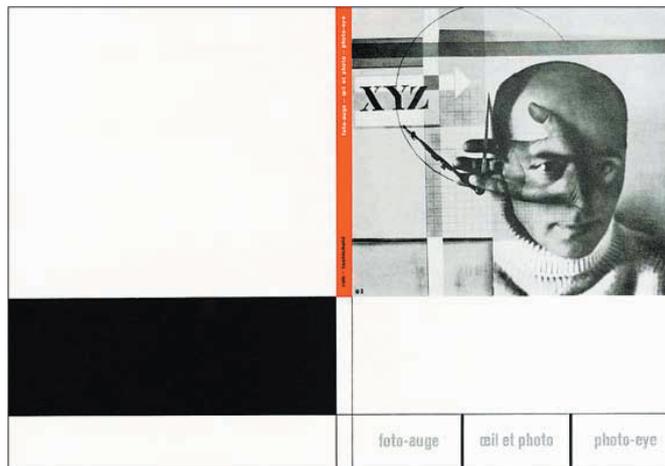


(114) JAN TSCHICHOLD. Umschlag.
1933



(115) JAN TSCHICHOLD. Flimpkat.
1927

102



(116) JAN TSCHICHOLD. Umschlag - für das Buch. fotoauge 1929

Saul Bass (1920 - 1996)

Nascido no Bronx em Nova York, Saul Bass não é considerado apenas um grande designer gráfico como um excelente mestre na sequência de créditos de abertura de filmes inovadores. Desde Alfred Hitchcock, Otto Preminger a Martin Scorsese.

Bass estudou e trabalhou como designer, mudando-se para Hollywood em meados de 40 onde foi trabalhar para a Buchanan&Co., agência associada à Paramount Pictures. Em 1949, cria o primeiro anúncio para o *"The Champion"*, filme de Kirk Douglas.

Convidado por Otto Preminger para desenhar o poster de *"Carmen Jones"* em 1954, Bass o impressionou com o resultado, criando em breve a sequência de créditos de abertura. Em 1955, se estabeleceu como o mestre das sequências de crédito da abertura de filmes durante *"The Man With the Golden Arm"*, para a Preminger.

Reiventando as sequências de abertura dos filmes com auxílio da arte, na segunda metade da década de 70, Bass retornou ao design gráfico comercial. Em 1987 voltou produzir algumas sequências de abertura de filmes para Scorsese, como *Cape Fear* em 1991, *The Age of Innocence* em 1993, e *Cassino* em 1995.



(117) SAUL BASS. Vertigo Poster. 1958



(118) SAUL BASS. Identidade para United Airlines



(119) SAUL BASS. Identidade para AT&T. 1960

Josef Müller-Brockmann (1914 - 1996)

Josef Müller-Brockmann estudou arquitetura, design e história da Arte na Universidade de Zurich. Em 1936 ele abriu seu estúdio especializado em design gráfico, design para exposições e fotografia e era membro do Swiss Werkbund. Trabalhou como set designer para vários teatros na Suíça e no exterior, tornando membro do alliance Grapique Internationale em 1951.

Brockmann resolveu deixar o teatro para se concentrar no design gráfico, tendo como primeiro sucesso o poster *"Watch That Child"*, para o clube automobilístico da Suíça e uma série de posters para a Zurich Tonhalle. Durante esse período já era considerado o mais importante praticante e teórico do Swiss Style, que buscava uma expressão gráfica universal por meio do design baseado no sistema de grids. Com Richard Paul Lohse, Hans Neuburg e Carlos Vivarelli fundou em 1958 a revista trilingue *Neue Grafik* (New Graphic Design) onde difundiam os princípios do design gráfico na Kunstgewerbeschule em Zurich de 1957 a 1960 e na Hochschule Für Gestaltung, em Ulm em 1963. Em 1967 foi designer consultor da IBM Europa até 1988. Fundou a agência Muller-Brockmann & Co advertising com outros três sócios, anunciando projetos para clientes industriais, comerciais e culturais.

Protagonista da Escola Suíça guiada pelo minimalismo geométrico, Brockmann inventou o sistema de grids para o design gráfico e em 1981 publicou *"Grid Systems in Graphic Design"* sendo considerado o primeiro a delinear sistematicamente a história da comunicação visual, se tornando membro honorário do Brno Biennale, e membro honorário do Russian Academy of Graphic Design em Moscow.



(120) JOSEF M. BROCKMAN.
Less noise



(121) JOSEF M. BROCKMAN Swiss Automobile
Club 'Watch that Child!' Campaign poster.
1953



(122) JOSEF M. BROCKMAN
Zurich Museum of Arts and Crafts.
Exhibition Poster. 1953



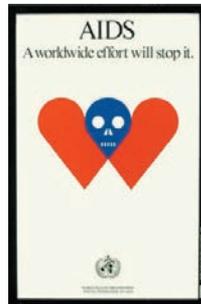
(123) JOSEF M. BROCKMAN June
Festival. Program for the Stadttheater.
1957

Milton Glaser (1929)

Milton nasceu em 1929, sendo educado na High School of Music and Art, na Cooper Union art School em Nova Iorque e na Academy of Fine Arts na Bolonha, Itália. Co-fundador do revolucionário *Pushpin Studios* em 1954; fundou a *New York Magazine* com Clay Felker em 1968 e, em 1974 a Milton Glaser Inc.

Através de fontes diversas e inesperadas, sua principal característica era a expressão agressiva de artefatos e arquétipos visuais no espaço bidimensional. Criando formas planas e enriquecendo-as com filmes adesivos coloridos, repercutiu a iconografia simples e direta de gíbi. Seu trabalho pode ser visto como inspirador de novas idéias não apenas por seu design inteligente, como também suas ilustrações e técnicas de desenho. Seu livro mais recente, é *"Art is Work"*.

106



(124) MILTON GLASTER. AIDS symbol and poster, 1987



(125) MILTON GLASTER. bob dylan with the kaleidoscope hair. 1966.



(126) MILTON GLASTER. A tourism-campaign symbol. 1973

Paul Rand (1914 - 1946)

Paul Rand é considerado uma das figuras mais influentes no design gráfico americano. Desenvolvendo um estilo único no design gráfico americano, Rand explorou o vocabulário formal do movimento de arte avant garde europeu, caracterizado pela simplicidade, inteligência e aproximação racional na soluções de problemas. Estudou na Pratt Institute(1929-1932), na Parsons School of Design (1932-1933), e na Art Students League(1933-1934).

De 1956 a 1969, Rand além de ter sido uma influência importante no design editorial, lecionou design na Yale University em New Haven, Connecticut. Diretor de arte da Esquire e da Apparel Arts (depois GQ: Gentleman's Quarterly) entre 1935-1941, foi convidado por Marguerite Tjader Harris para desenhar as capas da revista *Directions* entre 1938-1945. Cada capa da *Direction* ilustrava um tema ou ponto de vista, onde Rand tinha muita liberdade na criação, porém não lhe era oferecido pagamentos pelas tais. Marguarite dava-lhe apenas alguns desenhos originais de Le Corbusier.

Influente como consultor de design, desenvolvendo sistemas de identidade para grandes corporações como IBM e Westinghouse, em 1972 foi convidado ao New York Art Directors Club Hall of fame onde foi reconhecido ao criar um vocabulário visual único, diferente de tudo que estava sendo feito nos Estados Unidos durante aquele período.

107



(127) PAUL RAND. ABC Logo. American Broadcasting Company, 1962



(128) PAUL RAND. El Producto poster, 1953.



(129) PAUL RAND. Eye-Bee-M logo for IBM, 1981



(130) PAUL RAND. Direction Magazine Cover. One of the many cover designs for Direction Magazine between 1939 and 1945.

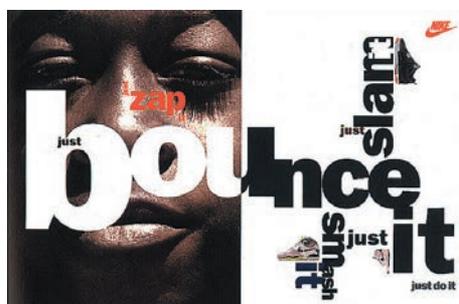
Neville Brody (1957)

Neville Brody, designer gráfico britânico, tipógrafo e diretor de arte nasceu em 1957. Em 1975 entrou para a Hornsey Bollege of Art no curso de Fine Arts. E em 1976 iniciou um curso na área de design gráfico no London College of Printing.

Inicialmente trabalhando na criação de capas de discos, Brody tornou-se revolucionário como Diretor de Arte da revista *The Face* que ficou largamente conhecida. Em 1977, através do movimento punk que encontrou a segurança para suas criações. De 1987 até 1990, trabalhou para a revista *Arena*, assim como diretor de arte das revistas "*Per Lui*" e "*Lei*". Avançando as barreiras das comunicação visual, o trabalho de Brody busca estender a linguagem visual pela expressão criativa, criando novas possibilidades de explorar o espaço bidimensional.



(131) NEVELLY BRODY. Exemplos de capas para a revista Fuse.



(132) NEVELLY BRODY. Campanha publicitária Nike.

David Carson (1956)

Carson nasceu em 1956 no Texas. Designer americano conhecido por seu trabalho na revista "Ray Gun" até os seus 27 anos nunca havia ouvido falar da profissão de designer gráfico. Originalmente professor de sociologia e surfista, David Carson revolucionou o design editorial no início dos anos 90, introduzindo o chamado design "não-canônico" em que criou uma legião de seguidores. Com um estilo único, suas experimentações com o design gráfico o fez diretor de arte da *Beach Culture* (revista de surf) onde pode receber diversos prêmios. Porém foi na Revista *Ray Gun* que não possuía uma diagramação, tipografia e layouts pré-definidos, que ele encontrou a liberdade para suas idéias e o tornou conhecido.

Sua habilidade de combinar fotografia com tipografia no espaço fez com que aumentasse seu interesse pelo estudo de design gráfico e o tornou uma referência importante nos anos 1990.

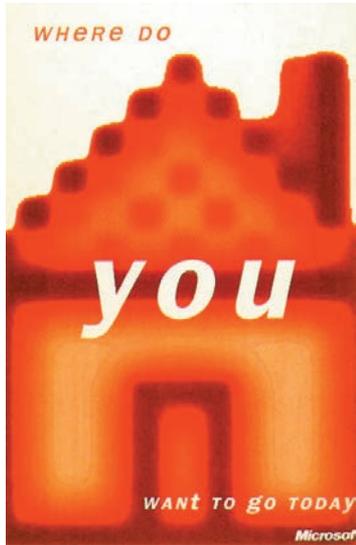
110



(133) DAVID CARSON. Chicago Convention



(134) DAVID CARSON. Blake Poster-Lecture



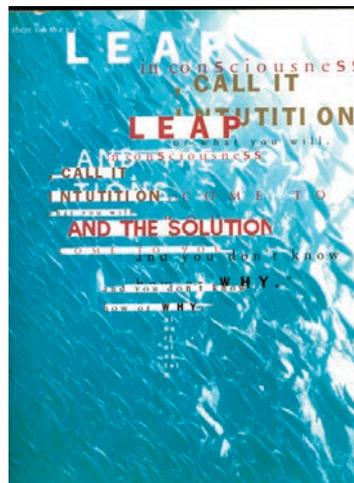
(135) DAVID CARSON. Microsoft Print Ad-1998



(136) DAVID CARSON. Design Conference in Brazil-1996



(137) DAVID CARSON. Design Presentation



(138) DAVID CARSON. Intuition/Page from a book-1998



FOTOMONT **COL** {agem} **e AS VANGUARDAS**

Colagem - Percurso Histórico

Cubismo

A colagem adquire valor como expressão artística a partir das experiências aplicadas na pintura pelos cubistas. Fragmentos como os de papéis de todo tipos (jornais, papéis de parede, cartazes), tecidos e elementos visuais que estão relacionados com a vida cotidiana, são retirados de seu contexto original propondo novas combinações entre grafia, texto e imagem.

"Picasso (1881-1973) é o descobridor da colagem, a qual pode ser descrita como a incorporação de qualquer material estranho à superfície de um quadro"(BUONANO, 2005:21)

Por sua vez, utilizando uma forma mais particular de colagem em que tiras ou fragmentos de papel são aplicados à superfície da pintura ou do desenho possibilitando o justo emprego das cores, surge Braque(1882-1963). Em suas obras as letras pintadas, deixam de ser meros elementos formais, possuindo, antes materialidade. Pedacos de palavras, títulos de periódicos e de cartazes, são retirados de elementos visuais que nos circundam no dia-a-dia, construindo imagens autonômas e propondo novas linguagens.

114



(139) GEORGES BRAQUE. Bottle, Newspaper, Pipe, and Glass. 1913.



(140) PABLO PICASSO. Pipe, Glass, Bottle of Vieux Marc. 1914

Com o surgimento do Fauvismo, em que ocorre a simplificação das formas, e um novo conceito de utilização de cor, Henri Matisse (1869-1954) torna-se líder do grupo. Para ele, a tesoura admite maior sensibilidade de traçado que o lápis ou o carvão, e,

portanto o valor do papel recortado é como da pintura a óleo. Ao explorar as cores fortes, ele foi único a evoluir para o equilíbrio entre a cor e o traço em composições planas, sem profundidade. O recorte é a técnica mais simples, Matisse passa as tardes fazendo combinações de tipos de papéis coloridos, encontrando a pureza do corte, afirmando serem dois modos de expressão igualmente válidos.

Esta técnica nova dos papéis recortados leva-me literalmente a uma nova paixão por pintar, pois, ao renovar-me inteiramente, creio ter encontrado aí um dos pontos principais de aspiração e de fixação plásticas da nossa época.

Ao criar estes papéis recortados e coloridos parece-me que vou com felicidade à frente do que se anuncia. Creio que nunca tive tanto equilíbrio como sinto ao realizar estes papéis recortados. Mas sei que só muito mais tarde se aperceberão bem quanto o que faço hoje estava de acordo com o futuro. (MATISSE apud BUONANO, 2005:23)



(141) HENRI MATISSE. Circus. 1947



(142) HENRI MATISSE. O The Knife Thrower. 1947

Futurismo

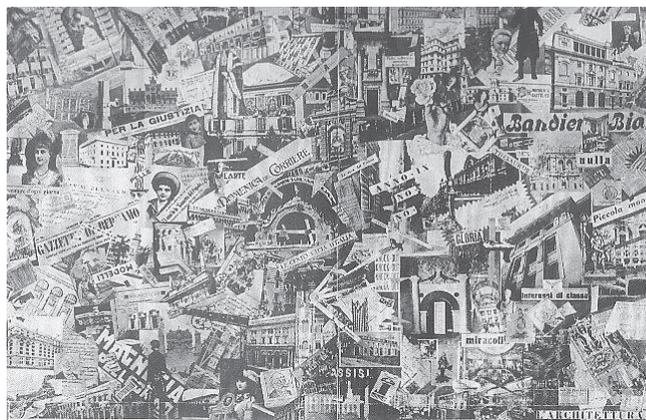
Os futuristas, por meio de apologias que fazem à guerra, à tecnologia, à velocidade, à violência, etc, encontram também na técnica da colagem, novos princípios de composição. Umberto Boccioni (1882-1916), um dos maiores expoentes do movimento futurista, acredita que uma composição plástica não precisa ser elaborada apenas como um único material, mas que é possível

unir diversos artefatos, como papel, vidro, madeira, papelão, etc. Elementos de colagem, etiquetas de loja, notas e recortes periódicos, aparecem em muitas das obras criando linhas de velocidade e forças de volume.

Além de Boccioni, Giacomo Balla(1871-1958) produz uma série de colagens unicamente com papéis coloridos e expressões curiosas, na busca de efeitos intensos com a cor e o relevo na realização de suas formas abstratas, produzindo uma série de colagens que criam um universo particular.

Não se pode deixar também de incluir dentre os futuristas o Professor italiano Pietro Maria Bardi(1900-1999), que em 1931 para participar da II Mostra de Arquitetura Racional (MIAR) na Galleria de Arte di Roma, faz a obra *Tavolo degli Orrori*(Mesas dos Horrores), que se trata de uma colagem que reproduz exemplos de arquitetura acadêmica misturados a moda, gráfica e costumes claramente anacrônicos. Projetos, maquetes, fotografias de obras realizadas também participam dessa mostra de 840 trabalhos. (TENTORI apud BUONANO, 2005:25)

116

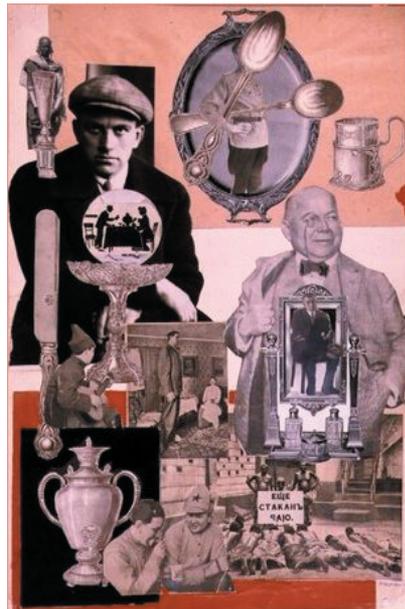


(143) PIETRO MARIA BARDI. Tavolo degli Orrori

Construtivismo

Quadrados sobrepostos, recortes de jornais e outros materiais reunidos para produzir uma composição de trabalhos editoriais, tem um importante papel nas obras de El Lisztzky(1890-1941)

e Alexandre Rodschenko(191-1956), assim como nas montagens fotográficas para filmes de Dziga Vertov(196-1954). Posteres, fotos, e filmes eram elaborados de forma a narrar a realidade da vida na União Soviética, passando a construir um universo particular de forma encadeada e dinâmica.



(144) ALEXANDRE RODSCHENKO. Fotomontagem para poema Pro Éto, de Vladimir Mayakovsky. 1923

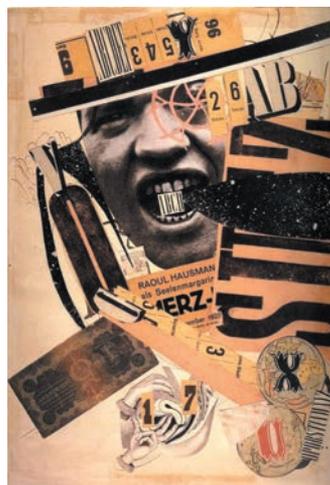
O Dadaísmo e a desconstrução

O Dadaísmo movimento originado em 1915, em plena 1ª Guerra Mundial, negava todas as tradições sociais e artísticas e tinha como base um anarquismo niilista* e o slogan de Bakunin: “a destruição também é criação”.

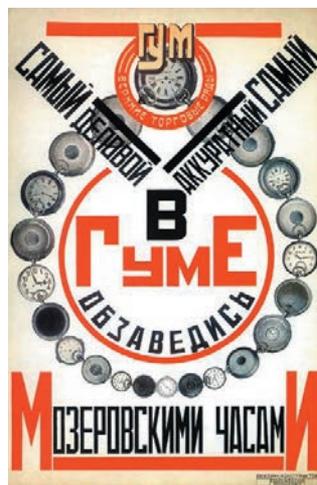
Diante da casualidade e da liberdade para se expressar, a colagem acaba sendo a técnica que vem ao encontro dos Dadaístas, para atacar a arte e a sociedade. Neste cenário surgem grupos de artistas que exercem importante papel para buscar a experiência e formas expressivas no uso dessa técnica. Max Ernest,

(1891-1976), Hans Arp(1887-1976) e Johannes Baargeld(1875-1955) eram membros do grupo formado em Colônia, Alemanha. Assim como um outro centro era composto por Kurt Schwitters(1887-1948), único artista alemão de Hannover, que produzia colagens e assemblages a partir de qualquer material descartável(ingressos, bilhetes, canhotos, volantes e panfletos) que lhe chegava às mãos. Todos os elementos eram pregados ou colados nos quadros, sobre os quais fazia intervenções em pintura e poesia.

Assim como estes temos também Man Ray(1890-1976), que inicia em 1916 uma série de colagens a partir de formas recortadas e coladas em papel colorido, depois de ter realizado sua primeira colagem em 1915- *Intérieur*. E Raoul Hausmann(1886), que ganha destaque a partir de 1918, ao compor suas primeiras obras com recortes de periódicos, cartazes. Em 1919, funda a Revista *Der Dada*, em cuja capa do segundo número, realiza uma colagem, ao estilo cubista ao recortar e encaixar impressos uns sobre os outros.



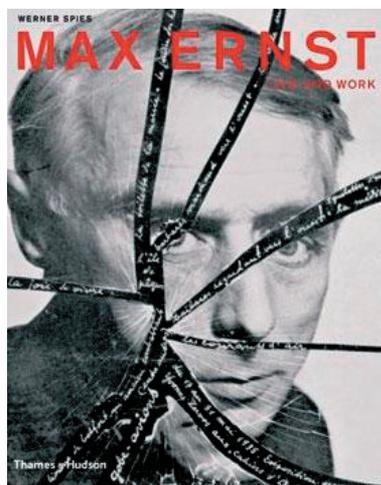
(145) RAOUL HAUSMANN. ABCD (portrait de l'artiste). 1923-1924



(146) ALEXANDRE RODSCHENKO. Publicidade para revista GUM. 1923

NIILISMO s.m. Negação de qualquer crença. / Sistema que tinha partidários na Rússia do séc. XIX, e cujo objetivo era a destruição radical das estruturas sociais, sem visar nenhum estado definitivo.

BAKUNIN (Mikhail), filósofo anarquista (1814 - Berna, 1876), um dos chefes da Internacional, depois historiógrafo da anarquia.



(147) MAN RAY. Porta-retrato de homem com o vidro quebrado.
(Max Ernst). Portrait d'homme éclaté comme un verre brisé (Max Ernst), 1935

Surrealismo

119

Fundado por André Breton, este movimento desejava exprimir, verbalmente ou por escrito, a verdadeira função do pensamento, ditado na ausência de qualquer controle exercido pela razão. O inconsciente no surrealismo era explorado e norteados a livre pensamentos pelas teorias psicanalíticas de Freud, que, enquanto elaborava para curar males inspirava os surrealistas a utilizar seus textos referência para produzir arte.

Max Ernst, assim como Dali, utilizava a técnica da colagem junto com a fotografia. Sua série, quase na sua totalidade, constitui de gravuras antigas, sem haver a preocupação com a escala das proporções. Obras como *A mulher de 100 Cabeças* (1929) e uma *Semana de Bondade* (1934). (BUONANI. 2005: 28)

Pop Arte

O pop arte, com raízes no dadaísmo, começou a tomar força no final da década de 1950. Apoiados na necessidade da compra de objetos de consumo, representavam os componentes

mais ostensivos da cultura popular. Assim como Richard Hamilton, que retratava em suas colagens, cenas do cotidiano de forma prazerosa e Robert Rauschenberg, em Paris e em Nova Iorque, constrói suas obras, utilizando-se de fotografias, recortes de revistas, garrafas e até animais empalhados.



(148) ROBERT RAUSCHENBERG. Retroactive I. 1964

120

Na Itália, Mimmo Rotella (1918-2006), apropria-se de cartazes publicitários e cria novas releituras com sua técnica de *décollage* (método de remover ou destruir pôsteres para criar o novo e o inesperado imaginário).

Saul Bass, nos EUA, utiliza a técnica da colagem para créditos de filme. Segundo Hollis (1934), Bass empregou uma grande variedade de técnicas, usando do mais simples recorte até a mais sofisticada foto de estúdio, para captar a essência de cada filme em impressionantes ilustrações. (BUONANO, 2005:30)



(149) MIMMO ROTELLA. Casablanca, 1963-1983



(150) MIMMO ROTELLA. Object, 1970

Fotomontagem- Percurso Histórico

Adotada pelos construtivistas russos, a fotomontagem surge em Berlim com os dadaístas. Com a presença do texto - escrita e imagem dialogam como um todo. Artistas como Hannah Höck (1889-1978) e John Heartfield (1891-1968) utilizam a tipografia agregada à fotomontagem. De acordo com Benjamim(1892-1940):

O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge.(BENJAMIM, apud BUONANO, 2005:31)



(151) JOHN HEARTFIELD.The Hand Has 5 Fingers. 1928



(152) JOHN HEARTFIELD. Goebbels' Response. 1935

121

Russos

A fotomontagem tem o poder de associar uma quantidade enorme de informações de maneira a gerar uma leitura quase instantânea de todo o conjunto. Diante disso os artistas russos tinham como objetivo primordial a busca pelas estruturas formativas do olhar; um olhar que não apenas vê o mundo mas, antes, o define, o conforma, o estabelece enquanto realidade.

O cinema Russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva. Não é demais dizer que as grandes realizações dos seus grandes diretores somente seriam possíveis num país em que a fotografia não visa a excitação e a sugestão, mas a experimentação e o aprendizado. (BENJAMIN apud BUONANO, 2005:34)

Neste contexto Gustav Klutis(1895-1944) trabalha com arte política, através da qual desenvolve fotomontagens dentro do conceito construtivista. Além de Klutis escrever alguns textos sobre fotomontagem, Alexandre Rodchenko e El Lissitzky, ambos fotógrafos e designers, usam a técnica como concentrado estímulo visual. Segundo Lissitzky *"nenhum tipo de representação é completamente compreendida por todas as pessoas como a fotografia"*.(LISSITZKY, BUONANO, 2005:34).



(153) EL LISSITZKY. Comité de lutte contre le chômage de la municipalité de Vitebsk, 1919



(154) GUSTAV KLUTSIS. The USSR is the Crack Brigade of the Proletariat. 1931

Na Bauhaus, László Moholy-Nagy, assim como Herbert Bayer(1900-1985), utilizam texto e imagem como elementos formais com a mesma importância, unindo artes gráficas e fotografia, propondo relações inéditas entre estas técnicas. Surgia uma nova

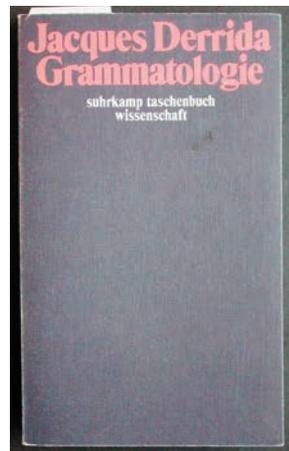
possibilidade de apresentar a imagem à sociedade, que, ao construir novas informações a partir dela também criava novos espaços e realidades.

Nos anos 60 e 70, com o avanço tecnológico, surge o design gráfico pós-moderno que utiliza todas as práticas contemporâneas influenciadas através do experimentalismo. A técnica da colagem eletrônica (bricolagem), que propiciava novas formas de fotomontagem e experimentações vão desde o tipógrafo Wolfgang Weingart, que *“propõe um seu trabalho um abandono das soluções funcionalistas de ordem, clareza e hierarquização da informação, para um layout mais solto e menos linear”* (BUONANO, 2005:18) até David Carson que leva ao ápice a teoria da desconstrução com o design pós-moderno.

A teoria da desconstrução utilizada a partir de 1978 na Academia de Arte de Cranbrook - Michigan-EUA, elaborou as primeiras teorias sobre o design-pós moderno. Influenciada pela obra *De la Grammatologie*(1976) de Jacques Derrida, na qual as noções pós-estruturalistas foram aplicadas ao design gráfico, contestava-se a posição da escrita em relação a fala.



(155) WOLFGANG WEINGART. 1980/1981



(156) JACQUES DERRIDA. De La Grammatologie. 1967

A seguir apresento análises das colagens de designers contemporâneos, escolhidos em função da pertinência da sua produção para a pesquisa desenvolvida neste trabalho.



COL
FOTOMONT {agem}

ANÁLISES

Mario Wagner - [1975] ALEMANHA

Ilustrador e designer gráfico, fundou em 1999 como tema criativo "Reflektorium" junto com Lars Henkel e Anja Struck, um portfólio digital em que divulga suas criações em pintura, colagens, fotografias e animações. Suas colagens já atenderam a clientes como : Adidas, Revista Vice, Neon, Spex, Visions, Revista Kilimanjaro, Rojo Graniph, sem esquecer projetos para um grande número de camisetas, cds e etc.

Mario já teve duas grandes mostras de sua produção. Uma em "Damen und Herren" galleria de Düsseldorf e "xhoch4" in Ingolstadt, em 2006, tornando-o um dos ilustradores mais conhecidos da Alemanha.



(157) MARIO WAGNER. Obra sem-título.

{1.

Como na grande maioria de suas obras Mario se apropria de cenas do cotidiano, e utiliza o recurso da aquarela para preencher o fundo. Com as cores cinzas ele compõe um ambiente industrial frio, típico desse contexto. Para dialogar com esse ambiente ele aplica no espaço uma mulher que faz contas numa máquina calculadora, diversas vezes e automaticamente. Pode se perceber que a mesma cena é repetida sobre o plano tendo a intenção, não só de fortalecer a idéia de concentração da mulher diante o trabalho, como também produzir ritmo e movimento na obra. Através dos traços que vão do olhar da personagem ao papel, Mario valoriza a idéia de concentração assim como a repetição

dos elementos na imagem (ex: mão na calculadora), criando uma percepção de movimentos ágeis em pouco espaço de tempo. No lado oposto temos os mesmos movimentos com o apoio de uma mancha branca, em que se nota a articulação da personagem no espaço.



(158) MARIO WAGNER. Obra sem-título.

{2.

Nessa obra, Mario cria duas narrativas num mesmo plano. Num primeiro momento temos um homem com uma casa e carro simples, segurando uma espécie de jornal. No segundo momento temos o mesmo homem na mesma posição mas agora com família, um novo e maior carro assim como uma nova casa. Ao fazer uma comparação com estes dois momentos temos a idéia clara de que a vida deste homem mudou consideravelmente para melhor. Primeiro pela casa que antes estava escura, agora se torna clara e radiante. Depois pelo gráfico utilizado como pano de fundo que vai subindo gradativamente, revelando como tema a ascensão social ou econômica (ex: pasta ou documentos destacados) com a representação simbólica que revela traços de luxo, brilho, valor e etc (ex: máscara branca com raios).



(159) MARIO WAGNER. Zeuge. 70x50 cm

{3.

128

Nesta imagem, o autor narra através de vários cortes, ações de uma mesma mulher em situações diversas. Tal passagem é representada pela personagem que é aplicada em diversas áreas do cenário ao fundo. A maneira como é disposto cada fragmento da mulher que se assemelha a Sophia Loren, Mario cria uma sequência de situações. (ex: mulher manipulando algo, mulher segurando fósforo, mulher com o rosto apagado...etc). A impressão que se tem é que o início da cena dá-se do meio da imagem (canto esquerdo do edifício cinza) em direção ao canto direito, onde as mãos da mulher estão ocultas pelo corte da própria obra.

No fundo da imagem a esquerda, duas silhuetas da mesma mulher parecem continuar a cena interrompida: a primeira ligada ao "R" no chão verde, e a segunda, mais ao fundo, camuflada na paisagem e partindo da cena. Mario indica o fogo através de uma faixa vermelha que mostra uma explosão pela mancha que se tem no fundo.

Magda Dudziak - [1973] POLÔNIA

Nascida em Krakow Polônia, Magda em 1992 se muda para o Estados Unidos, morando e trabalhando em Chicago. Artista auto-didática, tem o costume de começar o seu processo de trabalho, escolhendo imagens simples que despertam sua criatividade e as manipula sobre um suporte semelhante a um pedaço de lona. Aproveitando-se de fragmentos como fotografias antigas, poesias esquecidas, materiais recusáveis, Magda tem a intenção de rearticulá-los, dando-lhes um novo significado.

O diálogo entre referências do seu passado e o suporte que vai retratá-los é o que caracteriza sua individualidade, tornando seu trabalho mais complexo no momento em que inclui também a pintura acrílica, tinta óleo, verniz, ou qualquer outro elemento que transforme em novas releituras.

A apreciação de seus trabalhos, consiste em todo o acúmulo destes fragmentos retirados de seu contexto original, adquirindo um novo tipo de expressão a partir das aplicações sobre o mesmo plano ou suporte.



(160) MAGDA DUDZIAK. Fragments of Memory. 2005

{1. Na obra *"Fragments of My Memory"* (Fragmentos da Minha Memória), Magda nos faz observar e analisar cada detalhe. O formato da imagem, assim como grande parte do seu trabalho é

de formato quadrado e delimita um espaço em que não há uma preferência pelo sentido horizontal ou vertical. As colagens resultantes desse trabalho fazem um contato fortemente direto com o passado da pintora. De início já se percebe que ela dá maior ênfase ao número de imagens que irão transcrever a sua juventude.

Ao aplicar estudos de Da Vinci, fragmentos tirados de textos de livros e fotos de pessoas no universo acadêmico, a pintora retrata os tempos de colégio. No centro da obra temos a foto de um menino com uma circunferência demarcando seu rosto, dando-nos a sensação de que foi objeto de sua atenção nos tempos de estudo. Imagens de cavalo revelam o gosto pela equitação como esporte durante essa fase.

Olhares femininos e imagens de mulheres caracterizam a personalidade da mãe e uma educação rígida ao mesmo tempo que prazerosa. Talvez o fato de algumas fotos serem aplicadas de forma invertida, possibilite a idéia de repúdio as regras e obrigações que lhe eram imposta.



(161) MAGDA DUDZIAK. Transformation. 2005

{2.

Analisando essa obra, Magda faz uso de uma única personagem na obra. A pintora ao aplicar a foto um pouco acima do centro, fortalece a transformação que aquela personagem sofreu. O fragmento de papel que serve como pano de fundo

para a obra, perde a sua característica verbal ao mesmo tempo em que mantém um diálogo com a própria imagem da mulher. A inclusão do número 3, como movimento e forma, além de aludir as asas da borboleta pode também fazer referência ao número de fases ímplicas na passagem dessa transformação. Magda, através dos cortes e cores escuras, manifesta sua inquietação e agressividade que resulta num espaço plástico sujo e sombrio.



(162) MAGDA DUDZIAK. Innocence. 2005

{3.

Com o costume de nomear a maioria de suas obras, em "*Innocence..Childhood*" (Infância...Inocente), Magda faz alusão a sua infância. Antes de iniciar a obra, a pintora já preenche o fundo com fragmentos de textos que fazem parte de seu universo pré-escolar. No canto esquerdo temos uma série de fotos de ambiente escolar que vão assumindo a continuidade por toda a obra.

Na parte superior do centro da página temos um grafismo de duas meninas que vão em direção a um olho que retrata a imagem de um menino. Nesse momento a pintora descreve o interesse das amigas pelo menino. Um alfabeto descreve tanto o período escolar como o início de seu alfabetizado.

Tide Hellmeister - [1924] BRASIL

Tide Hellmeister, é considerado artista gráfico, calígrafo, pintor e ilustrador, fazendo colagem desde quando era jovem. Aos 17 anos iniciou sua carreira profissional no canal 9, ao lado de Cyro Del Nero. Nesta ocasião com o uso da técnica da colagem fez um filme publicitário para a Fiat Lux, no qual teve que construir um cenário do Maracanã com o uso de figuras recortadas.

Antes de entrar para o canal 9, fez um curso no Instituto Nobel, na praça D. José Gaspar. O curso, pago pelo avô, durou apenas 3 meses pois Tide, apesar de ter a possibilidade de aprender a experimentar as técnicas de pintura não gostava de trabalhar com técnicas que tomavam-lhe muito tempo. (A tinta óleo por exemplo que demora para secar). Ao iniciar seus quadros, Tide tem primeiro o cuidado do que ele chama de "cenário", em que utiliza o recurso da pintura como apoio. Apesar de destruir diversas imagens, tem algumas que já o acompanham em centenas de tentativa, pelo fato de não encontrar lugar para elas desde então.

132

Paralelamente ao seu trabalho com a colagem, Tide trabalhou no universo gráfico e editorial, desenvolvendo capas e projeto para livros na Massa Ohno Editora, ao lado de poetas como Lindo LF Bell, Roberto Piva, Willer, Rodrigo de Haro, Bruno T, Wesley Duke Lee e Acácio Assumpção. Incentivado por Wesley Duke Lee, fez sua primeira exposição individual de colagem em 1963, dentro da Primeira Exposição de Poesia Ilustrada na Galeria Selearte em São Paulo.

Trabalhou para uma gravadora, fazendo centenas de capas de discos para RGE, RCA Victor e etc. Em 1964 com a equipe de Mino Carta, iniciou o Jornal da Tarde, que foi um marco e uma proposta revolucionária gráfica para a época. Durante 30 anos Tide trabalhou fazendo projetos gráficos e como editor de arte em jornais com Estadão, Folha de São Paulo, Última Hora, Gazeta Mercantil, ao lado de grandes editoras como Abril e Globo. Ao lado de Paulo Francis ilustrou por quase 7 anos, no Estadão e no Globo do Rio de Janeiro na coluna "Diário da Corte". A partir de 1987 montou seu próprio estúdio "COLLAGE", desenvolvendo tudo que se relacionava a projetos de design e ilustrações gráficas.

Atualmente morando na cidade de Salto - SP, com um ateliê que guarda quase todos os originais publicados em sua coluna,

Tide continua fazendo seus experimentos gráficos. Trabalhos como o livro *“Desnudamento, uma Aventura Tipográfica”* e *“Delícias da Nova Cozinha”* com o gourmet Silvio Lancelotti, em que transportou toda a alquimia culinária, baseada no gosto ou do prato.



133

(163) TIDE HELLMESTER. Obra sem título.

{ 1 .

Nessa obra Tide se utiliza do “cenário” branco, onde confessa que lhe é mais difícil para trabalhar. Com a liberdade que tem no espaço ele toma o plano partindo do centro e já estabelece o vertical e o horizontal como eixos fundamentais. Tide parece ter recortado imagens de edifícios e prédios e lugares da grande metrópole, para construir a forma de uma cadeira (que fica particularmente claro com o resultado do encosto). A presença do relógio e do uso de engrenagens já remete à Era Industrial como tema para esta obra. A fuga no caso é dado, pela imagem do homem que se encontra do lado direito, cuja apreciação se mostra através da sombra projetada que sugere a idéia de tridimensionalidade.

A cadeira que tem como assento fragmentos de uma paisagem nebulosa em azul que é movida por uma espécie de manivela sugere como compreensão o movimento da passagem do confronto entre o tempo natural e o tempo mecânico. Todo o processo é

acentuado pelo ponteiro do relógio que se assemelha a uma isca que busca fisgar um animal fazendo analogia ao próprio tempo que nos torna escravos em tempos atuais.



(164) TIDE HELLMEISTER. Obra sem título.

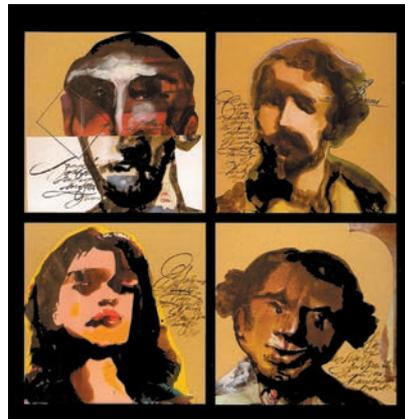
{2.

Nesta obra nos é mostrado um alfabeto de forma inesperada. Dando a cada letra um significado, Tide mantém a ordem pela sequência ao mesmo tempo em que apresenta um caos em suas formas de maneira harmônica.

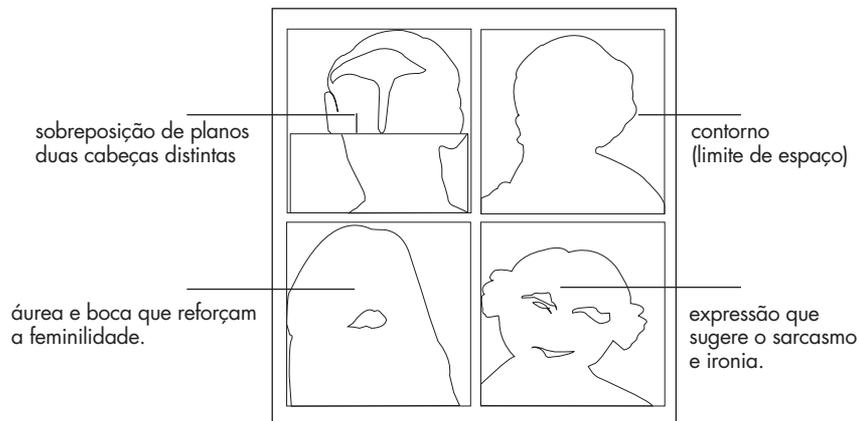
A idéia de espaço físico se faz presente em cada letra, representando quase que em cada fragmento a idéia de um universo particular. Considerado um trabalho de FOTOTIPOGRÁFICOLA-GEM, como é nomeado pelo próprio Tide, cada imagem revela uma paisagem. Exemplos como as letras "S" e "T", em que pode se tomar a passagem do tempo pelo círculo amarelo que hora se encontra preenchido, no meio da página revelando um dia ensolarado. Ou exemplos como na letra "D" e "N", que revela espaços físicos, como um pedaço de uma escada ou uma imagem vista de cima de um determinado local.

Em alguns casos as próprias letras passam a idéia de sig-

nificados a partir da semelhança figurativa de casas, edifícios, construções e etc em que Tide cria uma ilusão, fragmentando as letras em pequenos detalhes e recriando novas formas.



(165) TIDE HELLMESTER. Obra sem título.



{3.

Analisando a terceira obra de Tide, pode se perceber a simetria que já é dada pelas áreas e construção das formas. Para o "cenário" como é qualificado por ele, a cor bege é aplicada quase de maneira intuitiva e não aleatória, no sentido de existir um equilíbrio não só no espaço plástico, como na cor - possibili-

tando assim um diálogo entre cenário/personagem. O traço ao mesmo tempo que se mostra despretencioso é bem organizado e articulado, criando acima de tudo um ritmo e movimento. As linhas que dividem o espaço em quatro quadrantes, estabelece uma narrativa que compõe tudo como se fosse um único quadro. Os textos caligráficos são tirados do seu contexto de transmitir conteúdos verbais, estabelecendo um diálogo entre as formas transformando-se em texturas compondo um universo gráfico livre, sem haver a preocupação com a legibilidade.

Analizando em quatro partes, temos primeiramente um rosto de um homem. O corte da personagem, leva a acreditar que das partes de cabeça distintas faça a expressar um ar de desconfiança ou até mesmo desprezo. Tanto pelo olhar para o canto direito da imagem de baixo, como a boca quase que inexpressiva da imagem justaposta. No segundo caso temos um rosto de um homem em que suas formas revelam nitidamente o traço a dedo. Pouco nitido, Tide mostra a sua fragilidade quando contorna apenas com uma linha branca que limita o espaço preenchido pelo personagem.

No terceiro temos um rosto de uma mulher, cuja sobreposição se dá de forma diagonal. O uso do vermelho na boca reforça o traço de feminilidade, ao mesmo tempo em que uma faixa amarela remete a idéia de áura. Já no quarto caso temos a imagem de um homem que, semelhante ao primeiro, tem na boca semi-aberta e no olhar enviesado a denúncia de seu sarcasmo e ironia.

Istvan Horkay - [1945] HUNGRIA

Nasceu em Budapeste, Hungria em 1945, graduando-se na School Of Fine Arts em Krakow, Polônia - maior instituição de arte como centro cultural do oeste da europa.

Istvan foi considerado mestre na graduação do Master of fine Arts e continuou seus estudos em projetos na Royal Academy of Art, Copenhagen em 1968, e na Academia de Arte, Budapeste em 1971, além de ter participado de diversas exposições durante esse período.



(166) ISTVAN HORKAY. Untitled, from American Daguerreotypes. 2002

{ 1 .

Nesta obra, ao primeiro olhar temos a sensação de estar diante de um simples retrato. Porém ao observar a imagem mais cuidadosamente, percebemos a existência de grafismos sobre uma imagem matriz que expressam novas curiosidades. Istvan utiliza a imagem de uma mulher de aproximadamente vinte anos com aparência indiferente e olhar distante - típicas das expressões obtidas com o processo fotográfico pelo daguerriótipo. Ao analisar os fragmentos e objetos que fazem parte da cena, a obra adquire uma compreensão que justifica a postura da mulher.

○ traço justaposto à cabeça da personagem se assemelha a

um fone de ouvido que junto com a mão reforça essa interpretação. Dialogando com o fone, apoiado numa espécie de pilar temos a imagem de um porta-retrato de um perfil, que possivelmente seja Ludwig van Beethoven. De maneira fantasmagórica, ao lado do retrato a imagem de um jornal que descreve a morte do presidente Kennedy. Istvan ao combinar fotografia(imagem da mulher), desenho(grafismo sobre a cabeça) e outros fragmentos(bandeira no pescoço, diamante e etc), cria uma figura particular, na qual permite a união de diversas épocas em um único espaço.



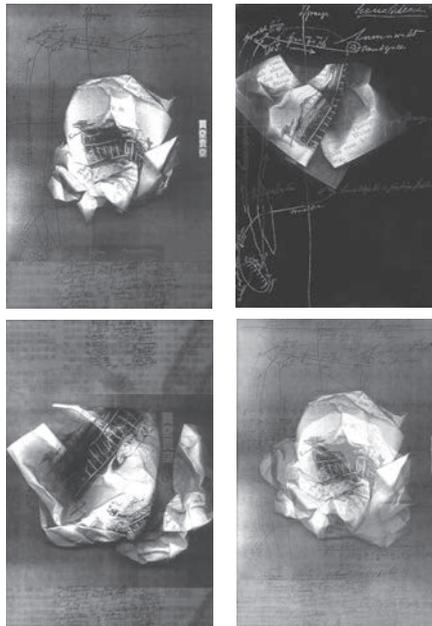
138

(167) ISTVAN HORKAY. Rembrandt / OPEN+CLOSED. 2001

{2.

Combinando imagens extraídas de outras fontes, com pinturas originais de Rembrandt, Istvan busca revelar duas imagens num mesmo espaço. No primeiro caso, a imagem se caracteriza de modo a estabelecer a idéia de um portão que se abre. Tal observação é revelada pela junção dos muros, que ligados, criam tal harmonia. Já no segundo temos a mesma imagem, só que agora espelhada.

As imagens preenchidas satisfatoriamente, são controladas pela disposição das imagens. A dispersão e a convergência, constitui em realidade, um recurso de perspectiva que permite a interpretação de espaço ora aberto e ora fechado. Apesar de poderem ser consideradas como obras distintas, as imagens estabelecem um diálogo por apresentar o mesmo pano de fundo. Tal análise permite que o olhar crie dois tipos de espaço apenas com a inversão de suas disposições.



(168) ISTVAN HORKAY. Entwurf - IV. 1985

{3.

Nesta série de quatro imagens, Istvan faz uso de fragmentos de textos de Freud para compor a textura que é dada para o fundo. Porém aqui estes se encontram agrupados e perdem o seu caráter de leitura. O nome da obra "Entwurf" significa esboço - nome aparentemente dado pelo fato de utilizar os esboços do próprio Freud.

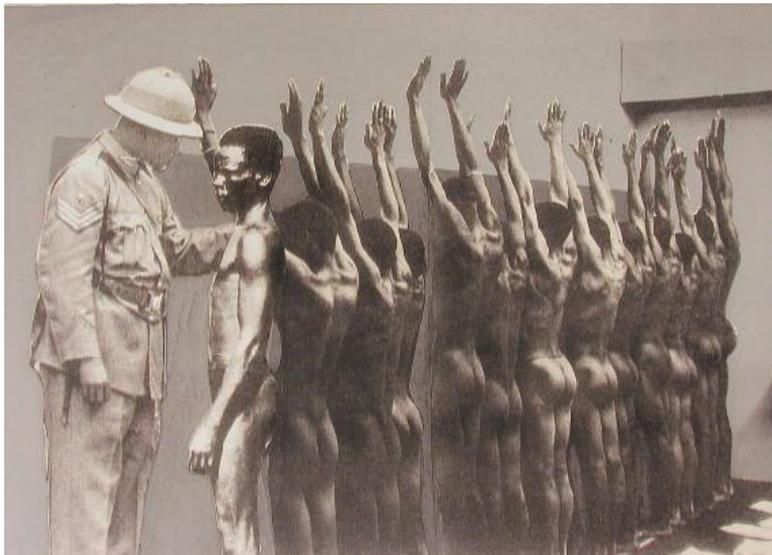
Ao observar o centro, temos uma espécie de folha amassada que transforma o espaço - que ora se dobra, expande ou se arranja. Ao regenerar novas formas e novas idéias para os mesmos elementos, Istvan revela possivelmente a imagem de uma casa que se encontra impresso no pedaço de papel amassado.

Istvan produz uma situação de figura-fundo bem similares, estabelecendo para a obra a idéia de espaço contínuo, a partir do momento que este se encontra integral e mutuamente envolvidos. A colagem resultante desse trabalho ganha nova forma no momento em que este papel, adquirindo tridimensionalidade, permite a apreciação pela forma que se assemelha uma rosa.

Sam Nhlengethwa - [1955] ÁFRICA DO SUL

Acostumado a trabalhar principalmente na técnica de colagem com o uso de imagens fragmentadas, nasceu em Payneville, Springs, perto de Johannesburgo/África do Sul. Sam é considerado um dos vários artistas sul-africanos que têm usado a sua arte para comentar e informar acerca das condições opressivas sob as quais eles e outros negros sul-africanos viveram durante o apartheid.

Formado no High School De Tlakula (Kwa-Thema, Molas). Fundação 1976-77 (Arte de Joanesburgo) e (Centro Arte de Tração de Rorkes) em 1977 na sua cidade natal Nhlengethwa, Sam costuma trabalhar principalmente na técnica de colagem com o uso imagens fragmentadas.



(169) SAM NHLENGETHWA. Humiliation. 2005

{1.

Ao analisar esta obra, temos uma cena retrada sobre a opressão sob a qual viviam os negros durante o período do Apartheid. O nome da obra "*Humiliation*" revela claramente a proposta do artista diante a imagem: enfileirados nus, com as mãos para cima os indivíduos encontram-se em posição indefesa e submissa. Pode se perceber também que Sam cortou cada pessoa presente

e criou uma perspectiva dentro de um ambiente fechado, com a presença de oficial fardado em ação de escolha dos escravos.



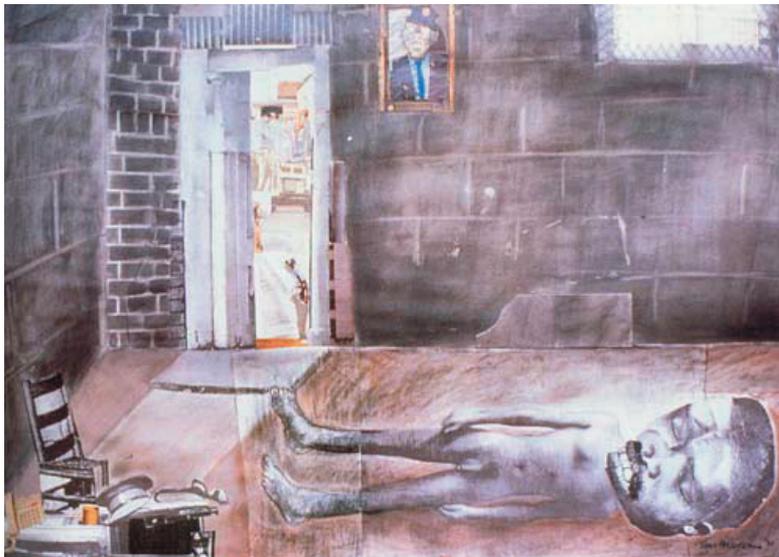
(170) SAM NHLENGETHWA. Recycling. 2001

{2.

Fazendo parte da série de 2001 *Vidas de Jozi "Jozi lives"*, a obra *Recycling Sam* traça o cotidiano de um cidadão na cidade de Joanesburgo. Ao observar a obra ele faz uso de fragmentos de diversas imagens criando uma textura interessante (exemplo como o carrinho que leva diversos objetos).

Com o corte que é dado na primeira janela, a placa de sinalização e o movimento das pernas, Sam cria todo o ritmo que da idéia de passagem do personagem. Um novo espaço é inaugurado a partir do momento que faz uso do carrinho com peças a se-

rem “recicladas” com perspectiva. Ao combinar colagem, pintura e desenho, Sam cria novas formas, retirando a imagem do rapaz de seu fundo original. (A própria metalinguagem da reciclagem).



(171) SAM NHLENGETHWA. *It left him cold - the death of Steve Biko*. 1990

{3.

Em 1990, Sam cria *“It left him cold - the death of Steve Biko”*. A obra faz referência a morte de Steve Biko que em 1995 foi selecionado por David Koloane para a inclusão numa mostra sobre a Arte Africana na galeria de arte de Whitechapel em Londres com fins explicitamente políticos.

A cor predominante da obra é o cinza, em que narra a tortura e a discriminação sofrida pelo artista. O tamanho da cabeça do personagem presente na imagem é maior que o corpo, reforçando a idéia deste sofrimento. Nu, ele se encontra num espaço fechado semelhante a uma cela. A colagem propõe a composição do espaço de forma proporcional e contida. A perspectiva decorrente da organização dos elementos no espaço permite destacar o tema central da obra em primeiro plano, com feições deformadas e rígidas.



CONSIDER{ações} **FINAIS**

Neste projeto, foi possível portanto elaborar novas possibilidades de construção de espaços/composições a partir de novos tempos, ou vice-versa.

Em 1947, Moholy-Nagy descreve em seu último livro *Vision in Motion*, as mudanças radicais que ocorreram no início do século XX no campo das artes e reconhece de maneira consistente as principais relações de tempo e espaço. Ao se referir de tempo-espaço não só como um tema de caráter estético e emocional, mas que fundamentalmente é o tema principal que define a natureza das sociedades modernas por consequência também as artes, Moholy cita:

Space-time can mean this: relativity of movement and their measurements...the simultaneous recording of interior and exterior processes, the uncovering of structures behind their surfaces. (MOHOLY-NAGY, apud FIEDLER, 2001:15)

147

É diante essa passagem que busco através de fragmentos tirados das próprias colagens, a criação de uma nova linguagem. O que possibilita não só a valorização da imagem em seu potencial, como a descoberta das novas estruturas que estão por trás de suas superfícies.

Cabe aqui também citar, a importância do processo criativo, que se desenvolve desde a formação de todo um repertório até a liberdade total da construção das bricolagens.

E por fim, o quanto é significativo este método de criação, que não depende somente da tecnologia eletrônica, mas também, e sobretudo, no saber dar dignidade às formas e aos próprios fragmentos, de repertórios culturais e pessoais que de uma forma ou outra passam a construir um universo particular do designer em seu processo de formação.



BIBLIO GRAFIA

_material impresso

ARGAN, **Giulio Carlo. Arte Moderna.**
IX ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRINGHURST, Robert. **Elementos do Estilo Tipográfico.**
São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BUONANO, Débora Gigli. **Tide Hellmeister e a sua Técnica da Liberdade.**
Tese de Mestrado. São Paulo: Faculdade Mackenzie SP. 2005
(não publicado)

CROUWEL, WIM. **Alphabets.**
BIS Publishers. Amsterdam. 2003.

FERRARA, Lucrécia. **A estragégia dos signos.**
São Paulo: Perspectiva, 1981.

FIEDLER, Jeannine. **Laszlo Moholy-Nagy 55.**
Hong Kong: Phaidon, 2001.

GIL, Vicente. **A Revolução dos Tipos.**
Tese de Doutorado. São Paulo: USP FAU.1997/1999

HENDEL, Richard. **O Design do Livro.**
São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HAWKING, Stephen. **O Universo numa Casca de Noz.**
São Paulo: Arx, 2004

HOLLIS, Richard. **Graphic Design - A Concise History.**
London: Thames & Hudson, 2001.

LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein.**
São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MARTINS, André Ferrer P. and ZANETIC, João. **Tempo: esse velho estranho conhecido.** Cienc. Cult., Oct./Dec. 2002, vol.54, no.2, p.41-44. ISSN 0009-6725.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Grid Systems in Graphic Design.**
Zürich: Verlag Niggli, 2000.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **The Graphic Artist and his
Design Problems.** Zürich: Verlag Niggli, 2003.

PANTALEONI, Nílvia. **O Tempo - Santo Agostinho.**
São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

RICKEY, George. **Construtivismo: origens e evolução.**
São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SAMARA, Timothy. **Making and Breaking the Grid.**
Gloucester, MA: Rockport Publishers, 2002.

TSCHICHOLD, Jan. **The new Typography.**
London: University of California Press. 1995.

TUFTE, EDWARD. **Envisioning Information.**
Graphic Press. 1990

WOZENCROFT, John. **The Graphic Language of Neville
Brody.** London: Thames and Hudson, 1994.

151

_internet

http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-6725200200200029&script=sci_arttext

<http://www.paratexto.com.br/document.php?id=213>

http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Wolke/deu/Themen/981/Wagner/wagner_t.html

<http://www.kyushu-ns.ac.jp/~allan/Documents/CCEurope-05.html>

<http://www.horkay.com>

<http://www.victorsira.com/>
http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/Endell%20August/Endell_Moeglichkeiten%20und%20Ziele.htm
<http://www.exclusively-cyprus.com/photos/010802.htm>
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3A1%3A1%7CG%3AHO%3AE%3A1&page_number=7&template_id=1&sort_order=1
<http://www.artchive.com/artchive/M/malevich.html>
<http://www.artlex.com/ArtLex/r/russian.html> (9)
<http://laboiteaimages.hautetfort.com/archive/2006/05/05/rodchenko-4-couvertures-de-livres.html>
<http://www.mimmorotella.it/>
<http://www.towson.edu/heartfield/art/arena.html>
<http://www.lichtensteiger.de/derrida02.html>
<http://www.artchive.com>
<http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www2.uol.com.br/animae/fotogrfs/mascaroc%2Dinf.htm>
<http://www.imafotogaleria.com.br/galeria/fotografo.php?cdFoto=26&cdFoto=815&cdGaleria=>
<http://www.mcescher.com/>
<http://petergreenaway.co.uk/>
<http://davidlynch.de/>
<http://www.mcbcollection.com/pages/tschic09.html>
<http://www.designmuseum.org/design/saul-bass>
<http://www.miltonglaserposters.com/index2.html>
http://www.researchstudios.com/home/006-neville-brody/NEVILLE_home.php
<http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
<http://design.rit.edu/>
<http://internationalposters.com/adetail.cfm?ArtistNumber=349>
<http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
<http://www.fbp.htwk-leipzig.de/tschichold/navi.html>
<http://www.filterfine.com/resources/jmb/bio.htm>
www.barbaraleibowitsgraphics.com/swiss.html
<http://www.medienkunstnetz.de/artist/gerstner/biography/>
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1633>

<http://www.youworkforthem.com/product.php?sku=P0264>
www.ospreydesign.com/.../cat_design.html
<http://wwar.com/masters/b/bill-max.html>
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artworkInfo/artworkID/1475/lang/3>
<http://www.commarts.com/CA/feapion/rand/>
www.posterwire.com/archives/category/design/



INDEX
IMAGENS

01. pg 22 - de TUFTE, pg. 68
02. pg 28 - de <http://www.library.usyd.edu.au/libraries/rare/modernity/images/newton3-1.jpg>
03. pg 30 - de http://www.ucs.br/ccet/defq/naeq/material_didatico/textos_interativos_21.htm
04. pg 31 - de <http://www.mcescher.com/>
05. pg 34 - de http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/Endell%20August/Endell_Moeglichkeiten%20und%20Ziele.htm
06. pg 35 - de <http://www.exclusively-cyprus.com/photos/010802.htm>
07. pg 36 - http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3A1%3A1%7CG%3AHO%3AE%3A1&page_number=7&template_id=1&sort_order=1
08. pg 36 - <http://www.artchive.com>
09. pg 36 - <http://www.artchive.com>
10. pg 37 - de RICKEY, pg. 44
11. pg 37 - de RICKEY, pg. 55
12. pg 38 - de RICKEY, pg. 110
13. pg 39 - de RICKEY, pg. 51
14. pg 39 - de RICKEY, pg. 47
15. pg 39 - de RICKEY, pg. 104
16. pg 39 - de RICKEY, pg. 105
17. pg 40 - de <http://www.artchive.com>
18. pg 41 - de <http://www.artchive.com>
19. pg 41 - de RICKEY, pg. 124
20. pg 41 - de RICKEY, pg. 115
21. pg 42 - de RICKEY, pg. 129
22. pg 42 - de RICKEY, pg. 109
23. pg 42 - de RICKEY, pg. 116
24. pg 42 - de RICKEY, pg. 168
25. pg 43 - de RICKEY, pg. 161
26. pg 43 - de RICKEY, pg. 164
27. pg 44 - de MOHOLY-NAGY, PHAIDON
28. pg 44 - de RICKEY, pg. 124
29. pg 44 - de RICKEY, pg. 124
30. pg 45 - de RICKEY, pg. 173
31. pg 45 - de RICKEY, pg. 165
32. pg 51 - <http://www.artchive.com>
33. pg 51 - <http://www.artchive.com>
34. pg 52 - <http://www.artchive.com>

35. pg 52 - <http://www.artchive.com>
36. pg 52 - <http://www.artchive.com>
37. pg 53 - <http://www.mcescher.com>
38. pg 53 - <http://www.mcescher.com>
39. pg 54 - <http://www.mcescher.com>
40. pg 54 - <http://www.mcescher.com>
41. pg 54 - <http://www.mcescher.com>
42. pg 54 - <http://www.mcescher.com>
43. pg 55 - <http://www.artchive.com>
44. pg 55 - <http://www.artchive.com>
45. pg 56 - <http://www.artchive.com>
46. pg 56 - <http://www.artchive.com>
47. pg 56 - <http://www.artchive.com>
48. pg 56 - <http://www.artchive.com>
49. pg 57 - <http://www.artchive.com>
50. pg 58 - <http://www.artchive.com>
51. pg 58 - <http://www.artchive.com>
52. pg 59 - <http://www.artchive.com>
53. pg 59 - <http://www.artchive.com>
54. pg 63 - de MOHOLY-NAGY, PHAIDON. 2001
55. pg 63 - de MOHOLY-NAGY, PHAIDON. 2001
56. pg 64 - <http://www.artchive.com>
57. pg 64 - de MOHOLY-NAGY, PHAIDON. 2001
58. pg 65 - de MOHOLY-NAGY, PHAIDON. 2001
59. pg 65 - <http://www.artchive.com>
60. pg 65 - de MOHOLY-NAGY, PHAIDON. 2001
61. pg 66 - <http://www.artchive.com>
62. pg 67 - <http://www.artchive.com>
63. pg 67 - <http://www.artchive.com>
64. pg 67 - <http://www.artchive.com>
65. pg 68 - <http://www.artchive.com>
66. pg 68 - <http://www.artchive.com>
67. pg 69 - <http://www.artchive.com>
68. pg 69 - <http://www.artchive.com>
69. pg 70 - <http://www.artchive.com>
70. pg 70 - <http://www.artchive.com>
71. pg 70 - <http://www.artchive.com>
72. pg 71 - <http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www2.uol.com.br/animae/fotogrfs/mascaro/c%2Dinf.htm>
73. pg 72 - <http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite>

htm?site=http://www2.uol.com.br/animae/fotogrfs/mascaro/c%2Dinf.
htm
74. pg 72 - http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite.
htm?site=http://www2.uol.com.br/animae/fotogrfs/mascaro/c%2Dinf.
htm
75. pg 72 - http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite.
htm?site=http://www2.uol.com.br/animae/fotogrfs/mascaro/c%2Dinf.
htm
76. pg 72 - http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite.
htm?site=http://www2.uol.com.br/animae/fotogrfs/mascaro/c%2Dinf.
htm
77. pg 72 - http://www.spikegallery.com/artists/sigismondi.new/index.
asp
78. pg 74 - http://www.spikegallery.com/artists/sigismondi.new/index.
asp
79. pg 74 - http://www.spikegallery.com/artists/sigismondi.new/
index.asp
80. pg 75 - http://www.spikegallery.com/artists/sigismondi.new/index.
asp
81. pg 79 - http://petergreenaway.co.uk/
82. pg 79 - http://petergreenaway.co.uk/
83. pg 79 - http://petergreenaway.co.uk/
84. pg 80 - http://www.wim-wenders.com/movies/timeline.htm
84. pg 80 - http://www.wim-wenders.com/movies/timeline.htm
85. pg 81 - http://www.wim-wenders.com/movies/timeline.htm
86. pg 81 - http://www.wim-wenders.com/movies/timeline.htm
87. pg 82 - http://www.davidlynch.de/
88. pg 83 - http://www.davidlynch.de/
89. pg 83 - http://www.davidlynch.de/
90. pg 83 - http://www.davidlynch.de/
91. pg 86 - http://design.rit.edu/imagecat/po1_1fc.html
92. pg 86 - http://design.rit.edu/imagecat/po1_1p18.html
93. pg 87 - http://design.rit.edu/imagecat/po2_1p80.html
94. pg 87 - http://design.rit.edu/imagecat/po2_1p68.html
95. pg 97 - http://design.rit.edu/imagecat/po1_1p86.html
96. pg 89 - http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher
97. pg 89 - http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher
98. pg 90 - http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher
99. pg 90 - http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher

100. pg 90 - <http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
101. pg 91 - <http://internationalposters.com/adetail.cfm?ArtistNumber=349>
102. pg 91 - <http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
103. pg 92 - <http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
104. pg 92 - <http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
105. pg 92 - <http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
106. pg 92 - <http://www.designmuseum.org/design/alan-fletcher>
107. pg 92 - <http://www.artfacts.net/index.php/pageType/artistInfo/artist/1633>
108. pg 93 - <http://www.youworkforthem.com/product.php?sku=P0264>
109. pg 94 - <http://www.youworkforthem.com/product.php?sku=P0264>
110. pg 95 - <http://wwar.com/masters/b/bill-max.html>
111. pg 95 - <http://wwar.com/masters/b/bill-max.html>
112. pg 96 - <http://wwar.com/masters/b/bill-max.html>
113. pg 96 - <http://wwar.com/masters/b/bill-max.html>
114. pg 98 - <http://www.fbp.htwk-leipzig.de/tschichold/navi.html>
115. pg 98 - <http://www.fbp.htwk-leipzig.de/tschichold/navi.html>
116. pg 98 - <http://www.fbp.htwk-leipzig.de/tschichold/navi.html>
117. pg 99 - <http://www.designmuseum.org/design/saul-bass>
118. pg 99 - <http://www.designmuseum.org/design/saul-bass>
119. pg 99 - <http://www.designmuseum.org/design/saul-bass>
120. pg 101 - http://www.filterfine.com/resources/jmb/work/work_01.htm
122. pg 101 - http://www.filterfine.com/resources/jmb/work/work_01.htm
123. pg 101 - http://www.filterfine.com/resources/jmb/work/work_01.htm
124. pg 102 - <http://www.miltonglaserposters.com/index2.html>
125. pg 102 - <http://www.miltonglaserposters.com/index2.html>
126. pg 102 - <http://www.miltonglaserposters.com/index2.html>
127. pg 103 - <http://www.commarts.com/CA/feapion/rand/%20paul%20rand>
128. pg 103 - <http://www.commarts.com/CA/feapion/rand/%20paul%20rand>
129. pg 104 - <http://www.commarts.com/CA/feapion/rand/%20paul%20rand>
130. pg 104 - <http://www.commarts.com/CA/feapion/rand/%20paul%20rand>

131. pg 105 - http://www.researchstudios.com/home/006-neville-brody/NEVILLE_home.php
132. pg 105 - http://www.researchstudios.com/home/006-neville-brody/NEVILLE_home.php
133. pg 106 - <http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
134. pg 106 - <http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
135. pg 107 - <http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
136. pg 107 - <http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
137. pg 107 - <http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
138. pg 107 - <http://academic.brooklyn.cuny.edu/art/mccoy/4811/carson/1.html>
139. pg 110 - <http://www.artchive.com>
140. pg 110 - <http://www.artchive.com>
141. pg 111 - <http://www.artchive.com>
142. pg 111 - <http://www.artchive.com>
143. pg 112 - http://scratchpad.wikia.com/wiki/La_tavola_degli_olori
144. pg 113 - <http://laboiteaimages.hautefort.com/archive/2006/05/05/rodchenko-4-couvertures-de-livres.html>
145. pg 114 - <http://laboiteaimages.hautefort.com/archive/2006/05/05/rodchenko-4-couvertures-de-livres.html>
146. pg 114 - <http://laboiteaimages.hautefort.com/archive/2006/05/05/rodchenko-4-couvertures-de-livres.html>
147. pg 115 - <http://laboiteaimages.hautefort.com/archive/2006/05/05/rodchenko-4-couvertures-de-livres.html>
148. pg 116 - <http://www.artchive.com>
149. pg 116 - <http://www.mimmorotella.it>
150. pg 116 - <http://www.mimmorotella.it>
151. pg 117 - <http://www.towson.edu/heartfield/art/arena.html>
152. pg 117 - <http://www.towson.edu/heartfield/art/arena.html>
153. pg 118 - <http://www.artchive.com>
154. pg 118 - <http://www.artchive.com>
155. pg 119 - http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A6289&page_number=8&template_id=1&sort_order=1

156. pg 119 - <http://www.lichtensteiger.de/derrida02.html>
157. pg 122 - <http://www.4wall.co.uk/artists/mariowagner/>
158. pg 123 - <http://www.4wall.co.uk/artists/mariowagner/>
159. pg 124 - <http://www.4wall.co.uk/artists/mariowagner/>
160. pg 125 - <http://www.mdudziakart.com/>
161. pg 126 - <http://www.mdudziakart.com/>
162. pg 127 - <http://www.mdudziakart.com/>
163. pg 129 - de HELLMMASTER, pg.30
164. pg 130 - de HELLMMASTER, pg.128
165. pg 131 - de HELLMMASTER, pg.26
166. pg 133 - <http://www.horkay.com/>
167. pg 134 - <http://www.horkay.com/>
168. pg 135 - <http://www.horkay.com/>
169. pg 136 - <http://www.artthrob.co.za/03oct/artbio.html>
170. pg 137 - <http://www.artthrob.co.za/03oct/artbio.html>
171. pg 138 - <http://www.artthrob.co.za/03oct/artbio.html>