



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

**Ciclos de Fotomontagem e Intervenção Social:
Martha Rosler e Ugur Gallenkus**

Mafalda Coelho Terenas Bruschy da Fonseca

Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientadora:

Professora Doutora Paula Cristina André dos Ramos
Pinto, Professora Auxiliar
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2020



SOCIOLOGIA
E POLÍTICAS PÚBLICAS

Departamento de História

**Ciclos de Fotomontagem e Intervenção Social:
Martha Rosler e Ugur Gallenkus**

Mafalda Coelho Terenas Bruschy da Fonseca

Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura

Orientadora:

Professora Doutora Paula Cristina André dos Ramos
Pinto, Professora Auxiliar
ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2020

Agradecimentos

À Professora Doutora Paula André, pela dedicação, sabedoria, persistência, pela constante disponibilidade, pelas críticas, observações e apoio ao longo de todo o percurso, que permitiram que este trabalho se tornasse possível. Obrigada por acreditar em mim até ao fim e nunca me deixar desistir. Agradeço também a todos os professores com quem tive o prazer de trabalhar ao longo destes dois anos de Mestrado, que me transmitiram os conhecimentos e cultura espelhados neste trabalho.

À minha família, em especial aos meus pais, que sempre acreditaram nas minhas capacidades e me proporcionaram todas as oportunidades que me tornaram a mulher que sou hoje. À Joana, Tiago e Mati, pelos domingos à noite que marcaram este percurso e por serem uma peça tão importante da minha vida. Obrigada também à Teresinha, por toda a paciência e por ser a melhor revisora.

Ao Gui, que acompanhou de perto esta jornada, por me apoiar e motivar incondicionalmente, desde o início até ao fim de uma fase que foi desafiante e enriquecedora, da qual tenho o maior orgulho. Obrigada por tornares tudo mais fácil e fazeres-me acreditar que sou capaz de qualquer coisa.

Às minhas amigas, Joana, Sofia, Lili, Carolinas, Filipa, Alice e Inês, por estarem constantemente presentes em todas as fases da minha vida, por trazerem sempre o melhor de mim e me motivarem em todas as minhas conquistas e desafios.

Aos meus colegas de mestrado, em especial à Joana Soares, com quem fui partilhando as dores e as etapas. Obrigada por viveres comigo uma fase tão enriquecedora e por me motivares até ao fim.

Por fim, agradeço a uma das maiores conquistas deste mestrado, a GMA Creative Firm, que fez parte deste crescimento e enriquecimento pessoal e profissional. Obrigada pela oportunidade, disponibilidade e partilha, que guardarei comigo para sempre.

Resumo

A presente dissertação explora a fotomontagem com particular ênfase nos contextos sociais e políticos, investigando a sua função em ambientes interventivos. Partindo deste intuito, analisou-se esta temática desde a segunda década do século XX até aos dias de hoje, garantindo uma abordagem mais atualizada e inovadora da utilização de planos montados na transmissão e expressão de ideais que pretendem reformular as diferentes realidades sociais da nossa contemporaneidade.

É estudada a relação entre o montar de uma imagem, através das diversas ferramentas que foram evoluindo ao longo deste período, o seu observar, perceber e interpretar, e o compromisso social, analisando como estudos de caso os dois fotomontadores Martha Rosler e Ugur Gallenkus. A análise destes artistas, que apesar de partilharem a mesma técnica divergem no seu corte temporal de atuação e no aspeto formal, permitiu criar uma abordagem comparativa e de certa forma evolutiva que enriqueceu o estado da arte da fotomontagem interventiva e ampliou a visão da sua presença nos meios digitais.

Palavras Chave: Fotomontagem, Martha Rosler, Ugur Gallenkus, Arte Interventiva, Cultura Visual, Teoria da Imagem

Abstract

The present dissertation explores photomontage with particular emphasis on the social and political contexts, investigating its role in interventional environments. Based on this intention, this theme was analyzed from the second decade of the twentieth century to the present day, ensuring a more updated and innovative approach to the use of assembled plans in the transmission and expression of ideals that intend to reformulate the different social realities of our contemporaneity.

It is studied the relationship between the assembling of an image, through the various tools that have evolved over this period, its observation, perception and interpretation, and social commitment, analyzing as case studies the two photomontage creators Martha Rosler and Ugur Gallenkus. The analysis of these artists, who despite sharing the same technique, diverge in their temporal cut of performance and in the formal aspect, allowed to create a comparative and somewhat evolutionary approach that enriched the state of the art of interventional photomontage and broadened the vision of their presence in digital media.

Keywords: Photomontage, Martha Rosler, Ugur Gallenkus, Interventional Art, Visual Culture, Image Theory

Índice

Agradecimentos	i
Resumo	iii
Abstract	v
Índice de figuras	ix
Introdução	1
Objetivos	3
Metodologia	5
Estado da Arte	7
Estrutura	17
CAPÍTULO I - REMONTAGENS DO TEMPO	19
1.1. Cultura Visual	19
1.1.1. O Fim da História da Arte	19
1.1.2. A Cultura Virtual.....	21
1.2. Teoria da Imagem	25
1.2.2. Conscientização e Reflexão	27
1.2.3. Interpretação e Recepção.....	28
1.2.4. As imagens em Relação.....	31
1.2.5. A Ânsia pela Imagem Inovadora	33
1.3. Fotomontagem	34
1.3.1. As Primeiras Linguagens Montadoras	34
1.3.2. Os Propósitos Políticos do Século XX.....	36
1.3.3. Uma Nova Objetividade	39
1.3.4. Josep Renau: o Heartfield Pós-moderno dos Anos 60.....	42
1.3.5. A Necessidade da Montagem Alternativa	45
CAPÍTULO II – MARTHA ROSLER	47
2.1. Rosler: Influências e Contextos	47
2.2. O Desmascarar da Cultura de Massas.....	50
2.2.1. <i>Body Beautiful</i> : o Feminismo Montado	50

2.2.2. <i>Martha Rosler Reads Vogue: Descamufiar Realidades</i>	51
2.2.3. <i>Semiotics of The Kitchen: a Ironia Doméstica</i>	53
2.2.4. <i>House Beautiful: Bringing The War Home (1967-1972): Contrastes Inesperados (Intro)</i>	54
2.2.5. <i>The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems: A Voz dos Silenciados</i>	54
2.2.6. Espaço Público: o Espelhar da Sociedade Contemporânea	56
2.3. A Publicidade Objetiva versus o Choque da Subjetividade	59
2.4. <i>House Beautiful: Bringing the War Home: Contrastes Inesperados</i>	62
2.4.1. A Reviravolta dos Anos 60	62
2.4.2. A Analogia Visual: Juntar o Inconciliável	64
2.4.3. A Mudança de Abordagem: desde a Fotomontagem Política à Fotoescultura	65
2.4.4. As Escolhas do Comportamento e Prática Ativistas	67
2.4.5. A Intenção dos Elementos Montados.....	71
2.4.6. Das Ruas para a Galeria	75
2.5. <i>House Beautiful: Bringing War Home, New Series: o Bom Artista à Técnica Torna</i>	75
CAPÍTULO III - UGUR GALLENKUS	79
3.1. O Paradigma da Cultura Visual Pós-Moderna	79
3.2. De Gestor a Artista.....	80
3.3. O Ponto de Partida e o Começo de um Movimento	82
3.4. Fotomontagens Digitais: Publicidade versus Ativismo	84
3.5. Duas Realidades, Uma Imagem	85
3.6. A Imagem e a Importância do Contexto	87
3.7. Vantagens e Desvantagens do Mundo Virtual do Ativismo Moderno	88
3.8. Montar para Fazer a Diferença.....	91
3.9. As Analogias Fotomontadas versus a Fotografia Documental	93
3.10. A Consciência Coletiva.....	96
Considerações Finais	103
Referências Bibliográficas	107
Apêndices	113
Entrevista Ugur Gallenkus:	113
Entrevista Martha Rosler:	117

Índice de figuras

Fig. 1 - <i>Spartakiada, Moscow, 1928</i> , Gustavs Klucis in (Sudhalter, Adrian, et.al (2012), <i>Photomontage Between The Wars (1918-1939)</i> . Madrid: Fundación Juan March).....	38
Fig. 2 - <i>The Development of Propaganda, 1929</i> , Gustavs Klucis in (Sudhalter, Adrian, et.al (2012), <i>Photomontage Between The Wars (1918-1939)</i> . Madrid: Fundación Juan March)	38
Fig. 3 - <i>Adolf The Superman: Swallows Gold And Spouts Junk, 1932</i> , John Heartfield (online), consultado em 04.03.2020. Disponível em: https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz/adolf-the-superman-hitler-portrait	39
Fig. 4 - <i>The Meaning of the Hitler Salute, 1932</i> , John Heartfield. AIZ 11, no. 4, in (Sudhalter, Adrian, et.al (2012), <i>Photomontage Between The Wars (1918-1939)</i> . Madrid: Fundación Juan March)	39
Fig. 5 - <i>Fotomontage, 1931</i> , Raoul Hausmann in (Sudhalter, Adrian, et.al (2012), <i>Photomontage Between The Wars (1918-1939)</i> . Madrid: Fundación Juan March)	40
Fig. 6 - <i>Photomontage, 1920</i> , Raoul Hausmann in (Sudhalter, Adrian, et.al (2012), <i>Photomontage Between The Wars (1918-1939)</i> . Madrid: Fundación Juan March)	41
Fig. 7 - Keilson (A. R. B. K. D.) Union of Revolutionary German Artists, in (Sudhalter, Adrian, et.al (2012), <i>Photomontage Between The Wars (1918-1939)</i> . Madrid: Fundación Juan March)	41
Fig. 8 - <i>Fotomontagem da série Fata Morgana, USA: The American Way of Life, Josep Renau</i> (online), consultado em 10.04.2020. Disponível em: https://www.ivam.es/en/exposiciones/woeful-weapons/	44
Fig. 9 - <i>Una donación para los pueblos famélicos, 1956</i> , Josep Renau, (online), consultado em 10.04.2020. Disponível em: https://www.pinterest.co.uk/pin/396105729703102465/	44
Fig. 10 - <i>Periodical #5, 1971</i> , Robert Heinecken (online), consultado em 25.04.2020. Disponível em: http://jacindarussellart.blogspot.com/2018/07/robert-heinecken-myth-and-loss.html	45
Fig. 11 - <i>Periodical #5, 1971</i> , Robert Heinecken (online), consultado em 25.04.2020. Disponível em: http://jacindarussellart.blogspot.com/2018/07/robert-heinecken-myth-and-loss.html	45
Fig. 12 - <i>Periodical #5, 1971</i> , Robert Heinecken (online), consultado em 25.04.2020. Disponível em: http://jacindarussellart.blogspot.com/2018/07/robert-heinecken-myth-and-loss.html	45
Fig. 13 - <i>Alternative cover for O!, 1959</i> , Jess Collins, (online), consultado em 28.04.2020. Disponível em: https://verdantpress.com/checklist/jess-collins/jess002/	48
Fig. 14 - <i>Fotografia Bauhaus in 1985. Bauhaus Photography. Cambridge, Mass: MIT Press.</i>	49
Fig. 15 - <i>M. Brandt In The Studio, 1926/27</i> , Marianne Brandt in (1985. <i>Bauhaus Photography. Cambridge, Mass: MIT Press</i>).....	49
Fig. 16 - <i>L. Beyer (-Volger) in the studio, 1927/28</i> , Margit Kallin in (1985. <i>Bauhaus Photography. Cambridge, Mass: MIT Press</i>).....	49
Fig. 17 - <i>Frame do episódio 4, Ways of Seeing, 1972</i> , John Berger (online), consultado a 05.05.2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5jTUEbm73IY	50
Fig. 18 - <i>Frame do episódio 4, Ways of Seeing, 1972</i> , John Berger (online), consultado a 05.05.2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5jTUEbm73IY	50
Fig. 19 - <i>Bowl of Fruit, 1965-1974</i> , Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009).....	51

Fig. 20 - <i>Cold Meat II</i> , 1965-1974, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	51
Fig. 21 - <i>Kitchen I, or Hot Meat</i> , 1965-1974, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	51
Fig. 22 - Cartelas da <i>performance Martha Rosler Reads Vogue</i> , 1982, Martha Rosler (online), consultado a 09.03.2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z3toLPAvhM4	52
Fig. 23 - Cartelas de <i>Semiotics of the Kitchen</i> , 1975, Martha Rosler (online), consultado em 12.03.2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZuZympOIGC0&t=11s	53
Fig. 24 - <i>Vacation Getaway</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	54
Fig. 25 - <i>Patio View</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	54
Fig. 26 - <i>The bowery in two inadequate descriptive systems</i> , 1974-1975, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	55
Fig. 27 - <i>Kassel, Transitions and Digressions Series</i> , 1982, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009).....	56
Fig. 28 - <i>Soho, New York, Transitions and Digressions Series</i> , 1999, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009).....	56
Fig. 29 - <i>O'Hare (Chicago), In the Place of the public, Observtions of a Frequent Flyer</i> , 1989, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009).....	57
Fig. 30 - <i>Newark (New Jersey), In the Place of the public, Observtions of a Frequent Flyer</i> , 1987, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009).....	57
Fig. 31 - <i>Florence Airport, In the Place of the public, Observtions of a Frequent Flyer</i> , 2001, Martha Rosler in Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009.....	58
Fig. 32 - <i>Stockholm, Ventures Underground</i> , 2002, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	59
Fig. 33 - <i>Vienna, Ventures Underground</i> , 1983, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	59
Fig. 34 - <i>New York, Ventures Underground</i> , 2004, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	59

Fig. 35 - <i>Lisbon, Ventures Underground</i> , 2003, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	59
Fig. 36 - <i>Get Out</i> , 1991, Barbara Kruger, (online), consultado a 29.05.2020. Disponível em: https://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=5119&t=objects	60
Fig. 37 - <i>77% of anti-abortion leaders are men, 100% of them will never ben pregnant</i> , 1989, Barbara Kruger (online), consultado a 29.05.2020. Disponível em: https://xbustedxmcflyx.tumblr.com/post/91769631900/posters-from-1989-regarding-pro-life	60
Fig. 38 - <i>Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?</i> , 1989, Guerrilla Girls (online), consultado a 05.06.2020. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793	61
Fig. 39 - <i>Roadside Ambush</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	66
Fig. 40 - <i>Giacometti</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	69
Fig. 41 - <i>First Lady (Pax Nixon)</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	69
Fig. 42 - <i>Balloons</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	69
Fig. 43 - <i>Tron (Amputee)</i> , 1967-1972, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	69
Fig. 44 - <i>Untitled</i> , 2003, Josephine Meckseper (online), consultado a 29.05.2020. Disponível em: https://lafabrique.fr/wp-content/uploads/2017/05/pdf_SPECTATEUR.pdf	70
Fig. 45 - <i>Boys Room</i> , 1967-72, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	72
Fig. 46 - <i>Honors</i> , 1967-72, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	72
Fig. 47 - <i>Cleaning the Drapes</i> , 1967-72, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	73
Fig. 48 - <i>Playboy (On View)</i> , 1967-72, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	73
Fig. 49 - <i>Runway</i> , 1967-72, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	74
Fig. 50 - <i>Make Up, Hands Up</i> , 1967-72, Martha Rosler in (Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) <i>Martha Rosler. The house, the street, the kitchen</i> , Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009)	74

Fig. 51 - <i>Saddam's Palace</i> , 2004, Martha Rosler (online), consultado em 27.06.2020. Disponível em: http://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-new-series	77
Fig. 52 - <i>Photo-Op</i> , 2004, Martha Rosler (online), consultado em 27.06.2020. Disponível em: http://www.martharosler.net/house-beautiful-bringing-the-war-home-new-series	77
Fig. 53 - <i>Cellular</i> , 2004, Martha Rosler (online), consultado em 28.06.2020. Disponível em: http://www.artnet.com/artists/martha-rosler/cellular-lnBb4qjC7lyHjZJITZH2Qw2	77
Fig. 54 - <i>Gladiators</i> , 2004, Martha Rosler (online), consultado em 28.06.2020. Disponível em: https://www.mocp.org/detail.php?type=related&kv=9975&t=objects	78
Fig. 55 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 28.06.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B6A05s5g4tH/	80
Fig. 56 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 28.06.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B4Pz4o8pTva/	80
Fig. 57 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 05.07.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bz9vCdeJltJ/	81
Fig. 58 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 08.07.2020. Disponível em: https://www.boredpanda.com/heres-whats-happening-outside-the-frames-of-turkish-music-album-covers/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic	81
Fig. 59 - Aylan Kurdi, o menino de três anos morto na praia, 2015, Nilufer Demir (online), consultado em 09.07.2020. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/328618539_The_Influence-Network_Model_of_the_Photojournalistic_Icon/figures?lo=1covers/?utm_source=google&utm_medium=organic&utm_campaign=organic	82
Fig. 60 - Capas de jornal por todo o mundo, Newseum, 2015 (online), consultado em 09.07.2020. Disponível em: https://nationalpost.com/opinion/rex-murphy-sheer-scale-can-numb-perhaps-this-one-photograph-of-alan-kurdi-will-break-the-cycle	83
Fig. 61 - Publicação de Ugur Gallenkus na rede social Instagram, 2015 (online), consultado em 09.07.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BrInU4YBTTL/	84
Fig. 62 - <i>Headphones + donuts</i> , 2020, Stephen McMennamy (online), consultado em 15.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9pxwZwgsHu/	84
Fig. 63 - <i>Flowers + tree</i> , 2020, Stephen McMennamy (online), consultado em 15.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9pxwZwgsHu	84
Fig. 64 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 20.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B0-gft_A3IU/	86
Fig. 65 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 20.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B5ztaABg-m/	86
Fig. 66 - <i>Trabajadores migratorios mexicanos</i> , 1986-1990, Pedro Meyer in (Capistrán, Jacob (2008), Fotomontaje, Madrid, Ediciones Cátedra)	91
Fig. 67 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 23.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_Cq5mNA3Ee/	94
Fig. 68 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 20.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B8vtEKOAzKh/	94
Fig. 69 - Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus (online), consultado em 23.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_m16PZAra6/	95
Fig. 70 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 23.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B4SWCkhA6kz/	95
Fig. 71 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus (online), consultado em 23.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_Hg70kg5kA/	95

Fig. 72 - <i>Rio Grande City, TX</i> , 2015, John Moore (online), consultado em 27.08.2020. Disponível em: https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/one-year-old-from-el-salvador-clings-to-his-fotografia-de-not%C3%ADcias/500414662?adppopup=true	95
Fig. 73 - Reproduções enviadas pelos fãs e partilhadas pelo artista Ugur Gallen na rede social Instagram (online), consultado em 27.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/stories/highlights/17873268244384185/?hl=es	97
Fig. 74 - Reproduções enviadas pelos fãs e partilhadas pelo artista Ugur Gallen na rede social Instagram (online), consultado em 29.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/stories/highlights/17873268244384185/?hl=es	97
Fig. 75 - Reproduções enviadas pelos fãs e partilhadas pelo artista Ugur Gallen na rede social Instagram (online), consultado em 30.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/stories/highlights/17873268244384185/?hl=es	97
Fig. 76 - Publicação da campanha UNDP acerca da desigualdade no mundo em colaboração com o artista Ugur Gallenkus (online), consultado em 30.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bz8UwD8jn-C/	98
Fig. 77 - Mural <i>Efekt Domina</i> , Polónia, 2020 (online), consultado em 30.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9oaycsgNEE/	99
Fig. 78 - Mural <i>Efekt Domina</i> , Polónia, 2020 (online), consultado em 30.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B9oaycsgNEE/	99
Fig. 79 – Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus (online), consultado em 30.08.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B-B9J4kA2XT/	99
Fig. 80 - Reproduções da fotomontagem de Ugur Gallenkus, 2020 (online), consultado em 05.09.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/stories/highlights/17873268244384185/?hl=es	100
Fig. 81 - Reprodução da fotomontagem de Ugur Gallenkus, 2020 (online), consultado em 05.09.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/stories/highlights/17873268244384185/?hl=es	100
Fig. 82 –Mural com fotomontagem de Ugur Gallenkus, Bélgica, 2020 (online), consultado em 05.09.2020. Disponível em: https://www.instagram.com/stories/highlights/17873268244384185/?hl=es	100

Introdução

A nossa contemporaneidade presencia uma cultura fortemente influenciada pela imagem e movida pela liberdade de expressão. Com o desenvolvimento tecnológico, a fotografia alterou o modo como observamos e interpretamos a realidade e as ferramentas de produção e consumo ampliaram drasticamente o panorama destes conceitos. A sociedade pós-moderna alia a sua vontade de expressão aos mecanismos digitais que atualmente se encontram acessíveis a qualquer cidadão, alterando drasticamente as formas de interação e comunicação.

Este fenómeno começou a ter particular impacto no século XX com o decorrer das guerras e a expansão dos meios de comunicação. Com a rápida produção e propagação de imagens, observa-se uma transformação e reformulação dos pensamentos em que cada indivíduo gera a sua própria interpretação e a sua identidade vê-se refletida nas imagens.

A temática da fotomontagem reúne particularmente, desde o século XIX, processos e possibilidades criativas que ao longo da História se vão reformulando e inovando. O interesse pessoal em investigar esta técnica, deriva do seu potencial narrativo e interventivo perante as práticas ativistas, atingindo o seu exponencial no século XX, mais precisamente perante os conflitos deste século. A relação entre fotomontagem e ativismo tem vindo a ser explorada ao longo dos anos, estando esta temática desde os seus tempos remotos extremamente associada ao compromisso social e político.

Deparamo-nos com um cenário tecnológico que ampliou as possibilidades de construção de imagem, bem como o acesso a diferentes fontes que permitem reconfigurar e montar fragmentos. Atualmente uma imagem já não vive da sua captação direta, e encontra-se sujeita a múltiplas apropriações e significados para que se adeque ao conteúdo que o produtor pretende transmitir. Interpretada como linguagem universal, a cultura visual tem vindo a adquirir uma maior relevância perante a disseminação de ideologias e crenças que reflexivamente impactam as sociedades e a formulação de pensamentos da comunidade.

O elevado espólio bibliográfico acerca das colagens e fotomontagens do século XX, desconsidera a repercussão ou continuidade da abordagem, ainda que sob diferentes contextos e processos. A experiência da estética contemporânea associada à temática da fotomontagem enquanto arma de influência e persuasão encontra-se pouco explorada atualmente apesar de se tratar de uma realidade constante nas sociedades de hoje.

Para compreender o tema exposto de uma forma mais eficaz e aprofundada, pretende-se abordar dois artistas como estudos de caso na presente dissertação. Após uma revisão

bibliográfica e teórica acerca do universo da colagem e fotomontagem, será analisado o trabalho e prática da artista americana Martha Rosler com particular ênfase na sua série de fotomontagens anti-belicistas intitulada *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972) que representa a crítica ativista da artista perante o período da Guerra do Vietname.

Como segundo estudo de caso, com o objetivo de enriquecer o tema apresentado de uma forma mais atual, será estudado o trabalho do artista turco Ugur Gallenkus, produtor de fotomontagens digitais de caráter igualmente ativista, abordando temáticas sociais e políticas como a questão do elevado fluxo de vítimas de deslocações forçadas, as alterações climáticas e outras questões que exaltam as injustiças e contrastes entre o mundo ocidental e o oriental.

O enfoque nestes dois artistas permitirá analisar o modo como editam e constroem a imagem perante a intenção de intervir num contexto social, de forma a comparar e confrontar os diferentes pontos de vista e abordagens.

Esta investigação poderá fornecer um olhar mais abrangente e atual acerca da fotomontagem enquanto forma de arte e meio de expressão ativista na sociedade contemporânea. Nesta dissertação, não se pretende debater a história da imagem ou fotomontagem, mas antes incorporá-las no discurso de modo a compreender os progressos e procedimentos que terão influenciado as práticas atuais. Deste modo, será possível adotar uma vertente de análise evolutiva, pretendendo-se compreender e explorar o desenvolvimento desta temática no contexto social até aos dias de hoje.

Objetivos

Esta investigação terá como principal objetivo analisar a temática da fotomontagem perante os contextos de intervenção política e social na atualidade, bem como forma de expressão e crítica. Partindo deste foco, tornou-se pertinente desenvolver os seguintes objetivos específicos:

- Contextualizar os conceitos e argumentos associados à cultura visual e teoria da imagem;
- Contextualizar a origem e evolução da fotomontagem e as suas abordagens perante diversos contextos históricos e conceptuais;
- Analisar os processos envolvidos na sua produção, distribuição e interpretação enquanto imagem montada;
- Compreender qual o potencial narrativo da fotomontagem como elemento de crítica, intervenção, persuasão e transformação das realizações artísticas;
- Analisar a obra de Martha Rosler, artista americana profundamente comprometida com o ativismo através da arte, nomeadamente através da técnica da fotomontagem nos anos 60 e posteriormente na década de 2000;
- Analisar a obra do artista turco Ugur Gallenkus, recente ativista pós-moderno cujas colagens digitais revolucionam o universo cibernáutico do século XXI;
- Comparar de forma crítica os dois estudos de caso, apreendendo as relações e evoluções da fotomontagem enquanto ciclo de intervenção social.

Metodologia

Relativamente à metodologia adotada para esta investigação, pretende-se desenvolver uma pesquisa científica para a produção de conhecimento acerca dos quadros conceptuais da cultura visual, teoria da imagem, fotomontagem e intervenção social, em busca de novas relações e perspetivas perante as realidades expostas. Foi escolhida uma estratégia intensiva que pretende analisar de forma profunda a realidade da fotomontagem no contexto social. Para tal, serão utilizadas técnicas documentais, dentro das quais serão tidos em conta documentos escritos e documentos não escritos, assim como técnicas modernas que fornecerão uma análise qualitativa de conteúdo agrupando, numa primeira perspetiva teórica, diferentes perspetivas e abordagens dos conceitos. Deste modo, partir-se-á fundamentalmente de uma análise de fontes primárias e secundárias. A consulta dos documentos será realizada através de obras bibliográficas, artigos, catálogos de exposições, revistas e trabalhos académicos, sendo que a grande maioria irá ser consultada através da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian e da Biblioteca do ISCTE-IUL, e em bases de dados como o Repositório do ISCTE-IUL, os Repositórios Científicos de Acesso Aberto de Portugal, o *DART-Europe E-theses Portal* e o *EThOS E-Theses Online Service*.

A informação recolhida será articulada com a análise de dois estudos de caso que permitirão explorar e confrontar de forma prática as teses e conceitos anteriormente defendidos por diversos autores, bem como examinar e comparar os diferentes procedimentos artísticos dos dois fotomontadores. Adotando uma perspetiva comparativa, serão analisadas com maior detalhe as séries de fotomontagem da artista americana Martha Rosler intituladas *House Beautiful: Bringing The War Home* (1967 – 1972) e *House Beautiful: Bringing The War Home, New Series* (2004-2008), simultaneamente com as fotomontagens contemporâneas do artista turco Ugur Gallenkus, cujo trabalho revoluciona o mundo digital desde 2016. Ambos os artistas, em contextos, períodos e processos diferentes, recorrem à técnica da fotomontagem para expressar uma determinada ideologia e gerar impacto perante a sociedade.

A escolha dos estudos de caso que serão abordados nesta dissertação, para além da relação intrínseca com o tema escolhido, deve-se ao facto de cada um representar uma determinada abordagem num determinado período temporal da História, o que fornecerá uma análise de carácter comparativo e evolutivo da temática.

Para a investigação destes casos, os dados serão recolhidos através de documentos não escritos, sendo estes as imagens produzidas pelos artistas, e documentos bibliográficos, artigos

e entrevistas, algumas em formato vídeo, disponíveis online. Nesta pesquisa será ainda utilizada a técnica de observação não participante através do emprego de entrevistas diretivas aos dois artistas. O estudo destes casos irá ao encontro dos objetivos da investigação, os quais pretendem compreender o impacto e as contribuições que os processos fotográficos e de montagem podem exercer enquanto abordagens de expressão individual para grandes massas num contexto social.

Devido à conjuntura e espaço temporal em que a presente dissertação foi desenvolvida, tendo sido contemporânea de uma circunstância de isolamento devido à pandemia mundial da Covid-19, foram detetadas diversas limitações a uma investigação e tratamento da dissertação mais enriquecedores, como a impossibilidade de abordar os artistas de forma pessoal (devido à impossibilidade de viajar). Após uma primeira abordagem aos artistas em que se propôs interpelar cada um via videoconferência, por motivos de força maior ambos optaram pela metodologia das entrevistas escritas, executadas através de correio eletrónico.

Estado da Arte

O universo do estudo da fotomontagem de intervenção social demonstra-se, de uma forma bastante evidente, profundamente centrado nas abordagens da temática no século XX, enquanto que os projetos que atualizam as inovações presentes na temática, como por exemplo, as suas ferramentas digitais, focam-se numa vertente maioritariamente técnica que exalta a necessidade de se correlacionar a fotomontagem pós-moderna contemporânea com as intenções de contexto interventivo na sociedade.

O catálogo da exposição que dedica o seu conteúdo exclusivamente à fotomontagem intitulada *Photomontage Between the Wars (1918-1939)* (2012) e realizada no Museu de Arte Abstrata Espanhol e no Museu *Fundación Juan March*, é uma ferramenta essencial por conter uma oferta ampla e concisa da sua origem em diferentes contextos, com particular ênfase na Alemanha e União Soviética nos anos 20. O catálogo inclui reproduções da primeira exposição de fotomontagem que decorreu em 1931 no Museu de Artes Aplicadas de Berlim pela organização de César Domela-Niewenhuis responsável de igual modo pelo catálogo original. Com mais de uma centena de trabalhos realizados por artistas e *designers* gráficos, a extensa exposição *Fotomontage* confirma a influência inegável da fotomontagem no panorama político, social e publicitário. Para além do vasto acervo que este catálogo apresenta, conta também com excertos de textos dos artistas mais significativos na história da fotomontagem, sendo estes Wieland Hersfelde, Mieczyslaw Szczuka, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Jan Tschichold, Raoul Hausmann, Gustavs Klucis, Hannah Höch e Louis Aragon. Estes testemunhos contam a experiência de montar fragmentos de fotografia na primeira pessoa, clarificando os processos, possibilidades e objetivos do uso da fotomontagem e, acima de tudo, as necessidades de concretização de uma linguagem própria. Por outro lado, a obra de Jacob Bañuelos Capistrán, *Fotomontaje* (2008), que desenha uma retrospectiva da fotomontagem desde o surgimento da fotografia até às práticas digitais contemporâneas através de perspectivas técnicas, formais, conceptuais e expressivas, proporciona um olhar mais global que auxilia na compreensão e análise desta temática nos diversos contextos sociais e históricos.

No artigo *A Fotomontagem como Função Política* (2003), a autora Annateresa Fabris aborda o debate acerca do interesse do grupo de Berlim pela fotomontagem resultado da convergência da atitude anti-artística de Berlim com o ambiente cultural da cidade no pós-guerra. A temática é analisada desde as primeiras noções de colagem, provenientes dos movimentos Cubismo e Futurismo, que, aliadas às palavras de liberdade contemporâneas,

servem-se da fotografia como meio de proporcionar uma visão crítica da sociedade. Fabris foca-se no movimento dadaísta que, ao preferir a vertente engenheira do montar à do artista que reproduz, originou o conceito de fotomontagem. Ao analisar algumas das intervenções de produtores como John Heartfield, Hannah Höch, Johannes Baader e Raoul Hausmann, Fabris enaltece a luta revolucionária do proletariado através da apropriação dos acontecimentos políticos e a reformulação dos mesmos de acordo com os pensamentos de oposição. Assim, a autora argumenta a passagem do objeto duchampiano para a imagem através de dois eixos fundamentais dadaístas: a destruição de antigas formas linguísticas e a proposta de novas possibilidades de linguagem urbana. Por outro lado, no seu artigo *Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética* (2005), Annateresa Fabris centra-se na fotomontagem enquanto técnica utilizada pelos artistas da vanguarda soviética. Também apresentada em capas de livros, revistas e cartazes, desta vez observa-se a fotomontagem ao serviço dos ideais do Partido Comunista e o processo de passagem da pintura para as técnicas construtivistas devido às necessidades de uma realidade revolucionária. As vertentes modernas foram então consideradas impróprias para a configuração da arte marxista, devido à ruptura com o passado enquanto obstáculo ao enraizamento da cultura e compreensão burguesa, e substituídas por uma linguagem realista, inspirada no Realismo progressista do séc. XIX, observando-se a transição da arte para propaganda como meio de exaltação do conteúdo de uma mensagem revolucionária e assimilação da verdade comunista.

A diferenciação de significados entre as experimentações russas e ocidentais foi também estudada por Cláudia Raquel Lima no seu artigo *Fotografia como Agente Revolucionário* (2018), onde ambas as vertentes são analisadas e comparadas. Lima contrasta as fotomontagens de John Heartfield enquanto armas contra o regime autoritário alemão, com as de Klutskis, que exaltavam os ideais políticos e pretendiam educar, informar e persuadir as massas letradas que, através do realismo da fotografia, teriam a capacidade de interpretar as narrativas construídas. Assim, é possível observar de que modo a mesma técnica, no mesmo período de tempo, consistia num agente revolucionário que tanto satirizava a força política e elucidava a sociedade como, numa realidade mais distante, persuadia as massas e glorificava os líderes do regime.

Dentro de uma perspetiva semelhante, Tadeu Chiarelli, professor e crítico de arte, em *A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo* (2003) analisa a fotomontagem enquadrada no panorama nacional brasileiro no mesmo período temporal. Observa-se a sua origem enquanto necessidade de um imaginário nacional que se afastasse das poéticas abstratas modernistas. Destaca nomes como Mário de Andrade, Jorge de Lima e Athos Bulcão que contribuíram para a constituição de uma linguagem

autónoma na fotografia, e amplia o panorama além das técnicas dadaístas e construtivistas, contrastando-as com a fotomontagem surrealista que, menos recorrente ou, pelo menos, menos óbvia, se dirigem ao próprio artista ao invés de uma produção para massas ou ao serviço de uma identidade governamental.

Analisando perspectivas que abordam estudos de caso específicos da temática em questão, Ana Carolina Lima Santos escreve acerca *Da inter-relação entre Fotodocumentário e Fotomontagem: a Experiência de Pedro Meyer em Truths & Fiction* (2014). A autora aborda o projeto do fotógrafo mexicano Meyer, que consiste na criação de imagens que aliam o registo fotográfico à manipulação digital, concedendo uma configuração distinta aos elementos do mundo num discurso pessoal, sem descuidar a alusão às realidades sociais retratadas pelo artista. Neste projeto que relaciona a temática do fotodocumentário com a da fotomontagem, questionando o modo como a fotografia historicamente é convocada para representar o real, Santos argumenta o procedimento da montagem enquanto reconfiguração da natureza documental focando-se na história da fotografia mexicana, com particular foco na abordagem do fotógrafo Pedro Meyer, para argumentar uma ruptura que desafia o cânone do fotodocumentário.

De igual modo, ainda que numa temática social divergente, Anna Corrigan, apresenta em Junho de 2016 uma dissertação intitulada *Laughter as Feminist Intervention in Grete Stern's Sueños*, abordando a série de fotomontagens *Sueños* (1948-1951) da artista e fotógrafa Grete Stern, que consiste numa intervenção do feminismo em representações convencionais da mulher na cultura visual através do humor e comédia. A autora explora o projeto enquanto contribuição para o Surrealismo feminino e exalta a relação entre o humor, a política e a arte visual. A fotomontagem é então referida e argumentada enquanto suporte adequado a esta intervenção feminista na cultura visual patriarcal e comercial, expondo a fabricação por detrás das realidades fotográficas, construindo e multiplicando diversos significados.

Após a observação de estudos históricos e sociológicos da fotomontagem, destacam-se duas perspectivas que se declinam sob o seu potencial técnico mais atual. Na sua dissertação de Mestrado, intitulada *Fotomontagem Digital: a fotografia como resultado do processo metodológico do design gráfico* (2016), Rogério de Souza e Silva aborda a fotomontagem numa vertente digital enquanto produto executado através do *design* gráfico. Para esta exploração, o autor começa por contextualizar a fotomontagem ao longo da História, desde a origem da fotografia, passando pelas vanguardas europeias, construtivismo, surrealismo e a *Pop Art* e terminando com a relação da temática na imprensa, publicidade e era digital. Souza e Silva explora teorias sobre a fotografia confrontando, com o fundamento de diversos autores, o real,

resultado da mimese da fotografia tradicional, e a ficção, enquanto manipuladora da realidade e intrínseca à imaterialidade do digital. Debruça-se ainda sobre os métodos do *design* gráfico que serão relacionados com a técnica da fotomontagem, através dos dados obtidos pela metodologia das entrevistas a autores praticantes da temática, atualizando o portfólio da temática da fotomontagem, mas deixando por explorar as inovações da fotomontagem num contexto de intervenção social.

O mesmo acontece no projeto *Da Fotomontagem às Poéticas Digitais* (1999), de Hélio Jorge Pereira de Carvalho, que contextualiza historicamente a temática e os movimentos que dela se serviram ao longo da História, seguindo posteriormente por uma abordagem mais técnica e estrutural onde são identificados conceitos e procedimentos que contribuem para a sua definição e subjetividade. O autor desenvolve o projeto *Virtualma* neste trabalho, com o intuito de pôr em prática o objeto de estudo. Através de uma experimentação dos meios digitais escolhidos, o autor explora as possibilidades estéticas e técnicas do mundo virtual e insere auto-retratos que pretendem questionar a noção da identidade. Assim, pretende realçar a relação entre a imaginação do artista e a capacidade técnica dos meios digitais que permitem materializar as ideias. Num olhar direcionado para as possibilidades futuras na criação de imagens interativas e participativas, discute os métodos interativos da tecnologia presentes na rede mundial de computadores como suporte de construção de novas poéticas.

Em relação aos autores que merecerão destaque no estudo conceptual da fotografia, não enquanto técnica, mas enquanto imagem que preenche a nossa cultura visual e potencia a reflexão, irei recorrer aos contributos da escritora, filósofa, ensaísta e ficcionista norte-americana Susan Sontag, uma das mais importantes influentes intelectuais da segunda metade do século XX. No seu livro *On Photography* (2008), Sontag confere um novo olhar sobre a temática da fotografia, analisando de forma profunda a essência desta temática, e questionando toda a prática e conhecimento que possamos ter como adquiridos. O panorama crítico que Susan Sontag apresenta destaca a omnipresença da câmara e a ligação da fotografia com a morte, estabelecendo uma relação profundamente íntima entre o real, o tempo e a câmara. É também evidenciada a capacidade narrativa que a fotografia tem de representar de forma seletiva e transparente a realidade, ao contrário da pintura que se “limita” a uma narrativa interpretativa, assim como a democratização das experiências que, com a fotografia, são transformadas em imagens. A autora aborda o suporte fotográfico enquanto potencial estimulador do impulso moral, isto é, as diversas tipologias de imagens que, ligadas a uma determinada situação histórica, têm a capacidade de despertar a consciência humana.

Uma outra referência imprescindível no estudo conceptual da fotografia é Roland Barthes que, na sua obra *A Câmara Clara* (1980), propõe uma perspectiva refletiva e filosófica referente à fotografia, que em nada se relaciona com a sua componente técnica. Contrastando dois planos de uma imagem, o *studium*, referente ao panorama cultural, político e ideológico de uma fotografia, e *punctum*, uma perspectiva que se foca na sensibilidade presente numa imagem como um detalhe ou aspeto que se destaca de forma pessoal em cada indivíduo, Barthes desenha a dualidade que norteia o interesse individual numa fotografia. O contributo do autor será essencial na análise semiótica das imagens e na subjetividade das suas interpretações e descodificações de mensagens.

Na presente dissertação, tornou-se relevante analisar teorias que abordam a temática da cultura visual e a sua implicação na sociedade contemporânea. Nesse sentido, autores como William John Thomas Mitchell e Hans Belting foram incluídos neste reportório, suportando a problemática da imagem moderna e a emergência de uma disciplina que explora a experiência da imagem e o seu valor artístico. Este debate prende-se numa primeira instância com a passagem de uma História da Arte, incapaz de sustentar a emancipação da estética moderna, para uma cultura visual que se liberta das limitações pré-formuladas e dos cânones artísticos para defender uma arte de inclusão que cada vez mais adere a uma abordagem antropológica. *O Fim da História da Arte* (2004) defendido por Belting é uma das maiores contribuições para este debate, proclamando o fim dos enquadramentos e regras pré-definidas que direcionavam as estruturas da História da Arte e que deixaram de reunir sentidos na História universal vigente. De um modo complementar, Mitchell argumenta um *pictorial turn* na sociedade moderna, uma explosão de interesses nos estudos visuais e a ânsia de criticar e questionar os elementos visuais. Na sua exploração contínua em torno da cultura visual, o autor permanece intimamente relacionado com o conceito *showing seeing*, enaltecendo a pertinência de materializar em palavras o que os olhos vêem já que o processo de ver é na sua essência invisível.

A teoria da imagem é ainda refletida por autores como Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin que questionam o papel das imagens e o seu comportamento nas vidas contemporâneas. É no debruçar sobre as *imagens em relação* e o seu desmontar da História que Huberman argumenta que as realidades são expostas precisamente através dos anacronismos visuais que escapam do fio condutor e temporal da História da Arte. Segundo o autor, é na interrupção do adquirido que surge o conhecimento. Ao interrogar as imagens e ao retirá-las do seu contexto temporal e conceptual, tornam-se visíveis relações complexas anteriormente escondidas, e é nesse contacto com o real que a *imagem arde*. Quando Walter Benjamin problematiza o *analfabetismo na imagem*, refere os clichês visuais presentes em fotografias

incapazes de desmascarar a realidade e, por conseguinte, incapazes de proporcionar uma experiência fotográfica. Quando a legibilidade das imagens não é dada de antemão, terá uma maior capacidade de desconcertar e renovar os pensamentos das sociedades, fator crucial na era de reprodução a que as sociedades foram expostas através da fotografia. No seguimento destas teses, surge ainda a relevância de Jacques Rancière e a sua teoria acerca das *imagens pensativas* e do *regime ético das imagens*, colocando ênfase no impacto do modo de ser das imagens e no modo de ser dos indivíduos.

Tratando-se de um estudo que se prende com o poder da imagem enquanto objeto manifestador, será igualmente relevante estudar óticas que se prendem com a perspetiva do observador da imagem. Neste sentido o autor John Berger, será uma peça fulcral para esta investigação. Intimamente ligado às relações entre o ver e o ser visto, Berger explora o caminho emocional e cognitivo da interpretação da imagem, excluindo os elementos referentes ao realismo e à razão. Segundo Berger, uma imagem revela sempre novas possibilidades e a ponte entre o que observamos e a nossa imaginação, estão intrinsecamente associadas. No livro *About Looking* (1991), destacam-se dois capítulos, *Photographs of Agony* e *Uses of Photography*, que abordam a circulação e o impacto que as fotografias de guerra causam nas sociedades. Relacionando no segundo capítulo as considerações da autora Susan Sontag, Berger destaca o século XX como o período que enaltece o carácter dominante da fotografia enquanto método de refletir as aparências, democraticamente usado pelo domínio público, facto que se materializa através das manifestações propagandísticas da época. Segundo o autor, que reforça o pensamento de Sontag, o mundo industrializado parece servir-se das catástrofes como espetáculos para as sociedades de massa ou como fatores de decisão, nas imagens que pretendem uma mudança social. Berger esclarece a necessidade de se desenvolver uma prática fotográfica que se incorpore na memória social e política, e combata os atrofios da fotografia que alimenta o capitalismo, o que passará pelo fotógrafo se assumir como um registador, e não apenas como repórter. Deverá ser capaz de construir um contexto para a fotografia, através de outras fotografias ou palavras de uma maneira comparativa que marque o observador, o que nos remete para a relevância da prática contemporânea da fotomontagem.

Analisando os estudos existentes que tratam os artistas que se pretende abordar como estudos de caso na presente dissertação, observam-se alguns projetos académicos a nível internacional que abordam, em diferentes temáticas, o trabalho da artista americana Martha Rosler.

Em 2007, Bárbara Rodriguez Francés realiza o seu projeto final de Mestrado em Produção Artística intitulado *Collage Reinvidicativo. El Arte de la Demanda*, centrando o seu objeto de

estudo no movimento da colagem. Analisando o desenvolvimento da técnica ao longo da História e destacando quais as suas implicações na arte atual, Rodriguez Francés defende a parte formal da dissertação através da abordagem de três artistas, Hannah Höch, Grete Stern e Martha Rosler, que recorreram à técnica da colagem para defender a temática do feminismo. Deste modo, Francés explora de um modo superficial o trabalho da artista americana, dando maior relevância à série de colagens com caráter feminista intitulada *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972), evidenciando as metáforas utilizadas pela artista para defender a sua visão acerca da temática. A autora enfatiza o desmembrar do corpo da mulher enquanto representação do *quebra-cabeças social* a que esta está sujeita na sociedade estereotipada e a estética pouco refinada de Rosler, proporcionada pelas colagens, que confere às imagens uma ironia acerca da elaboração da obra artística relacionada com a crítica da artista americana face à arte enquanto burocracia museológica.

Ainda dentro do foco do caráter feminista de Rosler, encontra-se a dissertação de mestrado de Lina Alves Arruda, *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação* (2013), onde a autora exalta a acentuação da artificialidade e falsidade das figuras de mulheres no trabalho da artista americana que critica as questões que normalizam a feminilidade e o sistema da diferenciação sexual. Juntamente com as artistas Laurie Simmons, Barbara Kruger e Cindy Sherman, nesta dissertação revisita-se a crítica feminista das políticas de representação através da apropriação de imagens de mulheres provenientes dos *mass media* que avaliam as retóricas culturais historicamente pré-estabelecidas. Centralizando o trabalho de Martha em essencialmente duas colagens da série *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972), Arruda aponta o seu propósito para o estereótipo “dona de casa” advindo da cultura visual e material, assumindo essas colagens como potencialidades críticas que justapõem o masculino e feminino e os usos do fotojornalismo e das imagens publicitárias.

Michael Cox escreve em 2008 a dissertação *Explain how Photomontage has been applied as a visual language, as well as a technique throughout its history. How has it evolved to meet technological changes? Discuss whether the technique remains to be an effective voice of social commentary?* (2008), fazendo uma análise evolutiva da temática da fotomontagem desde o Construtivismo Russo, passando pela arte de protesto do movimento dadaísta e abordando artistas como John Heartfield, Richard Hamilton e Martha Rosler, até à contemporaneidade, focando-se no artista ilustrador Olivier Kugler, questionando e debatendo a efetividade da fotomontagem enquanto voz eficaz no comentário social atual.

De forma semelhante, Wendy Ann Parker em *Political Photomontage: transformation, revelation, and truth* (2011) aborda a discussão da fotomontagem enquanto práxis desde a

adoção da técnica pelos dadaístas. Parker debate e relaciona os artistas John Hartfield, Hannah Höch, Kurt Schwitters e Martha Rosler, discutindo como estes em específico desenvolveram e recorreram à fotomontagem para ilustrar realidades políticas em tempos de conflito. Com esta relação, a autora argumenta a necessidade dos três primeiros artistas criarem um novo modelo de expressão perante os cânones tradicionais instituídos e o reconhecimento de Rosler da fotomontagem enquanto veículo expressivo e narrativo eficaz, adotando a mesma metodologia que os seus antecessores.

House Beautiful: Bringing the War Home (Rosler, 1967-1972) é explorada de forma profunda em dois projetos distintos que se centram totalmente e de forma semelhante nesta série de fotomontagens de Rosler. August Jordan Davis escreve *Bringing the War Back Home: The Anti-War Photomontages of Martha Rosler* (1967-2008) (2011). Numa vertente mais conceptual, Davis considera as duas séries de fotomontagens anti-belicistas de Rosler (*House Beautiful: Bringing the War Home* (1967-1972) e *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004-2008)) enquanto relacionadas com a prática ativista e crítica da artista. A autora examina a fonte original e contextos das imagens utilizadas por Rosler na construção das montagens e expõe proposições teóricas possíveis na análise das narrativas críticas da artista americana. Através de uma perspetiva global e centrada, é fornecida uma contextualização histórica deste projeto americano, bem como a natureza e motivações da artista em ambos os períodos temporais. Por outro lado, Megan Katherine Ampe desenvolve *Martha Rosler's Bringing the War Home: House Beautiful, 1967-1972: an Interrogation of the American Dream* (2012). Direcionada essencialmente para a primeira série desenvolvida por Rosler, Ampe seleciona apenas alguns exemplos de fotomontagens e insere-os em diferentes temáticas sendo estas o entendimento político e social através da análise da Guerra Fria e a negação da artista perante a ideologia do Americanismo, o uso da imagética publicitária de Rosler perante o consumismo contemporâneo da guerra, e as qualidades formais do uso da fotomontagem como arma de guerra para criar críticas sociais e políticas, esta última vertente mais relacionada com a presente dissertação que se desenvolve neste texto.

A nível internacional observa-se ainda a dissertação de Nicholas Frobes-Cross intitulada *Various Representational Tasks: Art and activism in the early work of Martha Rosler, Allan Sekula and Fred Lonidier, 1967-1976* (2016). Tal como o título sugere, são analisadas obras de três artistas diferentes no mesmo período temporal assemelhando-se na temática da arte enquanto forma de expressão ativista. Exaltando um diálogo entre as diferentes práticas, aqui o trabalho de Rosler é colocado em paralelo com os outros artistas com quem a artista convivia durante a sua temporada em San Diego. Frobes-Cross aborda o trabalho da artista americana

numa vertente intensamente conceptual, analisando a relação entre a política e a estética, destacando uma prática que diverge das formas predominantes da arte conceptual, pós-minimalista e crítica institucional.

A respeito de fontes nacionais, encontra-se a dissertação de mestrado de Ana Raquel Romão Alves *Experimenting with Torture: Abu Ghraib Through the Lens of Paul Scheuring's The Experiment* (2014). Analisando o filme americano *The Experiment* (2010) como caso de estudo, um *thriller* que relata a experiência prisional de Philip Zimbardo, Alves aborda a temática do escândalo de Abu Ghraib, torturado e abusado sexual e fisicamente pela polícia militar americana. Tendo sido um caso que ficou conhecido através das fotografias de Abu Ghraib, a autora pretende explorar a forma como essas imagens influenciaram as representações de terror, tortura e violência na cultura visual ocidental. Como forma de enriquecimento do seu trabalho, Alves inclui outros exemplos de trabalhos artísticos tratando as pinturas de Fernando Botero, as *performances* de Regina José Galindo, os filmes de Luke Moran, a fotografia de Jonathan Hobin e as colagens de Martha Rosler. Deste modo, é especificada de forma breve uma das fotomontagens da série *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* (2004-2008) intitulada *Ellection (Lynndie)* (2004), onde Rosler insere as fotografias de Abu Ghraib e as relaciona com o contexto da Guerra do Iraque e com as manipulações políticas desse período, demonstrando, tal como defende Alves, os efeitos da *War On Terror*.

No caso do artista turco Ugur Gallenkus, segundo artista abordado nesta dissertação como estudo de caso, por se tratar de um artista com poucos anos de participação no mundo artístico e relevância apenas no mundo digital, não se encontraram estudos académicos que abordassem a sua prática. No entanto, o seu trabalho encontra-se discutido no artigo *The Postmodern Turn in Prosuming Images: Juxtaposition, dialogism, and the Supplement in Contemporary Visual Culture* (2019), de grande relevância para esta dissertação, onde os autores Souzana Mizan e Daniel de Mello Ferraz abordam a temática das imagens produzidas e consumidas simultaneamente na sociedade contemporânea, denominadas *prossumidas*. Neste artigo é explorada a natureza dialógica da linguagem através das narrativas visuais procurando formas críticas para compreender a crise de representação moderna. A prática de Ugur Gallenkus é inserida neste estudo adotando o artista como um *prosumer*, ou seja, enquanto produtor e consumidor das suas imagens, e como um *bricoleur*, enquanto participante ativo no processo de criação de significados. Resultado da interatividade atual das redes digitais, argumenta-se neste artigo a pluralidade de subjetividades que emergem procurando vozes e perspectivas próprias perante a realidade em que estão inseridas. São ainda discutidas as chamadas *zonas de contacto* virtuais criadas pelo artista Gallenkus ao reunir duas realidades distintas acabando por,

consequentemente, conceber um terceiro espaço onde as culturas se encontram e interagem e, por vezes, alteram a nossa percepção do real.

O universo de repositórios analisados revela a pertinência relativamente ao tema abordado e aos estudos de caso inerentes. Apesar da técnica da fotomontagem já ser explorada nos contextos políticos e sociais e enquanto prática ativista, demonstra-se um foco contínuo em períodos históricos da temática que se centralizam maioritariamente no passado e não executam uma relação atual com o presente, nem uma projeção de continuidade no futuro, mais focada na vertente digital. Tal como defende Megan Katherine Ampe (2012) nas conclusões da sua dissertação, perante a ligação atual de localizações através da Internet e o aumento da globalização das comunidades, é enriquecedor evidenciar a Internet enquanto espaço potencializador de ações políticas e consequentemente ativismo artístico na contemporaneidade. Após a centralização no trabalho de Rosler, Ampe sugere que “uma análise a artistas que criam obras de arte politicamente relacionadas e motivadas através deste suporte, poderá levar a um melhor entendimento da função futura da produção de arte politicamente ativa.”¹ (Ampe, 2012, p. 100), daí a relevância em incluir o artista digital turco Ugur Gallenkus.

¹ Tradução livre

Estrutura

De modo a articular de uma forma lógica e organizada que cumpra os objetivos definidos, esta dissertação contém uma estrutura dividida em três capítulos.

No primeiro capítulo é feita uma contextualização à cultura visual contemporânea e às teorias desenvolvidas em torno da imagem e da fotografia. Neste capítulo é ainda abordada a temática da fotomontagem, através de uma base teórica e conceptual, analisando as suas origens e principais contextos e processos enquanto técnica artística e ativista. É ainda destacado o artista espanhol Josep Renau por ser uma referência na História da fotomontagem, e por representar a ponte entre as práticas dos anos 20 e dos anos 60, aproximando-se de forma íntima simultaneamente à prática de John Heartfield e à técnica da artista americana Martha Rosler.

O segundo capítulo foca-se no estudo de caso da artista Martha Rosler. Numa primeira parte, é explorado o trabalho e temáticas da artista de uma forma global, e posteriormente atribui-se maior relevância à série de fotomontagens *House Beautiful: Bringing The War Home* (1967-1972), pondo em evidência o impacto que a fotografia e a imprensa causaram nas alterações sociais nos períodos de conflito bélicos, em particular na Guerra do Vietname, a primeira guerra televisiva e relacionada com a temática de Rosler nesta série. Neste capítulo, faz-se ainda menção à segunda série de fotomontagens da artista intitulada *House Beautiful: Bringing The War Home, New Series* (2004-2008).

No terceiro e último capítulo, é analisado o segundo estudo de caso desta investigação que se prende com a prática do artista turco Ugur Gallenkus em criar fotomontagens digitais de carácter interventivo e disseminá-las através das suas redes sociais. Neste capítulo, e por se tratar de uma abordagem tecnologicamente mais avançada, tornou-se relevante fazer a ponte com a evolução tecnológica pós-moderna que reformulou os processos de produção e circulação das imagens.

CAPÍTULO I - REMONTAGENS DO TEMPO

1.1. Cultura Visual

1.1.1. O Fim da História da Arte

“Os estudos visuais não são uma mera indisciplina ou suplemento perigoso para com as disciplinas tradicionais orientadas pela visão, mas sim uma interdisciplina que desenha nos seus recursos, e nos das outras disciplinas, a construção de um novo e distintivo objeto de pesquisa. A cultura visual é, então, um campo específico de pesquisa, no qual os seus princípios e problemas fundamentais estão a ser recentemente articulados no nosso tempo.” (Mitchell, 2002, p. 179).

O surgimento dos estudos visuais nasce de uma necessidade de reformulação proveniente do debate do fim da História da Arte e é uma tentativa bem-sucedida de suportar uma estética de inclusão que já não diferencia a arte elevada e a arte popular, não fazendo a tradicional distinção entre o cunho artístico e o não artístico. No fundo, trata-se de uma reavaliação da arte enquanto instituição que representa as inquietações da contemporaneidade.

As primeiras ocorrências do termo de Cultura Visual remontam às décadas de 70 e 80 e surgem perante a “possibilidade de uma história alargada das imagens – ou mesmo duma reorientação contemporânea em torno dum paradigma visual” (Medeiros e Castro, 2017, p. 3). O universo visual viu-se drasticamente alargado com as imagens dos séculos XIX e XX provenientes dos meios de comunicação de massa contemporâneos, que abriram novas dimensões culturais e históricas e proporcionaram formas de olhar e experiências visuais variáveis. A televisão, o vídeo, a fotografia, o cinema e a publicidade pluridisciplinaram a cultura visual e puseram fim ao carácter estritamente histórico e artístico das práticas criativas, adotando uma perspetiva maioritariamente antropológica e narrativa. A mudança do paradigma pré-estabelecido pela História da Arte, exalta a relevância do visual que não só passa a fornecer uma dimensão imagética das narrativas, como se relaciona de forma profunda com as dimensões políticas e ideológicas. Deste modo, já não importa refletir acerca das representações dos elementos visuais, mas antes questionar as interpretações já consolidadas (Corrêa e Freisleben, 2018, p. 77).

Segundo Belting, “o fim da História da Arte não significa que a arte e a ciência tenham alcançado o seu fim, mas regista o facto de que na arte, assim como no pensamento da História da Arte, delinea-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada.” (2006, p. 23). Deste modo, os artistas abandonaram a consciência

de história cronológica que lhes havia sendo imposta e passaram a adquirir um discurso que permitisse no presente continuar a fazer uma história para o futuro que não fosse necessariamente comprometida com o passado. Este “fim” que o autor explora, debruça-se sobre a reformulação de pensamentos sobre as mesmas práticas. Ou seja, não se trata de um abandono das práticas artísticas, mas antes de uma nova perspectiva sobre as mesmas, com diferentes temáticas, uma incerteza sobre como prosseguiria a arte no futuro. Se antigamente uma imagem era restringida ao seu tempo e contexto, o *fim da História da Arte* permite movê-la temporalmente, libertando-a da limitação do seu enquadramento histórico e permitindo analisá-la através de diferentes perspectivas. “Quando a imagem hoje é retirada do enquadramento, pois ele não é mais adequado, alcançou-se então o fim justamente daquela História da Arte da qual falamos aqui.” (Belting, 2006, p. 25). Atualmente a cultura já não é celebrada através da mera observação silenciosa perante a obra emoldurada, mas apresenta-se através de práticas interativas que constroem um “espetáculo coletivo”, onde a cultura passa a ser alvo de entretenimento que deve surpreender em vez de ensinar. Se antigamente a História privilegiava as técnicas e os estilos dos artistas, a cultura visual privilegia os seus pensamentos, crenças e ideais que ultrapassam os fatores estéticos e históricos, sobrepondo os temas artísticos às suas concepções. “Atualmente é mais importante diante do que o artista toma posição do que a forma como o faz” (Belting, 2006, p. 64), chegando-se mais depressa a um entendimento acerca dos temas, do que às formas de fazer arte.

Um dos inimigos da tradicional história da arte é o conceito da cultura de massas, proveniente essencialmente do pós-guerra americano, objeto intrínseco à cultura visual. Tratando-se de um movimento que se fundamentava no efêmero e no quotidiano, tornou-se num obstáculo à narrativa cronológica e contextualizada da história da arte. “Certamente não se trata de como a arte se comporta diante da cultura de massas, mas se a cultura de massas ainda concede à arte um domínio próprio.” (Belting, 2006, p. 110). O objeto da cultura de massas vive da relação entre a arte e a publicidade e afasta-se da ideia inocente do produto criativo enquanto sucessão de invenções pessoais, assumindo a reprodução como lugar potencializador da produção da ideia artística, esta que passou conceptualmente a realizar comentários sobre o mundo numa auto-expressão do artista através da apropriação, repetição e reconstrução das imagens contemporâneas.

No seu ensaio *Showing Seeing: a critique of visual culture* (2002) W. J. T. Mitchell esclarece a sua visão acerca da ambiguidade da relação entre cultura visual e História da Arte. Segundo Mitchell, a estética é o campo teórico da História da Arte que se destina às questões gerais da perspectiva como o valor e percepção artísticos, enquanto que a História da Arte se

dedica à historicidade dos artistas e das suas práticas, estilos ou movimentos. Nesta perspetiva, Mitchell defende a complementariedade da cultura visual perante algumas lacunas anteriormente encobertas: “Se a História da Arte atua sob as formas visuais, e a estética sobre os sentidos, o que poderia ser mais natural do que uma subdisciplina que se centra na visão como tal, unindo a estética e a História da Arte em torno de problemas como a luz, óticas, aparelhos visuais e experiência?” (Mitchell, 2002, p. 167).

1.1.2. A Cultura Virtual

Numa perspetiva mais recente, Karin Becker em *Where is the Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?* (2020) esclarece que a cultura visual não se centra nas imagens nem nas tecnologias utilizadas na sua produção e distribuição, mas sobretudo expõe a relação entre a visão e o conhecimento. Segundo Becker, as novas imagens e tecnologias são meros artefactos da cultura visual e é essa relação entre o saber ver e o interpretar que desenvolve e atribui significados à multiplicidade de imagens que problematizam os aspetos da vida contemporânea. Becker materializa este processo dando o exemplo canonizado da fotografia jornalística. Foi durante a Primeira Guerra Mundial que os jornais americanos começaram a publicar suplementos semanais que incluíam fotografias da guerra estabelecendo nos anos 20 as clássicas grandes manchetes acompanhadas de fotografia. Com este exemplo Becker demonstra como aqui “não foi a tecnologia que proporcionou as condições desta aplicação, mas antes um conjunto de circunstâncias políticas e culturais que estabeleceram padrões para uma cultura visual do jornalismo que continuaria na imprensa durante décadas.” (Becker, 2020, p. 152). Deste modo, o autor defende como, afastando o ponto de vista do artefacto visual, é possível chegar a questões mais abrangentes acerca do surgimento e significados associados ao mesmo. Segundo uma análise cultural visual, a visão deixa de ser o dado biológico garantido e torna-se formada através de processos culturais, intensificando a necessidade de problematização da visão e dos modos de ver pré-estabelecidos.

Com a condição moderna de bombardeamento visual a que as sociedades de consumo foram sendo sujeitas com a rápida circulação de imagens, tornou-se então inevitável criar a existência de um campo interessado em analisar e refletir sobre todos os objetos visuais que compõem o cenário contemporâneo. Enquanto que a História da Arte prioriza obras de arte legitimadas, a cultura visual debruça-se sobre qualquer tipo de imagem e privilegia o diálogo inerente às mesmas, estas que portam significados e posições discursivas. Deste modo, o que se propõe são “modelos mais sincrónicos que garantem flexibilidade e contemplam diferentes

públicos, preocupando-se mais com o significado cultural, do que com o valor estético.” (Corrêa e Freisleben, 2018, p. 68).

A Cultura Visual desenvolveu a abertura de uma cultura virtual que, com os desenvolvimentos tecnológicos, expandiu o campo da imagem a uma escala global e cibernautica e se opôs à cultura material (Guasch, 2005, p. 19). Assim sendo, os lugares tradicionais culturais e artísticos como as bibliotecas, galerias e museus, são substituídos pela amplitude virtual da Internet e das redes sociais. A obra de arte liberta-se dos cânones estabelecidos acerca da mercantilização e museologia que lhe eram intrínsecos e adquire uma amplitude que se estende a todo o campo visual, este que oferece processos psicossociais que ultrapassam os campos restritivos da estética da História da Arte. Toda a imagem possui “uma vida própria e não podem ser explicadas, simplesmente, como instrumentos comunicativos e retóricos ou, noutros casos, como janelas da realidade.” (Mitchell, 2002, p. 176).

Numa era onde o digital prevalece às práticas tradicionais e as novas tecnologias permitem a existência de utilizadores diariamente participantes coletivamente nos campos das redes sociais, o artista terá passado a ser não só um produtor, como um consumidor de imagens. Esta simultaneidade vigente na sociedade atual apelida os indivíduos de *prosumers* (Mizan e Ferraz, 2019, p. 127). Unindo os denominativos de produtor e consumidor, o conceito assume os indivíduos como elementos ativos da produção e do consumo de imagens nos espaços virtuais. Hoje em dia, os significados e mensagens não se encontram apenas a nível oral ou textual, mas adquirem maioritariamente um carácter virtual fornecido pelo conteúdo informativo das imagens que, ao circularem, disseminam as questões problematizadas nelas mesmas.

O debate da *crise da representação* surge de uma abundância incontrollada de elementos visuais representativos que se expandem àqueles que acedem às novas tecnologias e às redes sociais. Estas ferramentas permitiram criar o carácter local da crítica onde os denominados *bricoleurs* “implementam sinais visuais facilmente acessíveis a um reciclar de ideias, introduzem rupturas aos sistemas conceptuais dominantes e fazem emergir vozes silenciadas.” (Mizan e Ferraz, 2019, p. 131). Enquanto *bricoleurs*, estes *prosumers* são os fabricantes ativos dos processos de criação de mensagens e ideais e, por conseguinte, de conhecimento descentralizado cada vez mais associado a uma crise de representação que dificulta o acesso à verdade e ao real. As imagens construídas selecionam intencionalmente fontes visuais que são muitas vezes montadas de modo a tornar visível aspetos de uma determinada realidade, alterando a perceção de real do observador. Trata-se da representação de um conhecimento que abandona os padrões e teorias absolutas e privilegia os diferentes tipos de questões sociais de carácter local, contextual e pragmático.

1.1.3. O Ativismo Social na Imagem

A imagem contém mensagens que a colocam ao mesmo nível que a linguagem. Enquanto suporte comunicacional, transforma-se num campo de construção social “crucial para o surgimento dos estudos visuais enquanto arena para o desenrolar da crítica política e ética” (Mitchell, 2002, p. 171). As formas visuais adquirem relações de poder e expressão entre o produtor e o espectador que se exprimem de uma forma efetiva nos domínios da publicidade e propaganda. Pode-se inclusive observar tais ferramentas enquanto instrumentos de domínio, sedução, persuasão ou engano, o que justifica a sua relevância perante diferentes formas de opinião política e estética que ambicionam fomentar um novo estado de consciência nas sociedades.

Esta ampliação de oferta de imagens e subjetividades inerentes nas mesmas, criou então novos modos de ver que se transpuseram em novos modos de ser e de se relacionar com o mundo. Ao testemunhar um potencial comunicacional na imagem enquanto linguagem, o indivíduo moderno utiliza-a como recurso educacional e ativismo social. As imagens tornaram-se numa ferramenta de disseminação de informação e criação de impacto através de um meio de expressão individual capaz de influenciar outros, mais do que qualquer meio de informação tradicional. “A circulação de imagens é vista como uma ameaça às formas tradicionais de literacia e aprendizagem, ao estabelecimento de valores culturais e expressão, e ao sentido de ordem prometido pelas formas discursivas familiares, incluindo, o jornalismo.” (Becker, 2020, p. 149).

O ativismo social através da arte e das imagens é um dos principais focos dos estudos visuais e tem vindo a ser cada vez mais explorado. Em dois estudos recentes, o ativismo é abordado de duas formas diversas que se complementam perante a contemporaneidade. O primeiro estudo, realizado em 2016 em Portugal, intitula-se *Ativismo Digital em Portugal* e dedica-se a um estudo exploratório realizado entre 2014 e 2016 que procurou vincular o uso dos meios digitais com as formas de ativismo e a participação pública dos jovens. A importância do digital na mobilização coletiva surge devido a um contexto moderno onde as novas ferramentas tecnológicas assumem particular relevância na expressão de reivindicações e protestos, e fornecem uma interconexão global. Neste estudo, é proposta uma tipologia analítica simplificada dividida em três níveis de ação que podem ser interpretados como um “nível de intensidade” de ativismo. Num primeiro nível, mais intenso, consideram as ações transgressoras e tecnologicamente mais avançadas, como as manifestações virtuais e a guerrilha tecnológica. Em segundo lugar, encontram-se as práticas que se concentram na construção de redes e

organização coletiva que fornecem reportórios concretos de ação, permitindo o desenvolvimento de atuações organizadas a uma escala local e até mesmo global. Num terceiro e último nível, encontram-se as práticas relacionadas com a divulgação e disseminação de informação referente aos movimentos sociais. Focadas num público em geral e não apenas nos ativistas, estas utilizações não exigem competências sofisticadas, tratando-se de uma espécie de propaganda através de conteúdos expostos em sites, blogues e páginas das redes sociais. Todas estas práticas transformam a Internet num instrumento de utilização, mas, acima de tudo, numa arena de conflitos que fazem parte do campo conceptual da cultura visual e virtual.

O segundo estudo, *Artivism: A new educative language for transformative social action* (2018) explora o potencial educativo do conceito *artivismo* enquanto forma de interação social através da inovação e criação artística. Unindo as palavras arte e ativismo numa só conceção, o artivismo é definido como uma nova linguagem presente fora das instituições tradicionais movendo-se em direção aos espaços urbanos e sociais. Neste artigo, e segundo as palavras de Lippard (1984), o artivismo não se opõe à arte convencional, mas aborda imagens alternativas, metáforas, ironia, humor, provocação ou compaixão, com o objetivo de gerar emoções e informação. Acompanhando as vanguardas artísticas do século XX, o artivismo surge de uma desmaterialização do objeto artístico que privilegia o processo da criação e está intrinsecamente relacionado com a emergência de uma arte política e de rutura. “Os significados cortados, a violação das categorias e convenções da estética, e o corte com a ordem tradicional são usados para recuperar a comunicação com o mundo social.” (Vico *et.al*, 2018, p. 4).

Deste modo, o artivismo estará intimamente relacionado com a cultura visual, fazendo parte de uma geração pós-modernista que encontra nas imagens que circulam na contemporaneidade questões que necessitam de ser problematizadas. No fundo, presenciamos uma geração onde “os interesses antropológicos suplantam os interesses pura e simplesmente inerantes à arte.” (Belting, 2006, p. 173), que liberta a arte da moldura e a desterritorializa dos seus limites plásticos, expandindo-a aos domínios do saber, da interpretação e de outros meios e sistemas de compreensão simbólica. Tal como refere Allan Sekula, “traçou-se uma fronteira clara entre a fotografia e o seu carácter social. Por outras palavras, os males da fotografia são os males do esteticismo. O esteticismo deve ser substituído, na sua totalidade, para que possa emergir uma arte significativa de qualquer tipo.” (2013, p. 403).

1.2. Teoria da Imagem

1.2.1. Mensagem e Contexto

“Onde quer que a arte tenha tentado uma interpretação do mundo sociocultural, terminou o jogo ingênuo com a aparência e começou um outro jogo em que as regras eram conduzidas com o propósito de comunicação.” (Belting, 2006, p. 211).

Se a Cultura Visual demonstra ser capaz de se expandir além da limitação do valor estético das imagens, analisando de igual modo o papel das mesmas na vida e cultura das sociedades, torna-se crucial e “pertinente refletir como as imagens são práticas culturais que produzem diferentes significados e proporcionam distintas interpretações para cada um que se venha a relacionar com elas.” (Corrêa e Freisleben, 2018, p. 70). A teoria da imagem nasce da análise crítica e sensível proporcionada pelo transcender da cultura visual ao comodismo da análise compositiva primordial. “Interrogar o visual inclui a desconstrução e crítica de como as pessoas vêem, dos valores associados às diferentes formas visuais, às relações de poder que nascem na construção e disseminação destas formas, e como são usados na estruturação de conhecimento e prática na vida quotidiana.” (Becker, 2020, p. 151). Após a percepção da Cultura Visual enquanto área disciplinar, cabe aos historiadores assumir a indisciplina das imagens “cujo sentido muda consoante o observador ou o arquivista, consoante a necessidade e o contexto.” (Medeiros e Castro, 2017, p. 6).

A aceleração da produção e distribuição de imagens globalizou as temáticas visuais exigindo novos meios de interpretação, já que “a questão da imagem se torna paradigmática e estratégica na medida em que vivemos em uma época em que as subjetividades contemporâneas se constroem pelo seu hibridismo com as redes, com a cultura de massa ligada às tecnologias, que são estruturalmente imagéticas.” (Santi, 2018, p. 46). A busca pela subjetividade, caracterizada pela passagem de uma História da Arte para uma cultura visual, tem como principal causa a vontade do artista se expressar, cada qual à sua maneira, procurando respostas na história cultural e social ao invés da história natural anteriormente estabelecida. Tornou-se crucial o estudo das imagens no seu sentido conceptual e no seu modo de percepção e receção, já que o real se transformou num conceito incerto e o sentido dialético das imagens da modernidade permanece em aberto. “Nunca a imagem se impôs com tanta força no nosso universo estético, técnico, quotidiano, político, histórico. Nunca mostrou tantas verdades tão cruas.” (Huberman, 2012, p. 209). Mas essas verdades precisam, cada vez mais, de serem decifradas e contextualizadas. Tal como defende John Tagg, “cabe ao historiador localizar,

no contexto histórico específico da imagem particular, o meio de figuração, modo da sua utilização e a motivação específica do seu uso, bem como reconstituir o método com o qual a imagem foi realizada, ele tem de fazer mais do que isso. Não basta reconstituir as complexas condições, meios e processos de produção. A mesma análise tem de ser realizada no que respeita ao modo de recepção da obra.” (2013, p. 357). O autor enaltece a necessidade de historicizar o espectador, ou seja, de revelar para quem tais imagens seriam alvo de observação e em que condições. Essa análise é crucial numa contemporaneidade onde as imagens são frequentemente resgatadas do passado e repostas em circulação no presente.

Do mesmo modo, acreditando que qualquer mensagem presente numa imagem é determinada pelo seu contexto, Allan Sekula aborda o campo de intercâmbio de informação presente na vertente comunicacional das imagens como *discurso fotográfico*. Segundo o autor, “o significado de uma fotografia, como o de qualquer outra entidade, está inevitavelmente sujeito a uma definição cultural.” (2013, p. 387).

Quando John Berger debate acerca dos usos da fotografia ao longo da História, distingue dois usos da fotografia: o da experiência privada e o da experiência pública. A fotografia privada, essencialmente os retratos preservados no espaço privado, mantém-se envolvida no seu significado original e puro, enquanto que a fotografia pública caracteriza eventos que não se relacionam com o observador, apenas lhe oferece informação momentânea. Ao definir a fotografia contemporânea como arma radical presente nos jornais, panfletos, *posters*, Berger sugere que “a corrente sistemática do uso público da fotografia precisa de ser desafiada, não simplesmente fazendo-a girar como um canhão e direcioná-la para diferentes públicos, mas mudando a sua prática.” (1992, p. 60). Segundo o autor, esta alteração relaciona-se com a distinção entre o público e privado, pois se a fotografia privada permanece relevante ao longo do tempo, a pública detém um caráter maioritariamente efêmero. A sugestão de Berger perante uma fotografia alternativa é “incorporar a fotografia na memória social e política, em vez de a usar como substituto que encoraja a atrofia de qualquer memória.” (1992, p. 62). Esta mudança, exige uma distinção crucial que transforma o fotógrafo num registador dos envolvidos nos eventos, em vez de um repórter para o resto do mundo. Trata-se, uma vez mais, da necessidade de criação de um contexto que consegue transformar a imagem continuamente num “agora”. Construir este contexto passará por “construir com palavras, construir com outras fotografias, construir através no seu lugar num texto contínuo de fotografias e imagens.” (Berger, 1992, p. 64).

1.2.2. Consciencialização e Reflexão

Jacques Rancière fala de um *regime ético das imagens*. “Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a “arte” de se individualizar enquanto tal. Do regime ético das imagens se separa o regime poético – ou representativo – das artes.” (2005, p. 30). O autor expõe a apresentação das imagens modernas enquanto reflexão global sobre o estado do mundo. Deste modo, evidenciam-se as manifestações contemporâneas que, através da arte, da política e da teoria, demonstram como a tradição crítica social e cultural não está esgotada, mas apenas invertida num discurso dominante: “o da interpretação da modernidade como sendo a rotura individualista do laço social e da democracia como individualismo de massas.” (Rancière, 2017, p. 63). Esta emancipação social presente na imagética contemporânea trata-se de um desejo de saída do estado de menoridade que se desenvolve através de uma consciência coletiva.

Os estudos modernos da imagem concluem que esta não é um reflexo do mundo, mas antes uma potência de reflexão (Hurtado, 2017). O que se retira é que o ato de pensar e refletir perante uma imagem, não se deve à naturalidade do pensamento humano, mas antes à ativação do mesmo provocado pela imagem em si. Uma imagem não afirma ao observador o que este deve pensar, mas provoca nele o seu pensamento. Jordi Carmona Hurtado faz a distinção entre as *imagens bobas* e as *imagens inteligentes*. Numa contemporaneidade invadida pelas imagens, essa diferenciação torna-se fundamental para compreender os propósitos e intenções visuais. Enquanto que as imagens inteligentes detêm uma capacidade de cálculo e de uma intenção de produzir significados ou efeitos no espectador, como na publicidade ou na propaganda política, as imagens fúteis, maioritariamente automáticas, exaltam a superficialidade e a falta de substância. Com efeito, estas denominações estarão intrinsecamente relacionadas com a intenção do artista que as produz, pois “se as imagens pensam é porque aqueles que as produziram pensaram. E elas pensam no mesmo sentido e na mesma direção que aqueles que as produziram.” (Hurtado, 2017, p. 104). No fundo, decifrar a imagem trata-se simultaneamente de decifrar o ser inteligente que a fabricou.

Por outro lado, Jacques Rancière explora outros dois tipos de imagens: a *imagem intolerável* e a *imagem pensativa*. No que toca à imagem intolerável, esta tem o seu surgimento nas tensões da arte política, em particular nas fotografias provenientes do tempo da guerra do Vietname. São estas imagens de dor e de morte, ou seja, intoleráveis, que forneceram aos artistas fontes para a crítica social, muitas vezes enriquecida com o contraste intencional das imagens publicitárias que demonstravam os prazeres da vida. Estas imagens, difíceis de

suportar, demonstram o seu poder ao perturbar o regime tradicional da conexão do verbal e do visual praticado pelos sistemas oficiais de informação. É certo que os *media* dominantes nos submergem de imagens, no entanto, essas imagens disseminadas são cuidadosamente selecionadas e ordenadas e escondem muitas das realidades explícitas de horror. “Eliminam das imagens tudo o que pudesse exceder a simples ilustração redundante da respetiva significação. O que vemos, sobretudo nos ecrãs da informação televisiva, é o rosto dos governantes, dos especialistas e dos jornalistas que comentam as imagens, que dizem o que elas mostram e o que sobre elas devemos pensar.” (Rancière, 2017, p. 142). De forma contrastante, a imagem intolerável que estes meios de informação escondem é explicitamente utilizada pelos artistas como forma crítica das realidades culturais e sociais e tornam-se fulcrais pela sua diferenciação e choque numa contemporaneidade tão esgotada de banalizações visuais. No que diz respeito às imagens pensativas, Rancière defende que só há imagens quando há pensatividade, esta que revela ser a forma sensível do pensamento, não dependendo do pensamento, ou ausência do mesmo, daquele que a fabricou. “A pensatividade da imagem é então esta relação entre duas operações que coloca a forma demasiado pura ou o acontecimento demasiado carregado de realidade fora de si mesmos. Por um lado, a forma desta relação é determinada pelo artista. Mas, por outro lado, é o espectador sozinho que pode fixar a medida da relação, é apenas o seu olhar que dá realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da matéria informacional e a encenação da história de um século.” (Rancière, 2017, p. 186).

1.2.3. Interpretação e Receção

Segundo Berger (2001), a fotografia é o processo de interpretação da observação consciente. “Os fotógrafos testemunham uma escolha humana exercida numa determinada situação. (...) Na sua simplicidade, a mensagem, decodificada, significa: “Eu decidi que ver isto vale a pena ser registado” (Berger, 2001, p. 216). Ao comparar o fator de composição entre uma fotografia e o quadro, o autor defende que enquanto um quadro representa a arte da disposição, visto a relação entre as formas e o propósito do artista ser intrínseca, na fotografia o seu arranjo formal não especifica coisa alguma, visto necessitar que os eventos fotografados sejam desmistificados. O conteúdo da fotografia em si é invisível e relaciona-se não com as suas formas, mas com o tempo e os momentos específicos registados, isolados e preservados. Deste modo, é implementada uma noção de tempo e espaço que diverge da que é oferecida por um quadro. Enquanto que as obras de arte pintadas possuem a sua própria linguagem representativa do

mundo, a fotografia lida com a linguagem dos seus eventos. “Não há transformação com a fotografia. Apenas há decisão, foco.” (Berger, 2001, p. 218).

No seu livro *Ways of Seeing* (1972), Berger debate acerca dos modos de ver inerentes a qualquer imagem. Essa escolha visual encontra-se não só na escolha do produtor, do fotógrafo ou pintor, que decide um tema e um ângulo específicos entre milhares de outras possibilidades infidáveis, mas essencialmente no visualizador que determina o que ver nessa mesma imagem. “Apesar de toda a imagem incorporar um modo de ver, a nossa percepção ou apreciação de uma imagem também depende do nosso modo de ver.” (Berger, 1972, p. 10). A consciencialização da imagem enquanto representação do modo de ver de um indivíduo perante uma determinada realidade durante um período específico no tempo resultou da mentalização, da individualidade e da História, assim como a era da reprodução abriu a possibilidade de inúmeros significados perante a mesma imagem. As imagens reproduzidas abandonam o seu contexto e intenção originais e passam a ser submissas ao seu redor contemporâneo. “O significado de uma imagem muda de acordo com o que se vê imediatamente ao lado ou o que vem imediatamente a seguir.” (Berger, 1972, p. 29). Segundo o autor, este processo removeu a preservação na arte e bombardeou a sociedade de imagens, do mesmo modo que a linguagem. Berger defende que, caso a nova linguagem das imagens fosse utilizada de maneira diferente, poderia representar um novo tipo de poder, definindo as experiências do ser humano de uma maneira mais precisa, “em áreas onde as palavras fossem inadequadas”. (1972, p. 33).

Com o surgimento da fotografia, as artes plásticas viram-se livre da representação mímica e deu-se o nascimento de uma nova área de estudos, como *A Câmara Clara* (1961) de Roland Barthes e *On Photography* (1977) de Susan Sontag, que buscaram a concentração na semiótica da imagem argumentando diversas complexidades e reflexões provenientes das mensagens incorporadas nas imagens. Provou-se, então, que nem mesmo a fotografia foi capaz de cumprir a promessa de reproduzir o mundo objetivamente, já que em cada temática ou técnica encontra-se constantemente o olhar e escolha pessoal do fotógrafo. O que se vê deixou de ser evidente, criando condições particulares nos modos de ver que, por conseguinte, fazem emergir exigências culturais e sociais na análise das imagens e no observador que, ao se tornar como tal, deve ser capaz de abordar determinados objetos como visíveis e visuais, ou seja, capazes de serem vistos e com necessidade de serem observados (Becker, 2020).

A imagem pensativa defendida por Rancière interliga-se com as teorias antecedentes de Roland Barthes, principalmente quando este afirma a importância de uma imagem refletir um significado que vá além do seu sentido literal. “Em última instância, a fotografia é subversiva não quando assusta, repele, ou estigmatiza, mas quando é pensativa, quando pensa.” (Barthes,

1981, p. 38). No seu ensaio *Retórica da Imagem*, Barthes esquematiza as três mensagens possíveis de estarem presentes numa imagem: a *mensagem linguística*, muito presente nas comunicações de massas através dos títulos, legendas, artigos; a *mensagem icónica* codificada, mais comum na imagem publicitária, representa os símbolos descontínuos presentes na imagem; e a *mensagem icónica não codificada*, de carácter mais informativo e antropológico, representa os objetos reais da cena - numa fotografia os objetos fotografados -, e exige na sua leitura um saber mais abrangente ao da percepção, um saber cultural. A mensagem linguística revela, segundo Barthes, duas funções distintas diante da dupla mensagem icónica: a função de ancoragem, uma simples descrição denotada da imagem no caso da publicidade ou uma vertente mais ideológica fora desse campo; e a função de etapa, mais rara e frequentemente presente nos desenhos humorísticos ou de banda desenhada. No fundo, o texto de ancoragem “dirige o leitor através dos significados da imagem, fazendo com que evite alguns e receba outros”, e o de etapa faz com que haja uma relação de diálogo entre imagem e palavra onde “as palavras são então fragmentos de um sintagma mais geral”. (Barthes, 2013, p. 301).

O teórico francês, interessado pelo lado cultural da fotografia e tal como Berger, experiencia a imagem não de acordo com o produtor que a fabrica, mas assumindo o lado do observador e do objeto observado. Barthes revela a sua aversão perante *fotografias indiferentes*, fotografias que lhe causam aversão pela sua homogeneidade e monotonia, às quais o filósofo nem considera enquanto imagem, elas apenas existem. Pelo contrário, existem as imagens que lhe transmitem uma certa jubilação. “O que produzem é o oposto de enfadonho; algo mais como uma agitação interna, um excitação, um certo trabalho também, a pressão do indescritível que quer ser falado.” (Barthes, 1981, p. 19). Ao distinguir os dois elementos presentes numa imagem defendidos pelo autor, o *studium* e o *punctum*, este afirma que o primeiro se trata “do grande campo do desejo despreocupado, de interesse variado, de gosto inconsequente: *gosto/não gosto*”, e o segundo, é precisamente “o elemento que emerge da cena, que dispara da mesma como uma flecha que trespassa” (Barthes, 1981, p. 26), “um tipo de além subtil – como se a imagem lançasse desejo para além do que nos permite ver” (Barthes, 1981, p. 59). Compreende-se então que ao fazer tal distinção, o autor assume uma primeira análise das imagens que se relaciona com a própria educação do observador, com o seu conhecimento, que permite experienciar a prática do *operador* de maneira inversa à que ele produziu. Segundo Barthes, é inevitável então afastar o *studium* das intenções do fotógrafo, de as aprovar ou desaprovar, de as analisar histórica e culturalmente, de acordo com o papel do *espectador*. No fundo, trata-se de compreender as funções do produtor quer elas sejam as de informar, representar, provocar o desejo ou surpreender, e, investindo o espectador o seu *studium* nessas imagens, reconhece-as

com maior ou menor prazer. De um modo mais impactante e pessoal, surge o *punctum*, este marca o observador através de um determinado detalhe que o atrai particularmente. No entanto, este detalhe não deve ser confundido com o choque que muitas imagens têm a capacidade de causar. Para explicar este facto de um modo mais prático, Barthes exemplifica as fotografias presentes nos noticiários, para ele consideradas singulares. “Nestas imagens, nenhum *punctum*: um certo choque – o literal pode traumatizar – mas nenhuma perturbação; a fotografia consegue “gritar”, mas não consegue ferir.” (Barthes, 1931, p. 41). Ou seja, não há nenhum detalhe nestas imagens chocantes que interrompa a leitura do observador. O seu significado, por ser extremamente impressionante, é imediatamente desviado, fazendo com que o observador consuma a imagem esteticamente ao invés de politicamente.

Semelhantemente, a escritora americana Susan Sontag, escreve acerca do uso da fotografia que tem como objetivo suscitar o desejo e despertar a consciência. “As imagens que mobilizam consciência estão sempre ligadas a uma situação histórica. Quanto mais gerais são, menos prováveis são de serem eficazes.” (1977, p. 17). Do mesmo modo a autora defende que as fotografias chocam e marcam ao demonstrarem algo novo. O problema surge então com a elevada proliferação das imagens de horror, exigindo novos métodos que transcendam a monotonia fotográfica. Tal como Barthes, Sontag menciona a problemática do fotojornalismo. Empregadas nos propósitos industriais ou científicos, a visão pessoal por detrás da câmara perde-se já que “estas fotografias têm o seu poder enquanto imagens (ou cópias) do mundo, não enquanto consciência individual do artista.” (1977, p. 133)

1.2.4. As imagens em Relação

Uma das principais contribuições para o debate acerca da teoria da imagem é a do filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman. Segundo o autor, as *imagens tocam o real* apesar de defender de igual modo que não existe imagem sem imaginação. Esta ambiguidade é decifrada através da crença de Huberman de que é precisamente a capacidade de realização e a intrínseca potência de realismo que distingue a imaginação da fantasia ou da frivolidade. Ao tocarem o real, não significa que revele verdades sobre a realidade, segundo o autor o processo faz com que as imagens se inflamem, *ardem*, algo lhes acontece energizando-as e alimentando-as através de uma potência única. “Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta.” (Huberman, 2012, p. 216).

Um dos maiores interesses do autor é o estudo das *imagens em relação*, acreditando que estas não comunicam de forma isolada e necessitando que as coloquemos em ligação. Entre

1924 e 1929, o historiador e antropólogo Aby Warburg, projetou o *Atlas Mnemosyne*, que consiste num conjunto de painéis com mais de mil imagens de diferentes épocas, com particular enfoque na imagética renascentista. Ao justapor essas diferentes figuras, Warburg criava campos de força sociais e culturais, que retiravam quaisquer balizas cronológicas ou temporais e desconstruía cânones de pensamento na narrativa histórica. Ao colocar as *imagens em relação*, “o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a História não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino.” (Huberman, 2012, p. 212). Aqui, as imagens adquirem o seu sentido dialético e a noção de memória que comprovam a necessidade de as decifrar. Ao serem retiradas do seu contexto e da sua historicidade, ou seja, ao não pertencerem ao presente, estas imagens são capazes de tornar visíveis as relações de tempo que são inerentes à sua complexidade. É uma conjugação de diversos modos de produção, locais e tempos históricos.

Huberman defende que o simples esquecimento da História não deve ser utilizado no progresso da modernidade já que “não há força revolucionária sem remontagens dos lugares genealógicos, sem ruturas e reuridura dos laços de filiação, sem reexposições de toda a História anterior” (2016, p. 4). Ou seja, não se poderá projetar um futuro sem a reconfiguração da História e é esse o poder que as *imagens em relação* e descontextualizadas trazem. Uma explosão de cronologias em que as temporalidades migram entre si e os anacronismos são expostos como forma de atualização de um passado. Os artistas modernos “despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar a escrever a História da Arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente.” (Belting, H., 2006, p. 24).

O desmontar e montar da História, permite assimilar descontinuidades, aleatoriedades e ritmos modernos que reestruturam significados e interpretações do passado. Esta técnica não só materializa o desencaixe da própria era moderna e o seu efeito colagem literal, como pode representar a separação do tempo e do espaço na própria estética. Assim, “é possível fazer um trabalho de desconstrução dos meios, de telejornais, filmes, novelas, revistas, jornais impressos, filmes publicitários, etc., permitindo que através de um fazer - uma atividade ligada à legendagem, recorte, tradução - seja possível a perceção de como essas formas culturais de massa chegam para nós fechadas, ligadas a um tipo predominante de narrativa.” (Santi, 2018, p. 50).

1.2.5. A Ânsia pela Imagem Inovadora

Walter Benjamin, no seu ensaio *Uma Pequena História da Fotografia* (1931) fala sobre o desejo irresistível do observador de encontrar na imagem o elemento do acaso, perdido em toda a perícia do fotógrafo e no meio do seu pensamento planeado. Trata-se de um “lugar impercetível” que vai construir o futuro através desses fatores expostos de um passado registado. “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.” (Benjamin, 1931, p. 94).

Ao debater o *analfabetismo da imagem*, o autor debate a necessidade de combater os clichês visuais com o objetivo de os substituir por experiências fotográficas únicas em que a sua legibilidade não é dada de antemão, afirmando que o “analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar” (1931, p. 107). Do mesmo modo, Huberman reforça o filósofo alemão, afirmando que “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem e, portanto, nosso pensamento.” (Huberman, 2012, p. 216).

Segundo Benjamin, cada vez mais se carece de uma necessidade de se ser criativo no mundo da imagem, o seu desmascaramento ou a sua construção, já que a simples reprodução da realidade pouco consegue dizer sobre ela. “Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, tanto mais a criatividade se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda” (Benjamin, 1931, p. 105) e essa tese comprova-se com a nossa realidade atual, na qual o “mundo em que vivemos, inflacionado por imagens de todo tipo, de imagens-clichê, o reconhecimento (ou a produção) de imagens significativas permite uma quebra na produção de imagens massificadas, através de um corte em seus sentidos reificados.” (Santi, 2018, p. 50).

1.3. Fotomontagem

1.3.1. As Primeiras Linguagens Montadoras

“A montagem dissolve a unidade primitiva de representação ao substituí-la no ato de auto-interpretação da obra.” (Belting, 2006, p. 224).

Teóricos e historiadores assumem que a técnica da fotomontagem surgiu devido à conjugação de partes de dois desenvolvimentos da arte, e possivelmente devido às suas limitações na expressão ideológica: a fotografia e a pintura. Apesar de por si já representar uma escolha consciente e ter a capacidade de transmitir uma mensagem, a fotografia, substância essencial da fotomontagem, não permite uma transformação da imagem e uma construção de significados provenientes de diferentes contextos. A fotomontagem, por outro lado, tem a particularidade de preservar a aparência familiar e universal da fotografia, criando simultaneamente concepções conscientes que resultam em imagens complexas transmissoras de mensagens intencionalmente construídas. “A junção de dois fragmentos, quando justapostos – não importando se são relacionados entre si – concebe uma terceira coisa.” (Campos, 2017, p. 283).

O processo de montar, ou seja, de colocar as *imagens em relação* como defende Huberman, produz novas inteligibilidades, novos ritmos, novas visibilidades e novas descobertas não isoladas numa época específica. “Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto.” (Huberman, 2012, p. 212). No fundo, constitui um ato de conhecimento e um ato de decisão e “para a compreensão do todo é necessário analisar a minúcia; investigar o singular consiste na atividade imperativa no ensaio de compreensão do evento total.” (Campos, 2017, p. 276). Trata-se de uma interrupção forçada que permite “que o novo se instale, de que a rutura na ordem aparentemente natural das coisas (na compreensão nociva da História tal como se fosse natureza) aconteça – de forma que a interrupção acione outro tempo, e outras perspetivas, que permita que outras narrativas e construções de realidade sejam possíveis” (Santi, 2018, p. 49), potencializando o seu caráter revolucionário.

A técnica da fotomontagem faz parte da inovação da estética moderna e advém das primeiras colagens dos artistas cubistas que negaram a arte nos moldes até então estabelecidos e puseram à prova os limites da pintura e do contexto. “Não se trata de postular novas leis estéticas, e sim de buscar conteúdos que pudessem ser traduzidos por novos materiais.” (Fabris, 2003, p. 21). A combinação de diferentes materiais ou imagens, retira-os do seu contexto de

origem e cria uma possibilidade de temáticas e subjetividades que vão de encontro com a nova narrativa criada pelo produtor. “O facto de nos libertarmos de uma conceção linear do tempo, permite-nos pensar numa situação na qual coabitam temporalidades e espacialidades diferentes.” (Ortiz, R., 2009, p. 249).

Técnicas como a *assemblage*, suscitaram a inserção de objetos do quotidiano nas telas colocando em dúvida a ideia convencional da representação e criando “uma tensão entre o mundo real e o mundo imitado (o quadro), da qual deriva um questionamento dos fundamentos tradicionais da pintura.” (Fabris, 2003, p. 12). Em última instância, note-se a influência que a própria cultura de massas terá tido nestas práticas. A propagação da imprensa disseminou o campo visual íntimo entre texto e imagem, visível em trabalhos de artistas como Picasso ou Braque, “contudo, são os dadaístas que têm o crédito por combinarem fotografia e tipografia pela primeira vez numa só composição.” (Domela, 2012, p. 114).

No seu livro *Fotomontaje* (2008), Jacob Bañuelos Capistrán esclarece as diferenças entre a colagem e a fotomontagem. As técnicas coincidem na estratégia de criação artística através de princípios teóricos de seleção e combinação de elementos visuais no mesmo plano, no entanto “podemos pensar na colagem sem elementos fotográficos. Mas não é possível conceptualizar uma fotomontagem sem a inclusão de fotografias. Também é possível realizar uma fotomontagem sem praticar uma colagem, mediante os processos puramente fotográficos ou híbridos, como o positivado combinado, a exposição múltipla ou com programas de tratamento digital de imagem.” (Capistrán, 2008, p. 22). Para além da inevitabilidade de inclusão de elementos fotográficos, a fotomontagem distingue-se da colagem pela sua bidimensionalidade e potencialidade reprodutiva.

A colagem seria o catapultar da fotomontagem que teve como berço a cultura dadaísta de Berlim. Esta última representa, por um lado, a revolta contra o vazio conceptual pós-futurista de estilos como o expressionismo, por outro, a revolta contra os acontecimentos políticos contemporâneos. Todas as artes e as suas técnicas “requereram uma transformação revolucionária para que se mantivessem relevantes na vida dos seus tempos.” (Hausmann, 2012, p. 115). Já neste período se pode afirmar uma explosão visual sem antecedentes que deve ser tomada como um dos principais focos do interesse do grupo Berlinense pelas novas práticas que se apropriam de elementos da cultura de massas e os abordam através de uma percepção crítica do significado das imagens. Mas esta crítica terá então uma dualidade nos seus sentidos: “artísticos – por desmistificar o ato criador – e sociais – por propor uma contra visão da contemporaneidade eivada de elementos irónicos e de deslocamentos de sentido.” (Fabris,

2003, p. 22). Tratava-se de criar uma linguagem que espelhava na imagética o caos da guerra e da revolução, novas para o olho e para todas as mentes.

No período entre as grandes guerras, mais especificamente os anos 20, deu-se o nascimento da técnica da fotomontagem enquanto meio artístico e crítico. Rapidamente se tornou num suporte de arma política através da propaganda do regime soviético e da luta contra o nacional-socialismo alemão, tornando-se uma prática suprema para protestos sociais, publicidade e propaganda durante pelo menos duas décadas. Inspirada na era do filme e nos meios de impressão, a fotomontagem deu uma nova relevância à prática de recortar imagens fotográficas e reordená-las numa nova composição.

1.3.2. Os Propósitos Políticos do Século XX

Em 1931, aconteceu a primeira exposição dedicada à temática da fotomontagem, organizada por César Domela no Museu de Artes Aplicadas de Berlim, representando um ponto de viragem na história da técnica: “a codificação formal do discurso, por um lado, marcou a conclusão de um período inovador e refletivo e, por outro lado, estabeleceu os parâmetros do campo e definiu os termos que seriam centrais para um debate contínuo acerca da relevância da prática na atmosfera política nos anos 30.” (Sudhalter, 2012, p. 10). Contando com trabalhos provenientes da Alemanha, Holanda e União Soviética, nesta exposição, artistas chave como Hausmann, Heartfield, Klucis, Lissitzky, entre outros, são colocados em aberto na análise das ferramentas e quadro conceptual da fotomontagem, passando a técnica da reflexão interior dos artistas para a observação e compreensão do público. As temáticas da exposição englobam projetos dadaístas e provenientes de membros da Bauhaus de *design livre*, publicidade comercial holandesa, alemã e soviética, e por fim, propaganda política russa e alemã. No fundo, as possíveis aplicações da técnica naquele período.

Profundamente interessados no aqui e agora, o que os dadaístas viram na fotografia foi a vontade de introduzir a realidade nas suas composições, desconfigurando o mundo contemporâneo conforme os seus desejos e expressões. Deste modo, o artista passa a *montador*, substituindo a relevância do produto final pelo foco no processo.

A prática terá resultado das operações e consciencialização de dois mundos que se encontravam cada vez mais estagnados, cada um à sua maneira, tendo sido possível “graças à particular situação contemporânea na qual a pintura encontrou um novo significado na lei da imagem plana, e a fotografia encontrou um direito independente de existir.” (Sudhalter, 2012, p. 17). Tratou-se de uma técnica que explodia modernidade em todos os seus sentidos. Pela sua

liberdade conceptual e formal, e pela sua praticidade, assumiu rapidamente uma profunda ligação à promoção, quer esta fosse através da propaganda política, quer da publicidade comercial.

Em 1920, Wieland Herzfelde escreve acerca da importância de um passado para os dadaístas. Tal relevância passa não por preservar as obras no seu contexto, mas antes reordená-las de acordo com a situação contemporânea. O “aqui” e “agora” dadaísta, procurava nas impressões quotidianas o objeto do presente, e nas referências anteriores a redefinição dos pensamentos. Assim, “as obras da antiguidade, da idade clássica, e todas as grandes mentes não devem ser avaliadas em relação ao período em que foram criadas, mas como se alguém tivesse feito essas coisas hoje.” (2012, p. 106).

Por outro lado, El Lissitzky, em 1927, enaltece a relação entre a arte e a tecnologia, ou seja, do contacto entre os artistas, as editoras e as gráficas, no exponencial da indústria gráfica soviética. A questão da produção seria então a chave numa sociedade de massas, já que o elitismo passado da arte era “uma questão de artesanato; que se fechava em si no sufocante atelier do artista individual até que ambos artista e arte começaram a sufocar e tornaram-se esgotados.” (Lissitzky, 2012, p. 108).

A liberdade formal que os inúmeros objetos dariam à obra antes da sua reprodução, deram a estes construtores de significados o seu idioma artístico próprio. É como se tratasse da apresentação de todo o processo a nu, sem elementos escondidos ou camadas por desvendar exibindo “não só os resultados do seu trabalho, mas também apresentam aos visualizadores o seu processo de trabalho, desde a ideia base às variadas fases do processo de reprodução” (Lissitzky, 2012, p. 109).

Enquanto que no Ocidente o propósito terá sido maioritariamente para fins políticos inspirados pela vanguarda dadaísta berlinense, terão sido os propósitos soviéticos a levar a fotomontagem para a sua forma social e artística, a partir do construtivismo russo. Com este movimento “formou-se o papel da arte enquanto modelador e reorganizador da consciência coletiva, não como um reflexo.” (Capistrán, 2008, p. 144).

Gustavs Klucis em *Photomontage as a New Kind of Agitation Art* (1931) distingue de forma muito clara duas linhas de aplicação da fotomontagem. Assumindo a origem na publicidade americana, o artista menciona então como primeira linha a montagem formal utilizada pelos dadaístas e expressionistas. A segunda, desenvolvida em terreno soviético através dos seus próprios métodos e princípios de composição, terá servido como agitação política, “ganhou todo o direito de ser considerada uma nova arte de massas – a arte da construção socialista.” (Klucis, 2012, p. 116). A sua aplicação, distribuindo e redimensionando as imagens, forçava-

as “a contar a história, a agitar, a explicar”, através do princípio do máximo contraste da imprevisibilidade da composição. As suas fotomontagens (fig. 1 e 2) incorporam elementos fotográficos ilusórios à propaganda socialista e aos seus dirigentes, por vezes inseridos nas estruturas geométricas, formando a aplicação plenamente construtivista de carácter propagandístico.



Fig. 1 - *Spartakiada, Moscow, 1928*, Gustavs Klucis



Fig. 2 - *The Development of Propaganda, 1929*, Gustavs Klucis

John Heartfield é considerado por muitos o pai da fotomontagem política, tendo-a utilizado na luta ideológica através da sátira crítico-política. A sua arte revelou ser uma arma na luta revolucionária do proletariado, falando pelos inúmeros oprimidos cujas vozes se silenciavam. “Com as suas tesouras ele corta os eventos e objetos das cenas a que pertencem originalmente. Depois organiza-as numa nova, inesperada, descontinuada cena para compor uma posição política.” (Berger, 2001, p. 221). As suas temáticas apoiavam o partido comunista alemão, tendo-se dedicado à fotomontagem, após o movimento dadaísta, para os propósitos da imprensa comunista. Processado inúmeras vezes pela burguesia alemã devido à ilustre teimosia e preocupação do montador em publicar as suas fotomontagens na revista comunista *AIZ*, uma forma de disseminação em massa, o seu trabalho chegou a ser totalmente destruído por ordem do regime Nazi. A linguagem artística de Heartfield era facilmente inteligível, graças aos elementos fotográficos imediatos, tendo-se tornado no meio ideal para comunicar planeamentos ideológicos de crítica social através das suas figuras retóricas (fig. 3 e 4). “Inseridas no contexto determinado por ele, as imagens adquirem um novo significado, que não só explicita visualmente as tensões contradições da contemporaneidade, como dá para ver o espaço social

como produto de uma construção.” (Fabris, 2003, p. 51). A sua arte representa a consciência entre a qualidade artística e a inclusão conceptual e os seus trabalhos “contradizem a tese segundo a qual ‘a arte e a agitação excluem-se mutuamente’”. (Capistrán, 2008, p. 115).



Fig. 3 - *Adolf The Superman: Swallows Gold And Spouts Junk*, 1932, John Heartfield



Fig. 4 - *The Meaning of the Hitler Salute*, 1932, John Heartfield. AIZ 11, no. 4

Heartfield critica o sistema capitalista evidenciando a relação entre o fascismo e as grandes empresas, numa metáfora visual que reúne elementos precisos da imagem provenientes de jornais ou revistas, quer sejam através de elementos de imagens documentais ou fotografias novas, que eram retocados com pintura antes de serem publicados, visíveis em fotomontagens como *Adolf The Superman: Swallows Gold And Spouts Junk* (1932) (fig. 3) e *The Meaning of Hitler Salute* (1932) (fig. 4). Esta arma política contra um regime totalitário, desmascara retóricas e contradições que não se encontravam visíveis sem a justaposição de diferentes elementos num só conjunto.

1.3.3. Uma Nova Objetividade

Na época da exposição de 1931, já se falava numa desatualização da fotomontagem, onde se entrava num período de uma *nova objetividade*, uma necessidade de, através das lentes fotográficas, criar novas abordagens visuais. Mas não se tratava do fim desta prática, antes, e tal como afirmou Hausmann, de um disciplinar dos significados formais da técnica e dos respetivos domínios de expressão. “Se a fotomontagem na sua forma primitiva era uma

explosão de pontos de vista e um confuso turbilhão de planos de imagem (...), terá desde então sofrido uma evolução que se pode chamar construtiva.” (Hausmann, 2012, p. 115). Na sua fotomontagem (fig. 5), o artista demonstra uma nova aplicação da técnica, onde se nota um considerável afastamento do caos revolucionário através da diversidade da escala dos elementos e da preferência construtiva. As suas investigações fotográficas levaram-no a criar uma arte própria que se aproximava de um sentido poético e de uma nova forma de ver o mundo que não era nem objetiva, nem subjetiva, mas antes orgânica, afastando-se dos propósitos políticos que moviam grande parte do grupo dadaísta. “As suas montagens são ao mesmo tempo uma nova forma de arte com um novo sentido. (...) Desloca o ângulo de visão tradicional para pôr no seu lugar diversos elementos contraditórios sobre múltiplos planos, uma pesquisa de combinações dinâmicas. (...)” Hausmann previa então, devido aos propósitos comerciais e políticos da fotomontagem, um abandono da vivacidade individual inicial, que asseguraria a sua sobrevivência e oportunidades de desenvolvimento futuras. “Na fotomontagem do futuro, a exatidão do material, a particularidade clara dos objetos, e a precisão dos conceitos plásticos terão o papel principal, a despeito ou devido à sua justaposição mútua.” (Hausmann, 2012, p. 116).

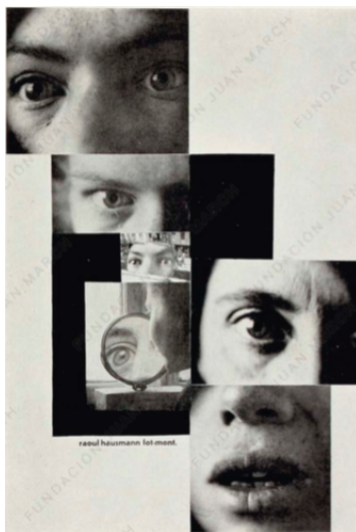


Fig. 5 - *Fotomontage*, 1931, Raoul Hausmann

Quando César Domela-Nieuwenhuis escreve acerca da fotomontagem, precisamente para o catálogo da exposição que organizou em 1931, distingue os dois usos possíveis da fotografia na publicidade: o primeiro, pouco entusiasticamente tratado pelo autor, descreve a simples utilização da fotografia conjugada com a tipografia; o segundo, é a fotomontagem. Descrevendo os prós e contras de cada uma destas funções, Domela destaca o efeito prático de uma boa tipografia, poupando o trabalho dispendioso de um artista, que, por outro lado, acaba por aborrecer o olhar do observador com a sua apresentação esquemática. Já a fotomontagem, tem

a capacidade de combinar habilmente o *design* e o seu conteúdo. Se o indivíduo moderno quer consumir o conteúdo de uma forma acelerada, a imagem terá de o acompanhar falando por ela mesma. Na sua essência de expressar uma ideia, Domela distingue dois tipos de fotomontagem: o primeiro será o da *fotomontagem livre*, ou seja, uma composição harmoniosa de diversas fotografias que juntas expressam uma ideia, quase como uma sequência; o segundo é o da *fotomontagem aplicada*, uma composição que une elementos fotográficos para impressão, maioritariamente para propósitos publicitários. Compare-se por exemplo as fotomontagens das figuras 6, uma fotomontagem em que Hausmann representa o arquiteto Tatlin, e 7, um anúncio publicitário.

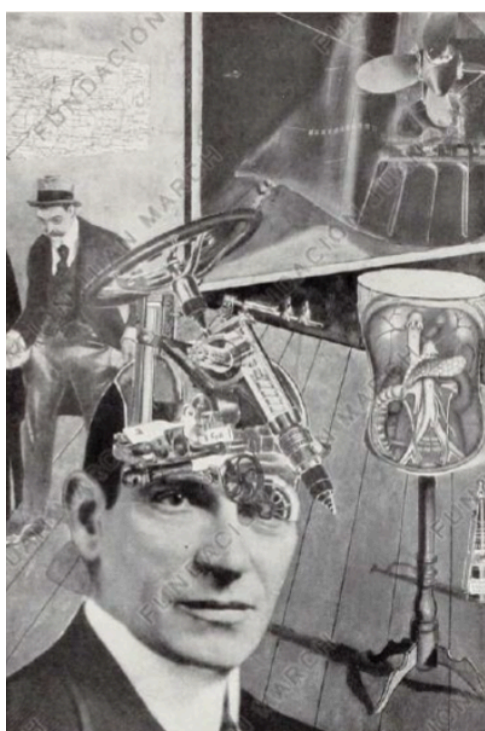


Fig. 6 - Photomontage, 1920, Raoul Hausmann



Fig. 7 - Keilson (A. R. B. K. D.) Union of Revolutionary German Artists

Na primeira imagem, Hausmann constrói uma composição harmoniosa de elementos que expressam uma determinada ideia. Tal como o artista defende, “ter a ideia de uma imagem e encontrar as fotos que a expressem são duas coisas distintas. Estava sempre rodeado de revistas com fotografias da imprensa e de catálogos técnicos e, evidentemente, procurei dentro deles.” (Hausmann, 1958, *apud* Capistrán, 2008, p. 98). Ou seja, o artista foi procurando nas publicações as imagens que satisfizessem a sua ideia formada mentalmente. A fotomontagem foi sendo construída com o propósito de materializar um todo conceptual, de comunicar um conceito que é atingido através de uma combinação inteligente. Já na segunda imagem, observa-se uma composição de elementos fotográficos e tipográficos coerentes que não

necessitam de decodificação. O seu propósito é claro e advém da necessidade de uma eficácia visual que cumpra a função publicitária já que “a tarefa do *designer* publicitário não é fazer arte, mas criar anúncios eficientes.” (Domela, 1931, p. 114).

Também a artista Hannah Höch destaca a fotomontagem livre, mencionando de igual modo a já falada fotomontagem aplicada, descrevendo-a como um “novo território mágico” onde a liberdade será o principal requisito e as pré conceções são postas de lado. Mais do que nunca, “estas belezas, deambulantes e extravagantes, amavelmente enriquecem a nossa fantasia.” (Höch, 2012, p. 119). Com certeza que Höch se dirigia ao início de uma fotomontagem surrealista, a qual já observámos que Hausmann terá incluído na sua prática (fig. 5).

Do Cubismo ao Surrealismo, passando pelos movimentos futuristas, dadaístas e construtivistas, todos representaram os primeiros passos da técnica da fotomontagem interventiva que, após o período das grandes guerras e influenciada pelo contrariar do expressionismo abstrato americano, se deparou com ferramentas e abordagens tecnologicamente mais avançadas. A arte dos anos 60 busca nas primeiras vanguardas os elementos críticos que se refletem na *Pop Art* e no novo realismo inglês. O Sonho Surrealista é interrompido após a Segunda Guerra Mundial, recorrendo os artistas do pós-guerra aos métodos da pré-guerra. A publicidade e a propaganda fizeram da fotomontagem a ponte entre a alta cultura e a cultura popular, abordando temas como a esquerda marxista, o movimento da mulher e a política de identidade generalizada, que caracteriza o indivíduo pós-moderno. O movimento dadaísta é revivido e reapropriado, dando lugar a obras neodadaístas e conceptuais.

1.3.4. Josep Renau: o Heartfield Pós-moderno dos Anos 60

Josep Renau, artista valenciano e fiel seguidor de Heartfield, distingue a fotomontagem da fotomontagem política. Enquanto que a fotomontagem se dedicou a derivados fins e usos iconográficos, desde a publicidade comercial até mesmo aos propósitos criminais pela falsificação de documentos, a fotomontagem política altera-se não só na sua significação como na sua qualidade diferencial enquanto forma artística, sendo “a única forma artística até hoje capaz de apresentar verosimilmente o carácter absurdo e paradoxal da sociedade dividida em classes antagónicas em que vivemos, por outras palavras, a sua essência contraditória, não visualizável nem fotografável no espaço real e concreto, assim como numa relação real.” (Renau, 1981, *apud* Capistrán, 2008, p. 119).

Tal como Heartfield trabalhou ao serviço do partido comunista, Renau participou na luta dos intelectuais contra a sociedade burguesa, tornando-se militante do Partido Comunista de

Espanha. Propagandista, crítico e artista politicamente comprometido, Renau demonstrou uma coerência ideológica na sua luta a favor dos mais desfavorecidos, num período histórico que implicou uma arte dirigida às massas. O compromisso com o movimento *agit-prop*, deu à arte política a função de emancipação dos povos. Influenciado pelas vanguardas artísticas do período entre guerras, Renau abandona a superfície da tela e troca-a pela imagética reprodutiva, flexível e construtiva da fotomontagem que possibilita amplificação da mensagem a um maior grupo de recetores, satisfazendo assim os desejos de um revolucionário. As suas ideias políticas foram de igual modo difundidas na revista proletária anti-fascista *Nueva Cultura*. É na nova União Soviética que encontra o modelo construtivo que quer aplicar e nos dadaístas alemães o modo de crítica social que satisfaria o seu propósito. No entanto, “a vanguarda revolucionária não podia ser assumida. Era preciso criar uma arte facilmente legível.” (Roca, 2008, p. 7). Se a arte deveria servir para transformar a sociedade, o realismo cumpriria melhor a sua finalidade, assumindo o reflexo da realidade social e a função de ferramenta de luta. Na narrativa das suas imagens, “há uma clara intencionalidade, uma imagem construída, para abandonar a realidade como documento subjetivo e propor uma imagem surreal fabricada, em que a seleção e combinação de elementos visuais simbólicos configuram uma mensagem direta.” (Capistrán, 2008, p. 227).

As suas fotomontagens (fig. 8 e 9) pertencentes à série *The American Way of Life*, realizada no final da década de 60 aquando do seu exílio no México, representam a crítica social da realidade americana, através de recortes de imagens presentes nas revistas de grande circulação da época como a *Life* e a *New York Times*, montados de acordo com a intenção do artista que joga de igual modo com a cor para intensificar o seu impacto visual. Nestas fotomontagens, que tinham o propósito de serem impressas num livro, “o espectador tem uma predisposição para contemplá-las, e as obras não precisam de impactar e interromper a sua atenção no decorrer quotidiano num local público, como era o caso do *póster*.” (Capistrán, 2008, p. 239). Ou seja, aqui não se pretende recorrer à força impactante e revolucionária que caracterizava a propaganda dos anos 20, mas antes à concentração do decodificador para que este entenda a exatidão da mensagem penetrando-se na imagem. Podemos relembrar a teoria de John Berger, mencionada mais acima, em que o autor defende a necessidade de transferir a imagem para o espaço privado ao invés do público, este último mais impessoal e efêmero. Os *posters* propagandísticos pertenciam ao espaço público enquanto que esta série de fotomontagens já se destina e enquadra num ambiente privado aproximando-se da intenção que Berger defendia de incorporar as imagens na memória social e política dos observadores, tornando-a relevante por um período de tempo mais sólido.

Trata-se de um método que utiliza a cultura *Pop* no sentido inverso: a cultura americana não é reivindicada, mas antes desmascarada nas suas contradições internas presentes nos sistemas político e ideológico. Segundo o artista, “a publicidade americana criou uma linguagem universal usada tanto para publicitar a Coca-Cola como os dentífricos. Eu utilizei este código para dizer algo mais.” (Renau *apud* Capistrán, 2008, p. 241).



Fig. 8 - Fotomontagem da série Fata Morgana, USA: *The American Way of Life*, Josep Renau



Fig. 9 - *Una donación para los pueblos famélicos*, 1956, Josep Renau

De um modo semelhante, Robert Heinecken, utiliza esta estética de denúncia política recorrendo a imagens de moda e estilo de vida americano. Na sua ação de guerrilha presente em *Periodical No.5 (1971)* (fig. 10 e 11), onde inseriu a imagem de um soldado satisfeito que segurava duas cabeças em pleno campo de guerra (fig. 12), que fez parte do largo grupo de fotografias provenientes da guerra do Vietname publicadas na revista *Time*, em diversas revistas de moda e decoração como a *Glamour* e *Living Now*. Aqui, o espectador é surpreendido pelo inesperado, sem qualquer aviso prévio de uma manipulação da imagem. É forçado a absorver a imagem e a envolver-se no mundo da superficialidade do consumo, este que se encontra intrinsecamente implicado na brutalidade da guerra.



Fig. 10 - *Periodical #5*, 1971, Robert Heinecken



Fig. 11 - *Periodical #5*, 1971, Robert Heinecken



Fig. 12 - *Periodical #5*, 1971, Robert Heinecken

1.3.5. A Necessidade da Montagem Alternativa

Este novo realismo, herdado pelo compromisso político e satírico dadaísta e pela liberdade espontânea e absurda provenientes do método surrealista, característico do ambiente pós-guerra, recorre à sátira, ao humor negro e ao iconoclasmo violento construindo “autênticos puzzles e quebra-cabeças” neodadaístas onde a “crítica à vida das grandes cidades e à civilização das grandes massas se converte no centro da mensagem artística.” (Capistrán, 2008, p. 211). A *Pop Art* e o neodadaísmo são então o reflexo e a reação da situação histórico-social que lhes é contemporânea.

Susan Sontag defende que a “fotografia implica que saibamos sobre o mundo se aceitarmos o que a câmara regista. Mas isso é o oposto do entendimento, que começa por não aceitar o mundo tal como ele aparenta.” (1977, p. 23). Essa é a principal vantagem da fotomontagem onde, ao ser retirada do seu contexto, as imagens deixam de ser reflexos da realidade, e passam a ser montagens de um pensamento, de uma mensagem específica que precisa de ser compreendida, que não tem de ser óbvia. Quando Berger fala da necessidade de uma fotografia alternativa que transcenda o domínio informativo público e toque a memória privada, enaltece a necessidade de uma nova linguagem imagética que construa contextos através das palavras, das comparações ou sinais, de uma forma comparativa. “Um sistema radial tem de ser construído em torno da fotografia para que seja vista em termos que sejam simultaneamente pessoais, políticos, económicos, dramáticos, quotidianos e históricos.” (Berger, 1992, p. 67). Já Hausmann, adivinhava o futuro da técnica da montagem afirmando que a “fotomontagem consegue contribuir para um ótimo acordo na educação da nossa visão, no nosso conhecimento de estruturas óticas, psicológicas e sociais; pode fazer isto devido à clareza dos seus significados, nos quais conteúdo e forma, significado e *design*, se tornam um.” (2012, p. 116).

CAPÍTULO II – MARTHA ROSLER

2.1. Rosler: Influências e Contextos

“Acredito que a arte de agora tem a obrigação de falar para as pessoas sobre as condições do cotidiano. Não necessariamente para as fazer sentir insuperáveis, mas o contrário: para as lembrar que estão envolvidas enquanto cidadãos.”² (Rosler, 2014)

A artista americana Martha Rosler, nascida em 1943, direciona a sua prática artística para a intervenção social através de temáticas relacionadas com a vida quotidiana e a cultura contemporânea. Entre elas, destacam-se a política em torno da vida doméstica, a experiência da mulher, o feminismo, o consumo, a esfera pública e a interrelação de todos os conceitos na perspectiva de uma mulher nesses mesmos contextos. Rosler destaca-se por ser uma artista ativista que trabalha maioritariamente com fotografia, vídeo, instalação, *performance* e escrita, e o seu trabalho pode ser considerado perturbadamente engraçado ou divertidamente perturbador devido ao caráter disruptivo e satírico característico de todo o seu portfólio. Um dos principais fatores presentes em todo o seu corpo artístico é a inclusão e a democratização da arte, transformando-a num espaço público, uma arte para todos, onde todos são convidados não só a observar, mas a reinterpretar os papéis de Rosler. “O meu trabalho é, na generalidade, sobre dizer às pessoas, ‘Isto é a minha versão. Tu também consegues fazê-lo. Faz.’”³ (Martha Rosler, 2017). No fundo, e tal como defendia Belting, uma arte que já protesta contra as normas da representação e se desenvolve de uma forma extremamente pessoal e subjetiva. “Minorias de diferentes procedências utilizam o espaço livre recentemente surgido, no qual o cânone perdeu validade, e “inventam” a sua própria História da Arte, na qual os artistas podem encontrar-se com um público animado pelos mesmos sentimentos.” (Belting, 2006, p. 104).

No início da sua carreira artística, Martha Rosler dedicava a sua prática à pintura expressionista, até ao surgimento do movimento *Pop* que a levou à reformulação dos conceitos da representação e da arte⁴. Quando a artista se licencia em Belas Artes pela faculdade de

² Tradução livre. Fonte: “Martha Rosler – Interview”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=4KrI1m8bqlg&t=7s>

³ Tradução livre. Fonte: “The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler” in: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

⁴ Fonte: “In Conversation with Martha Rosler (Interview)”, in: https://www.youtube.com/watch?v=EMxo_3Ppr8Y&t=29s

Brooklyn, a arte expressionista tinha deixado de ser o movimento predominante do pós-guerra, dando lugar a uma arte adaptada à cultura de massas, à crítica, à ironia, ao consumismo, uma arte que se liberta da restrição elitista, da estética e, no fundo, que possibilita a apreciação e compreensão de todos, sem se sentirem inferiorizados ou excluídos.

Numa entrevista realizada no âmbito da exposição *World Goes Pop*, realizada na galeria britânica Tate Modern (2015), Rosler confessa que, apesar do termo *Pop Art* ser muito utilizado pelo seu grupo de artistas na década de 60 e do seu trabalho ser diretamente influenciado pela estratégia do movimento, ao recorrer a imagens publicitárias, a artista nunca se considerou uma artista *Pop*. O que sentiu foi “que os pintores *Pop* emergentes também repetiram esses elementos, mas sempre negaram qualquer intensidade de crítica social além de uma ligeira ironia.”⁵ (Rosler, 2015).

A inspiração de Martha Rosler nasce essencialmente de artistas menos dominantes e mais surrealistas como Jess Collins, nomeadamente as suas famosas colagens que reúnem recortes de revistas, fotografias ou qualquer outro material disponível (fig. 13), e Max Ernst, que representa o Surrealismo europeu traumatizado pelo pós-guerra. O interesse da artista pela fotografia Bauhaus, comprova ainda o seu entusiasmo em torno da arquitetura moderna e liberdade conceptual (fig. 14, 15 e 16).



Fig. 13 - *Alternative cover for O!*, 1959, Jess Collins

⁵ Tradução livre. Fonte: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/martha-rosler>



Fig. 14 - Fotografia Bauhaus



Fig. 15 - *M. Brandt In The Studio*, 1926/27, Marianne Brandt



Fig. 16 - L. Beyer (-Volger) in the studio, 1927/28, Margit Kallin

O interesse pela fotografia fez com que Rosler começasse a tomar particular atenção às imagens presentes nos meios de comunicação, nomeadamente nos jornais e revistas, acabando por concluir o mesmo que John Berger refere no quarto capítulo do seu livro *Ways of Seeing* (1972). Berger reflete acerca das imagens que nos rodeiam diariamente e nos sugerem um estilo de vida alternativo ao que vivemos. Analisando a cultura contemporânea consumista, John Berger analisa imagens publicitárias e destaca o contraste entre realidades que a cultura de massas veio proporcionar. Esse contraste, entre a interpretação da publicidade acerca do mundo e a atual condição do mesmo, revela um choque considerável quando analisado. A justaposição das diferentes figuras, ainda que não planeada, representa uma produção executada pela mesma cultura.

No episódio do seu programa referente ao capítulo mencionado do livro, Berger folheia uma revista do *Sunday Times* onde tanto nos é apresentado um anúncio de um produto que sugere uma vida melhor, uma atitude, uma posição como, na página seguinte, fotografias de refugiados paquistaneses que apelam à consciência da sociedade (fig. 17 e 18). Todos estes elementos pertencem à mesma cultura e partilham as páginas do mesmo suporte, refletindo a realidade da cultura visual vigente e levando a que, artistas como Rosler e teóricos como Berger, se questionem acerca do significado desta justaposição de elementos e realidades tão distintos.



Fig. 17- Frame do episódio 4, *Ways of Seeing*, 1972, John Berger



Fig. 18- Frame do episódio 4, *Ways of Seeing*, 1972, John Berger

As promessas da publicidade contrastadas com as necessidades do ser humano levaram Rosler a criar algumas das suas obras mais reconhecidas. Os anos 60 e 70 ficaram marcados na carreira da artista essencialmente por duas séries de fotomontagens intituladas *Body Beautiful: Beauty Knows No Pain* (1966-1972) e *House Beautiful: Bringing The War Home* (1967-1972), esta última que será o principal objeto de estudo deste capítulo.

Apesar da dissemelhança temática, ambas as séries partilham uma técnica focada no recorte e colagem de elementos aparentemente distintos, que numa só imagem constroem uma realidade totalmente nova que pretende criticar determinadas situações, em certa parte de forma irónica, mas também chocante. Num estilo muito “Pop-artístico” que se apropria de imagens maioritariamente relacionadas com o consumismo e a cultura visual de massas, as fotomontagens de Rosler assemelham-se de igual forma às contribuições dos artistas dadaístas essencialmente através das justaposições de colagens e intervenção política.

2.2. O Desmascarar da Cultura de Massas

2.2.1. *Body Beautiful*: o Feminismo Montado

Em *Body Beautiful* (1966-1972), que reúne cerca de 30 fotomontagens, Rosler recolhe elementos representativos do corpo feminino retirados de revistas como a *Playboy* ou de anúncios da revista *The New York Times* e insere-os em ambientes domésticos fazendo a ponte entre os extremos opostos pertencentes ao universo feminino: a condição doméstica da mulher e a sua exposição enquanto objeto material sexualizado na esfera pública (fig. 19, 20 e 21).



Fig. 19- *Bowl of Fruit*, 1965-1974, Martha Rosler

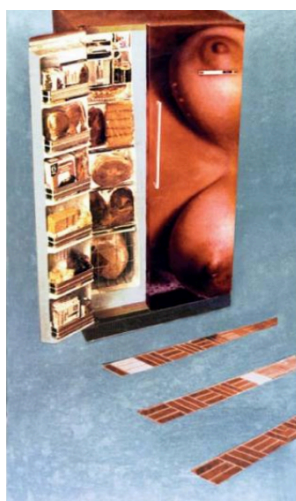


Fig. 20 - *Cold Meat II*, 1965-1974, Martha Rosler



Fig. 21- *Kitchen I, or Hot Meat*, 1965-1974, Martha Rosler

Envolvida nas reações dos movimentos sociais da grande resistência das décadas 60 e 70, Rosler começa a fascinar-se pelo feminismo devido à sua capacidade de abordar questões acerca da injustiça social de uma forma mais envolvente e pessoal, com o propósito de alcançar mudanças ao nível de uma comunidade (Rosler, 2006, p. 100). O interesse em apoiar e defender uma causa que, segundo a artista acreditava, denunciava as desigualdades e os padrões sociais estabelecidos em torno da mulher, estimulou a reflexão da artista acerca do modo como as mulheres eram expostas nos jornais e revistas da época. Os pedaços de corpo feminino recortados são inseridos em diversas tipologias de espaços como cozinhas, corredores, casas de banho que propositadamente misturam o íntimo com o que é exposto ao público. A própria técnica, para além de permitir relacionar dois conceitos que comunicam entre si, representa de forma imediata a ideia da mulher enquanto objeto exposto, desmembrado e fragmentado no meio da sociedade. Quebrando a ideia romântica criada pelas imposições sociais da mulher enquanto objeto de beleza, Rosler compara o corpo feminino com meros bocados de carne ou com mercadoria, materializando satiricamente a construção da imagem feminina criada através de capas de revistas pornográficas ou anúncios publicitários que visualmente expõem a mulher enquanto objeto.

2.2.2. *Martha Rosler Reads Vogue: Descamufalar Realidades*

Dentro da mesma temática, e reforçando a semelhança com o trabalho de John Berger, em 1982 Martha Rosler cria a *performance Martha Rosler Reads Vogue* transmitida em direto e em canal aberto na televisão (fig. 22). Folheando a revista *Vogue*, neste vídeo a artista questiona a

temática da mesma. Interrogando-se num monólogo sobre “O que é a *Vogue*? O que é a moda?” Rosler exalta a superficialidade e luxúria da indústria, descrevendo de uma forma irónica a perfeita apresentação das modelos e os dispendiosos objetos e roupas publicitados. Num discurso grotesco, sem uma narrativa definida que vai incorporando a leitura dos artigos da revista, Rosler parece trazer a técnica do corte e colagem, desta vez através do meio verbal, intensificando a ironia do seu discurso e a falta de sentido que a futilidade das páginas lhe transmite. No minuto 18 desse mesmo vídeo a temática altera-se passando a transmitir imagens que intercalam igualmente com texto, desvendando a realidade camuflada pelo mundo ilusório da moda: os trabalhadores asiáticos nas fábricas de terceiro mundo a costurar em fracas condições as peças que aparecem de forma ostensiva na revista. Enquanto que na primeira parte o discurso de Rosler não é acompanhado de qualquer tipo de som, vivendo apenas das suas fortes palavras, aqui as imagens dos trabalhadores são apresentadas com uma música animada que contrasta fortemente com a realidade demonstrada. Tal como em *Body Beautiful* (1966-1972), a artista reúne dois conceitos distintos que têm uma relação absoluta que é desvendada através da sua justaposição.

O vídeo termina com a artista, no cenário inicial, a maquilhar metade do rosto em frente a um espelho com as mesmas palavras de ironia que representam a ostentação presente na publicação. Nesta *performance*, Rosler não só critica o consumismo da cultura de massas e as suas implicações camufladas, como o comportamento e exposição da mulher, à semelhança de *Body Beautiful* (1966-1972).

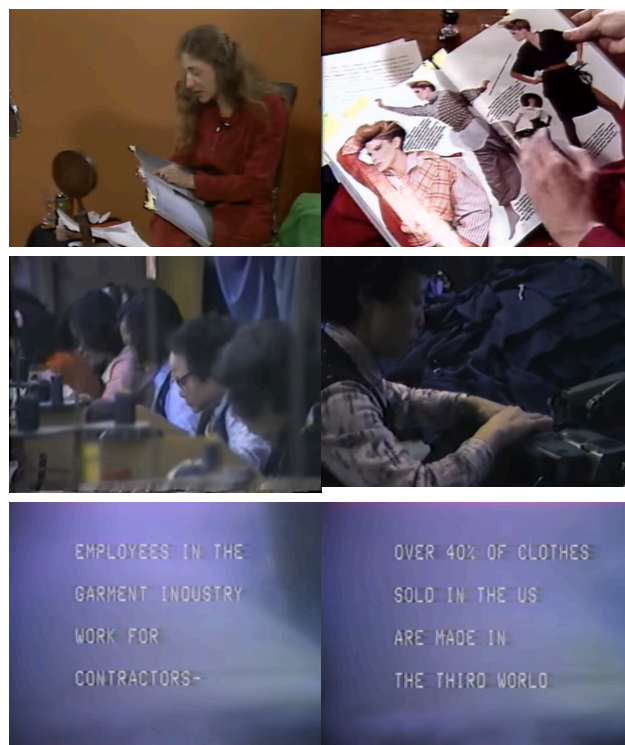


Fig. 22 - Cartelas da *performance Martha Rosler Reads Vogue*, 1982, Martha Rosler

2.2.3. *Semiotics of The Kitchen*: a Ironia Doméstica

Realizada no mesmo período temporal e dentro da mesma temática explorada em *Body Beautiful* (1966-1972), Rosler cria uma das *performances* mais icônicas de todo o seu portfólio. Derivada das experiências audiovisuais desenvolvidas no curso da Universidade de San Diego, *Semiotics of The Kitchen* (1975) consiste num vídeo de 6 minutos onde a artista ridiculariza o papel doméstico da mulher, em particular na cozinha. Inspirado no programa televisivo de culinária apresentado pela *chef* francesa Julie Child e nas televidas dos programas noturnos, o vídeo, protagonizado pela própria artista, apresenta a reinterpretação de Rosler no papel de Julie. O vídeo é apresentado sem cortes e sem edições de forma amadora e com fraca qualidade de imagem. Apesar das capacidades audiovisuais da artista, Rosler admite, comprovando os ideais dos produtores da cultura visual contemporânea, que o maior interesse neste projeto seria a ideia em contraposição à estética, aliada ao fator de uma arte simples que qualquer um seria capaz de reproduzir. Neste seguimento, em 2003, a artista é convidada a reproduzir a *performance* na *Whitechapel Gallery*, em Londres, sendo que desta vez opta por converter o vídeo numa *performance* coletiva, onde 26 mulheres reinterpretem o papel de Rosler. “O objetivo do vídeo era parecer um cenário estranho, com uma mulher estranha a fazer coisas estranhas, que eventualmente fizesse o público rir.” (Rosler, 2012)⁶.

Tal como o nome indica, a artista explora o significado da cozinha através dos seus utensílios, apresentando-os por ordem alfabética de uma forma comicamente simples acompanhada de movimentos bruscos que contrastam com a suposta delicadeza intrínseca ao papel da mulher na cozinha.

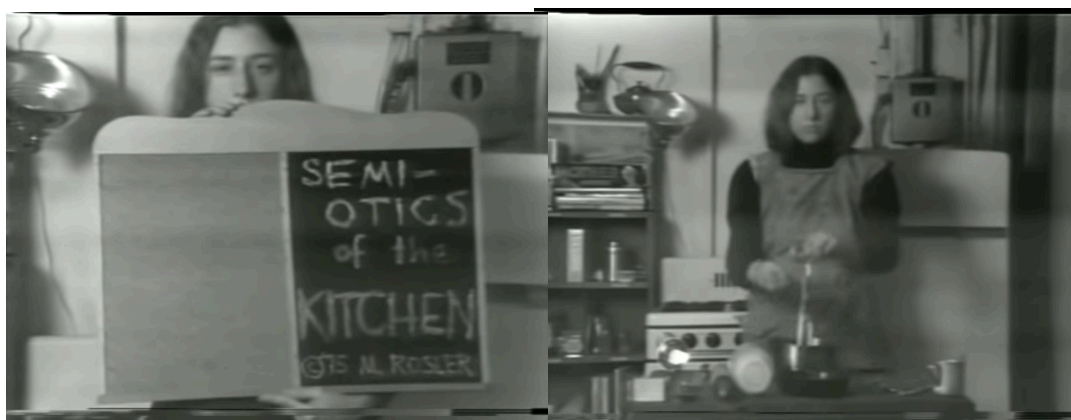


Fig. 23 - Cartelas de *Semiotics of the Kitchen*, 1975, Martha Rosler

⁶ Tradução livre. Fonte: “Martha Rosler - Semiotics of the Kitchen - West Coast Video Art – MOCAtv”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=oDUDzSDA8q0>

2.2.4. *House Beautiful: Bringing The War Home* (1967-1972): Contrastes Inesperados (Intro)

Por outro lado, *House Beautiful: Bringing The War Home* (1967-1972), um movimento anti-belicista que consiste numa série de 20 fotomontagens, exalta o contraste do consumismo americano através dos excêntricos interiores das habitações retirados da revista *House Beautiful*, com uma realidade de conflito e horror causada pelo imperialismo da Guerra do Vietname. As imagens bélicas retiradas da revista americana *Life Magazine* são incorporadas nas casas luxuosas (fig. 24 e 25), construindo a ponte entre duas realidades que, embora alegadamente longínquas, se tornam indissociáveis e correlativas, como será analisado mais à frente neste ensaio.



Fig. 24 - *Vacation Getaway*, 1967-1972, Martha Rosler

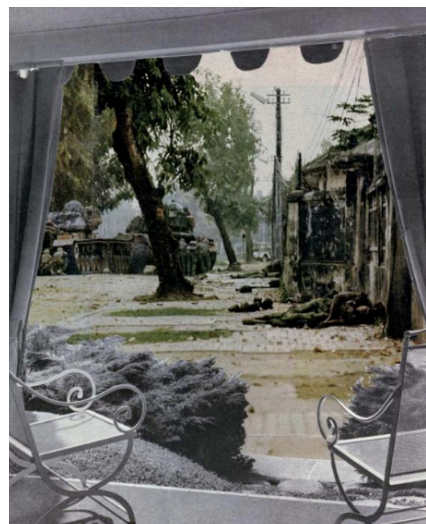


Fig. 25 - *Patio View*, 1967-1972, Martha Rosler

2.2.5. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems: A Voz dos Silenciados*

Na década de 70 e 80 a artista dedica-se à fotografia explorando maioritariamente a temática do espaço público. Em *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-75) (fig. 26) Rosler reúne fotografias do degradado bairro *Bowery*, em Manhattan. Dando voz aos sem-abrigo resultantes do contexto da crise de 1973 (Aliaga, 2009, p. 86), o projeto consiste numa série de fotografias, tiradas pela própria artista, às lojas, janelas, montras, ruas e passeios nas quais, em nenhuma circunstância, os indivíduos que Rosler pretende valorizar aparecem. A artista opta por captar os símbolos de consumo, através das montras, contrastados com as ruas que, na verdade, representam a casa de muitos dos desalojados da cidade. As imagens, que intencionalmente criticam o fraco poder da fotografia documental de motivar uma mudança,

apresentam um vazio e silêncio que são acompanhados de uma mensagem linguística incorporada na lateral de cada fotografia, ao invés da escolha demasiado óbvia e emocional de fotografar os próprios indivíduos. Ainda que estas imagens pouco revelem acerca da consciência individual da artista, há claramente uma intenção de Rosler de optar por “imagens pensativas” (Rancière, 2010), que estimulem o pensamento além do óbvio, em vez das imagens intoleráveis que representariam as fracas condições de vida dos desalojados. Na entrevista realizada especificamente para este ensaio, a artista reforça que “qualquer fotografia, especialmente quando separada de legenda e contexto, também permite o contar de uma história” (Rosler, 2020). A combinação das palavras com as imagens pretende realçar a simplificação e desvalorização com que os meios de comunicação abordam as temáticas: algumas frases ou palavras que sintetizem o essencial, passando para o próximo tema. Uma vez mais, a conceptual ligação à justaposição que a cultura de massas impõe na sociedade a todos os níveis.

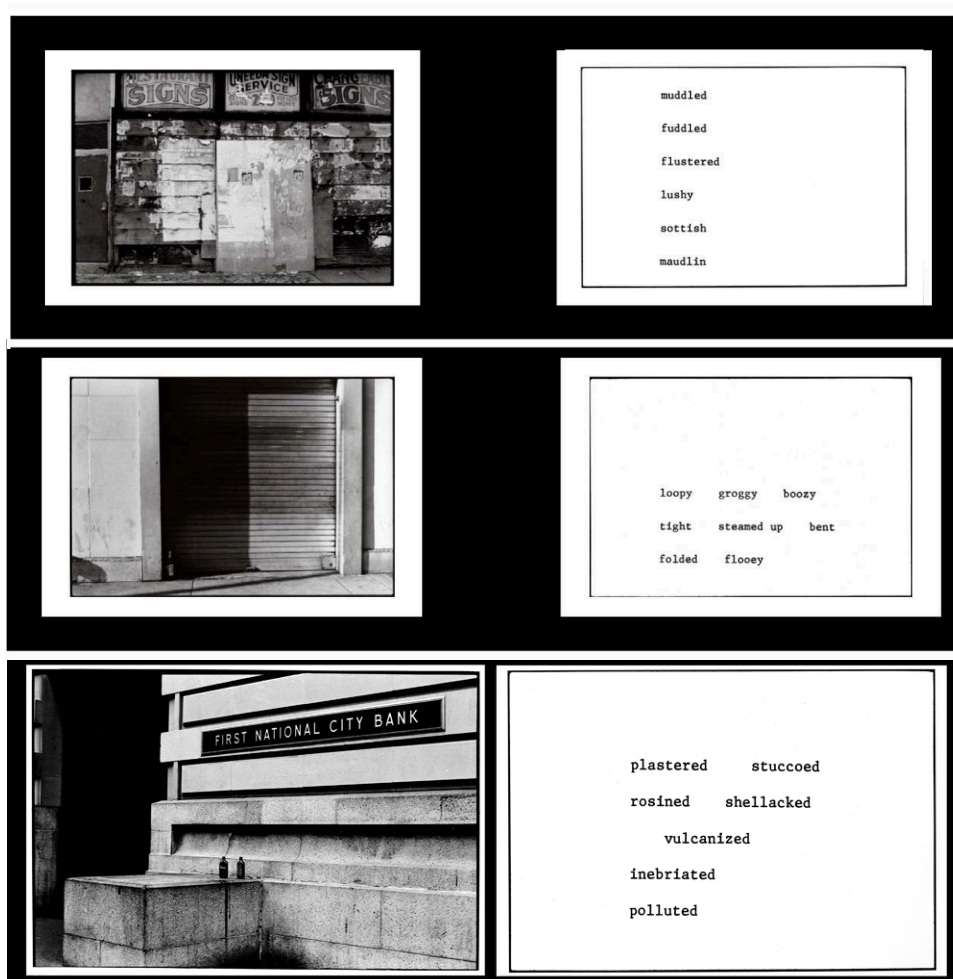


Fig. 26 - *The bowery in two inadequate descriptive systems*, 1974-1975, Martha Rosler

Tal como o nome indica, Rosler representa a justaposição de dois sistemas meramente descritivos, o visual e o verbal, e realça o fraco poder do carácter documental de imagens na revelação de uma realidade social, como a artista menciona, “especialmente quando entra no mundo artístico e perde a sua especificidade em relação com significado e evento.” (Rosler, 2020). Deste modo, a artista não pretende enaltecer a pobreza do bairro através das suas fotografias, mas sim criticar a técnica fotográfica documental enquanto método inadequado na intervenção e mudança das realidades sociais.

2.2.6. Espaço Público: o Espelhar da Sociedade Contemporânea

Ainda na temática do espaço público, na década de 80 Martha Rosler foca-se no espaço enquanto local de transição. Enquanto cidadã da cidade de Nova Iorque, o contacto com os transportes públicos, a rua, as montras das lojas, tornam estes locais de passagem num ponto de interesse demonstrados nas três séries de fotografias *Transitions and Digressions* (1981), *In the Place of the Public, Observations of a Frequent Flyer* (1983) e *Ventures Underground* (1990).

Reunindo várias temáticas já exploradas no seu trabalho, Rosler fotografa as montras das ruas enquanto local de passagem e observação, retratando o papel ridicularizado da mulher como objeto artificial que incentiva ao consumismo (fig. 27), desesperado por atenção, condenado ao abandono e, por vezes, igualado a lixo (fig. 28).



Fig. 27 - Kassel, *Transitions and Digressions Series*, 1982, Martha Rosler



Fig. 28 - Soho, New York, *Transitions and Digressions Series*, 1999, Martha Rosler

As inúmeras viagens que realizou enquanto artista, impulsionaram à exploração dos espaços nos aeroportos. Através das fotografias vazias onde a presença humana é praticamente inexistente, Rosler fotografa os terminais, corredores, zonas de espera e anúncios que pretendem realçar a sensação de tédio visual e monotonia do espaço público da sociedade moderna (fig. 29 e 30).

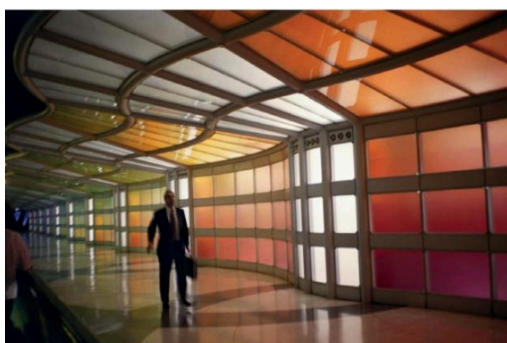


Fig. 29 - O'Hare (Chicago), *In the Place of the public, Observations of a Frequent Flyer*, 1989, Martha Rosler

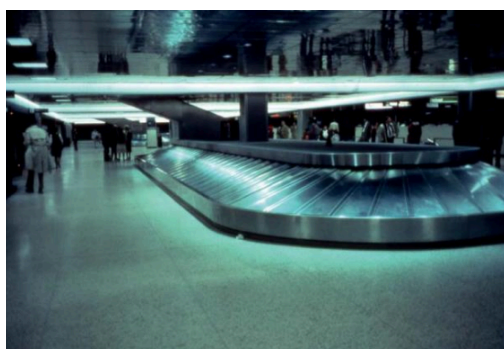


Fig. 30 - Newark (New Jersey), *In the Place of the public, Observations of a Frequent Flyer*, 1987, Martha Rosler

Quando a artista expôs as fotografias, acompanhou-as de texto que direcionava o público para frases como “vigilância total”, “ângulos mortos”, “vestígios de stress e agitação” ou “imagem brilhante de agitação” (Aliaga, 2009, p. 88). Através destas imagens, captadas em diferentes aeroportos, apercebemo-nos como o ato de viajar tem implicado uma rotina monótona, fria e controlada onde, mais uma vez, a fantasia da publicidade contrasta com a realidade do ser humano: a fotografia presente na fig. 31, uma das poucas que contém a figura humana na série de fotografias de aeroportos, aparentemente aleatória e simples, retrata na perfeição a intenção da artista e, novamente, a referência feminista. À frente de um anúncio de uma marca de roupa onde três modelos tipicamente magras e felizes idealizam um mundo fantástico fora da realidade do aeroporto, estão três mulheres comuns que retratam a realidade sólida da mulher real: roupas “fora de moda” e corpos menos elegantes.



Fig. 31 - *Florence Airport, In the Place of the public, Observations of a Frequent Flyer*, 2001, Martha Rosler

O interesse e observação dos espaços públicos por parte de Rosler parecem derivar da necessidade da artista em demonstrar à sua audiência os conteúdos que preenchem grande parte da cultura visual da sociedade contemporânea e que provam serem sinais do impacto global que o capitalismo reflete nos espaços sociais - estes que, apesar de aparentemente terem um caráter público e de liberdade, são cada vez mais espaços de vigilância e combate onde a publicidade, a propaganda e o controlo disparam desalmadamente contra o alvo que é o ser humano comum.

Em *Ventures Underground* (1990), o espaço escolhido é o metropolitano subterrâneo de diversas cidades, previsível de uma Nova Iorque. Aqui, tal como em *In the Place of the Public* (1983), a artista fotografa os espaços de passagem carregados de sinaléticas que ordenam e direcionam a sociedade (fig. 32), e fotografa igualmente evidências claras da extrema vigilância destes espaços públicos, como os inúmeros ecrãs a transmitirem as imagens de câmaras de segurança (fig. 33). Nesta série, observa-se maior presença da figura humana e da sua convivência no espaço público e, uma vez mais, a recorrência comercial. Numa fotografia tirada em Nova Iorque (2004) (fig. 34), também aparentemente banal, Martha Rosler capta uma senhora que se olha ao espelho enquanto que mesmo acima dela se encontra um *poster* publicitário onde se encontra um homem acompanhado pelas palavras “Eu estou no comando do amanhã hoje”. A perspicácia subtil com que Rosler capta o momento, enaltece a discordância padronizada de atitude entre homem e mulher: “duas pessoas, dois géneros, dois comportamentos sociais” (Aliaga, 2009, p. 89).



Fig. 32 - Stockholm, *Ventures Underground*, 2002, Martha Rosler

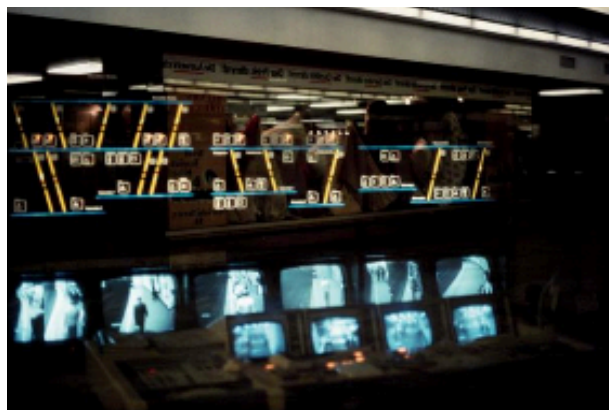


Fig. 33 - Vienna, *Ventures Underground*, 1983, Martha Rosler



Fig. 34 - New York, *Ventures Underground*, 2004, Martha Rosler



Fig. 35 - Lisbon, *Ventures Underground*, 2003, Martha Rosler

Todo o trabalho de Rosler foca-se em desvendar temáticas sociais e políticas do quotidiano da sociedade contemporânea. O desafio do comportamento ativista da artista está em direccionar essa prática para um carácter pessoal que atinja o observador, que o faça questionar-se. No fundo, comprova as ambições contemporâneas: “a cultura visual transforma-se, deste modo, num dispositivo destinado a mostrar o estranho, o exótico, aquilo que, por fim, precisa de explicação.” (Mitchell, 2002, p. 176).

2.3. A Publicidade Objetiva *versus* o Choque da Subjetividade

Como observámos até aqui, um dos primeiros passos da artista na sua obra é recorrer a formas da cultura de massas, como a televisão, as revistas, os transportes públicos que criem o elemento de familiaridade, o que se relaciona com a simplicidade visual implicada nas escolhas de Rosler e nos suportes escolhidos para cada projeto. *Semiotics of The Kitchen* (1975) só poderia ser realizado em vídeo para que se aproximasse o máximo possível da temática de programa



Fig. 36 - *Get Out*, 1991, Barbara Kruger

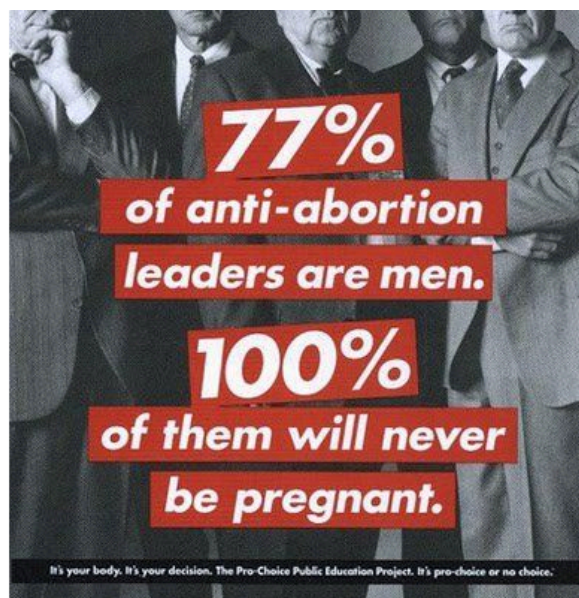


Fig. 37 - *77% of anti-abortion leaders are men, 100% of them will never be pregnant*, 1989, Barbara Kruger

televisivo, assim como *Body Beautiful* (1966-1972), ao criticar a presença do corpo feminino nas revistas e a cânone da mulher na sociedade, vive do recorte e da justaposição desses dois conceitos opostos na mesma sociedade, acabando por se transformar numa analogia da realidade. A complexidade do trabalho da artista encontra-se maioritariamente a nível conceptual, na busca de incorporar esses elementos quotidianos numa narrativa, também esta uma das formas básicas da cultura de massas visível através dos filmes e televisão (Rosler, 2004, p. 6), que consiga envolver a audiência de uma forma subjetiva e não de uma forma demasiado óbvia que passe despercebida no meio da mixórdia visual a que o ser humano é exposto atualmente.

“Duas fontes poderosas de atitude e formação de opinião são, claro, imagens e anúncios de imprensa e revistas por um lado, e narrativas de televisão e rádio, por outro. Eu tento, no meu trabalho, abrir uma lacuna, um espaço onde o visualizador pode entrar e repensar as mensagens recebidas.” (Rosler, 2009, p. 192)⁷.

Numa entrevista presente no livro de Martina Pachmanová *Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History, and Visuality* (2006), Rosler é confrontada com os *posters* interventivos da artista Barbara Kruger (fig. 36 e 37), que fazem parte de uma campanha social exposta nos transportes de Nova Iorque, com as temáticas do aborto e da violência doméstica.

⁷ Tradução livre: “Two potente sources of attitude and opinion formation are, of course, press and magazine images and advertisements, on the one hand, and television and radio narratives, on the other. I try, in my work, to open a gap, a space in which the viewer can enter and rethink the received messages.”

Segundo Rosler, o trabalho de Kruger é uma forma de publicidade proveniente de “*designers* qualificados” (Rosler, 2006, p. 104).

Trata-se de uma forma direta e óbvia de nos assegurar de factos existentes que não interagem com as emoções do observador, não o fazem sentir-se envolvido ou de alguma maneira culpado pelas realidades apresentadas, não o fazem querer agir. Rosler realça também o facto de as mulheres apresentadas serem modelos estrategicamente escolhidas para manipular a identificação por parte do observador o que, apesar de cumprir a ideia pretendida, perde o elemento de autenticidade e perturbação visíveis nas fotomontagens de Rosler. As obras de Kruger relembram a estética construtivista, aproximando-se de uma estética publicitária com a inclusão dos elementos tipográficos, e o dadaísmo político. O mesmo acontece com os *posters* satíricos do grupo anónimo feminino *Guerrilla Girls* (fig. 38), que intervêm contra o sexismo e o racismo a nível global, através de uma imagem de grande impacto visual e semântico que inclui os elementos pós-modernos como o humor, a ironia e a combinação de estilos artísticos. Ambos os exemplos são imagens “com um lema didático, claro e direto, ao estilo da publicidade.” (Capistrán, 2008, p. 197).



Fig. 38 - *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*, 1989, Guerrilla Girls

A diferença está na escolha de estratégias representativas que combatem o naturalismo do real ou factual. Segundo Rosler (2004), a artista procura um reconhecimento emocional que é acompanhado pelo lado conceptual, crítico e intelectual, do seu trabalho, o qual faz a ponte para as temáticas do quotidiano social e político. Todas estas estratégias aliadas ao inesperado do humor e da sátira, são representativas da escolha de Rosler por uma audiência fora do mundo da arte, sendo que a artista ambiciona atingir a máxima audiência possível. Consciente de que os produtos culturais não trazem mudanças significativas na sociedade, Rosler defende que, no entanto, estes são indispensáveis para o romper das manifestações que acabam por conquistar

essa mudança. “O esclarecimento da visão é um primeiro passo para uma mudança racional e humana no mundo.” (Rosler, 2004, p. 8).

2.4. *House Beautiful: Bringing the War Home*: Contrastes Inesperados

2.4.1. A Reviravolta dos Anos 60

As fotomontagens de Rosler precisam de uma contextualização que irá trazer a verdadeira significação e intenção original. Como defende Tagg, “não podemos ser inocentes no que respeito aos valores inerentes ao realismo destas fotografias. Não podemos deixar de fazer uma análise dos aparelhos que intervêm no momento de trazer à luz todo este material documental e de o pôr novamente em circulação.” (2013, p. 382).

A década de 60 ficou marcada como uma época de conflitos políticos e sociais, provenientes essencialmente da guerra, que proporcionaram impactos na sociedade e um envolvimento direto por parte dos artistas que assumiram fortemente uma posição ativista. Na sequência do Dadaísmo, Construtivismo e Surrealismo, a *Pop Art*, foi representativa da reformulação artística e social da época. Segundo Rosler, os artistas precisavam “de mergulhar em ideias mais complexas, inclusive no que é a arte. Sentindo todas as estritas fronteiras e portões a serem de repente derrubados no campo social e filosófico, fez-nos questionar como a arte poderia sobreviver na sua compacidade normativa.”⁸ (Rosler, 2006, p. 99).

A crise da sociedade e cultura modernas causou nos artistas uma vontade de se libertarem das forças de mercado e das instituições que intrinsecamente obrigavam à realização do “esteticamente agradável” ou “politicamente aceitável” construindo uma barreira na liberdade da criação. Foi maioritariamente na emancipatória década dos anos 60 (Rosler, 1994, p. 56) que os artistas encontraram na sua comunidade e na realidade social um novo método de interpretação que, por conseguinte, atingia uma maior audiência. Com o desenvolvimento destas comunidades relacionais, a circulação das obras de arte deixou então de ter como principal destino as galerias, e passaram a ser disseminadas entre as comunidades através de encontros, experiências ou meios de comunicação locais. Esta democratização artística reformulou o conceito da arte e proporcionou-lhe um caráter comunicativo e relacional, onde

⁸ Tradução livre: “We needed to plunge into more complex ideas, including ideas of what art is. Feeling all the strict boundaries and gates being suddenly knocked down in a social arena and philosophy made us question how art practice could survive in its normative compactness.”

os artistas substituíram a representação do real e passaram a depositar mensagens, subjetividades, crenças e apelos.

Os anos 60 marcaram a geração de artistas como Martha Rosler devido à intervenção dos Estados Unidos na guerra do Vietname, também denominada como a primeira “Guerra de Sala” (do termo americano *Living Room War*) ou a guerra televisionada, que por sinal também coincidiu com a proliferação da televisão e avanços históricos nas temáticas e registros audiovisuais, permitindo uma maior disseminação de notícias (Steinman, 2017)⁹. Assim, havia uma grande disputa para conseguir os melhores repórteres e equipamentos para obter maior audiência (Jessiekratz, 2018).¹⁰ Na luta pelo sucesso, pela primeira vez na História os acontecimentos eram registrados nos próprios locais e apresentados diretamente para as casas.

Enquanto que na Segunda Guerra Mundial os registros de imagem demonstravam realidades fora das zonas de combate e eram apresentados sempre positivamente através de uma transmissão idêntica à dos filmes nos teatros¹¹, nos anos 60 as equipas de filmagem estavam constantemente nas zonas de combate e os jornalistas escreviam e registavam as histórias em campo, o que permitiu fornecer aos americanos uma transmissão mais realista da vida dos soldados.¹² Por conseguinte, surgem mais ativistas anti-guerra, defendendo o quão desnecessário todo o conflito se tinha tornado, acreditando até que se tratava de uma guerra na qual os Estados Unidos não deveriam estar envolvidos.

A televisão tornou-se o principal meio de cobertura e transmissão, acordando a consciência da sociedade, formando as atitudes e pensamentos dos americanos perante o conflito (Mandelbaum, 1982, p. 157). Pela primeira vez na História, as sociedades visualizavam das suas casas um conflito que ocorria a milhares de quilómetros de distância, o que levou muitos, incluindo Rosler, a questionarem-se como seria possível estar calmamente a jantar enquanto observavam em simultâneo as imagens de horror que representavam a luta do seu próprio país.

“Eu tinha começado a fazer esculturas, mas depressa me apercebi que o que eu queria não era uma presença física, mas um espaço imaginário onde dois contos diferentes colidissem”. (Rosler, 1994, p. 58).

⁹ Fonte: “The First Televised War”, in: <https://www.nytimes.com/2017/04/07/opinion/the-first-televised-war.html>

¹⁰ Fonte: “Vietnam: the First Television War”, in: <https://prologue.blogs.archives.gov/2018/01/25/vietnam-the-first-television-war/>

¹¹ Fonte: “War News from the South Pacific, 1943”, in: https://www.youtube.com/watch?v=BAF1O4ULsOE&feature=emb_title

¹² Fonte: US National Archives, *Universal Newsreel Volume 40*, 1967, in: https://www.youtube.com/watch?v=UFYy2_2zIaw

2.4.2. A Analogia Visual: Juntar o Inconciliável

Foi durante a sua estadia em San Diego, onde Rosler frequentou o Mestrado de Belas Artes pela Universidade da Califórnia, que a artista desenvolveu grande parte das fotomontagens pertencentes a esta série. Rodeada por um ambiente onde se defendia as crenças anti-belicistas¹³, Rosler participa em protestos que criticavam a intervenção dos Estados Unidos na guerra. Inspirada pela técnica a que recorreu na série *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-1972) do mesmo período, Rosler percebeu que do mesmo modo que criticava a representação da mulher, poderia protestar contra a guerra. A artista começou a recortar imagens das revistas que encontrava nos contentores de lixo da cave do seu apartamento em Brooklyn, maioritariamente a *Life Magazine* - famosa revista pioneira em fotojornalismo que publicava imagens da guerra -, conjugando-as com os interiores de casa presentes em revistas de decoração como a *House Beautiful*.

Materializando a revolta e frustração causados pelas imagens provenientes dos *media*, a artista une representações de um conflito supostamente distante com a visão perfeita da vida americana. Esta analogia é feita através da particularidade da fotomontagem em “abrir subtilmente a questão do tempo em que os eventos se desdobram, bem como a questão do espaço e, finalmente, da causa.” (Rosler, 2020). Rosler desafia então as leis do tempo e do espaço, fazendo com que o observador reconsidere a distância entre o *aqui* e o *lá*, e permitindo experienciar a guerra através da imagem, enfatizando que não existe nenhuma distância entre a sala do espectador e a área de combate – “Nós somos todos um, e isto é crucial” (Rosler, 2017)¹⁴. É proposto ao observador a interrelação de dois conceitos que aparentemente seriam inconciliáveis, não para desvendar uma informação que fosse desconhecida, mas reenquadrando numa nova perspetiva o que já se tinha, e continuaria a ter, conhecimento (Jewish Museum, 2018, p. 66).

Analisando a semiótica vocabular da série, *House Beautiful* está intrinsecamente relacionada com a segurança e estética da domesticidade enquanto que *Bringing The War Home* representa precisamente a ação que Rosler enfatiza nas suas imagens: o trazer da guerra do Vietname para o interior da casa dos americanos, uma analogia visual à realidade vivida, que

¹³ San Diego era uma cidade repleta de instalações do Exército e da Marinha, bem como um centro de treino e teste de mísseis e armas nucleares. (Aliaga, 2009, p. 81)

¹⁴ Tradução livre. Fonte: “The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler”, in: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

pretende tornar ainda mais óbvio o que por si só já era explícito e que se vivia na época, elucidando as mentes mais adormecidas. Provando conceptualmente que a Guerra do Vietname não foi “um acidente” (Rosler, 1994, p. 58), Martha Rosler realiza uma das mais famosas séries de fotomontagem como crítica a uma sociedade intrinsecamente responsável e testemunha do panorama Sul Asiático.

2.4.3. A Mudança de Abordagem: desde a Fotomontagem Política à Fotoescultura

Apesar de recorrer à técnica Dadaísta de cortar, colar e sobrepor elementos, à irracionalidade e subjetividade Surrealistas e ao conceito futurista de “trazer para casa” as temáticas exteriores - no caso de Rosler a guerra, no dos futuristas, a dinâmica dos elementos citadinos, Martha Rosler apresenta nesta série um conceito e uma estética distintos, cuja análise inevitavelmente transcende “o comodismo de análise compositiva de uma imagem, para um gesto crítico e sensível.” (Corrêa e Freisleben, 2018, p. 70). Existe de facto uma relação e semelhança com as práticas de artistas antecedentes como Heartfield, já que “ele sabe como criar imagens realistas da nossa vida e luta, que são comoventes e tocantes para milhões de pessoas que, elas próprios, são parte dessa vida e luta.” (Aragon, 2012, p. 121). No entanto, derivado da liberdade de escolha e acesso a imagens que anteriormente não seriam acessíveis, devido não só à limitação tecnológica como à censura que limitava as possibilidades, ao contrário de artistas dadaístas como John Heartfield e Hannah Höch, Rosler não adere à literalidade política associada às colagens dos anos 20, nem à brutalidade do processo proveniente do corte da tesoura.

Contrastando com o sentido objetivo das colagens dadaístas, as fotomontagens de Rosler, apesar de por vezes conterem um carácter de choque visual, são maioritariamente discretas e subjetivas valorizando o elemento conceptual ao formal. O *all over* dadaísta, mais complexo na sua construção e dinâmico na junção dos elementos, é substituído pela incorporação sóbria dos elementos, os quais permitem uma leitura menos óbvia na estética e mais forte na mensagem. A artista acredita que uma verdadeira arte política não é meramente propaganda, mas sim uma arte que contém um desafio permanente tanto com o mundo exterior, como com o próprio indivíduo (Rosler, 2006, p. 102). Enquanto que nas colagens dadaístas somos visualmente impactados com o corte e a irregularidade das formas, nas histórias de Rosler as duas realidades distintas são cuidadosamente incorporadas uma na outra, dificultando a perceção da técnica num primeiro olhar (fig. 39). “A vanguarda da arte multimédia parece hoje desfuncionalizar o próprio médium para se tornar artística: o que significa que ela introduz questões abertas,

permite incertezas e substitui o consumo rápido por uma compreensão lenta.” (Belting, 2006, p. 245).

A abordagem de Rosler assemelha-se à estética neodadaísta e metodologicamente surrealista de Josep Renau no sentido em que ambos se baseiam “na utilização de signos, códigos e sintaxes conhecidas pelo recetor, uma integração semântica das imagens para criar figuras retóricas com sentido crítico, geralmente: alegorias, metáforas, ironias, hipérboles e paradoxos” (Capistrán, 2008, p. 241). Contemporâneos separados pelo Atlântico, tanto o artista espanhol como a americana desmascaram uma realidade através de uma técnica de aglomeração que já não pretende chocar, mas antes fazer pensar.

Quando Domela (1931) esclarece a diferença entre a liberdade construtiva da fotomontagem livre e a composição coerente e organizada da fotomontagem aplicada, dá o exemplo da comunicação da noção de guerra na fotomontagem. Para que essa noção seja clara e explícita, não bastará apresentar uma fotografia de frente de guerra, mas se se conjugar essa mesma fotografia com outras realidades do mesmo tema como o combate em terra, no mar ou até mesmo aéreo, será mais eficiente transmitir a ideia bélica, “é para isso que a fotomontagem serve”. (Domela, 1931, p. 114). Do mesmo modo, para Rosler demonstrar a verdadeira realidade americana, conjugou os vários aspetos implicados na mesma.



Fig. 39 - *Roadside Ambush*, 1967-1972, Martha Rosler

Por outro lado, no catálogo de fotografias da Bauhaus (*Bauhaus Photography*, 1982) Laszlo Moholy-Nagy escreve sobre a distinção entre os conceitos de fotomontagem e fotoescultura ¹⁵. Na fotomontagem o artista tem a possibilidade de transformar fotografias expondo-as numa disposição definida de um modo criativo e combinando detalhes de origens distintas através do corte e colagem visualmente óbvios. As fotomontagens conversam com a brutalidade e movimento futuristas que, no barulhento silêncio das imagens, pretendem acordar a sociedade cosmopolita (Moholy-Nagy, 1982, p. 128). Em contraste, a fotoescultura é uma composição organizada onde as imagens contêm um significado definido e uma ideia central representada através de uma composição visual mais integrada. As fotomontagens poderão conter uma explosão de mensagens e significados enquanto que as fotoesculturas pretendem transmitir um único conceito mais claro e, por vezes subjetivo. Partilhando a mesma técnica de reunir fotografias, cortá-las, colá-las, retocá-las e condensá-las num único plano, a fotoescultura modera na apresentação e concentra-se no essencial, eliminando todos os elementos acessórios que perturbem o impacto visual.

2.4.4. As Escolhas do Comportamento e Prática Ativistas

A necessidade de evidenciar um ponto de vista e marcar uma posição insere Rosler no grupo de ativistas que recorrem a uma arte conceptual que, embora visual, se centra no fundamentalismo e não na estética. Excluindo de imediato o ato obsceno de expor as fotomontagens pacifistas num ambiente de galeria, a artista distribuiu as fotomontagens como *flyers* às comunidades anti-belicistas, tendo estas também sido publicadas em jornais distribuídos nos transportes subterrâneos com o propósito de causar impacto e terem reconhecimento por parte das pessoas. Na entrevista realizada para a presente dissertação (2020), Rosler revela que nunca assinava nem datava estas fotomontagens, para que a relembrassem que o seu intuito não era serem apreendidas como arte. De facto, as atitudes e a proliferação das imagens estariam claramente direccionadas para uma audiência não só mais ampla como provável de gerar um maior impacto.

Uma das características mais evidentes da artista Martha Rosler enquanto ativista é a valorização da disseminação do seu trabalho em contraposição com a sua exibição. Segundo Rosler, e em contraponto à grande parte de artistas que atualmente se guiam pelos mercados, a

¹⁵ Tradução livre: *photomontage* e *photosculpure*

sua prática nunca se focou na exposição das obras nas galerias¹⁶. Havendo tantos outros meios de propagação que não estariam por trás dos mecanismos comuns institucionais, as críticas de Rosler eram também direcionadas para o mercado da arte e das instituições e para os colecionadores que lucravam através dessas políticas do heroísmo da arte (Aliaga, 2009).

“Eu vi a *House Beautiful* não como arte, eu queria que fosse agitacional.” (Rosler, 2016)¹⁷.

Deste modo, a reflexão acerca da seleção destes interiores domésticos deve também evidenciar o luxo e a ostentação representados nas mansões, exaltando a crítica em torno da discrepância do estilo de vida entre as diferentes classes sociais e trazendo a guerra para dentro das casas dos que provavelmente mais se recusavam a enfrentar a sua intrínseca relação com o conflito em questão. Este facto é particularmente evidente em *Giacometti* (fig. 40), onde Rosler escolhe a imagem do interior da casa de um colecionador de arte, perceptível através dos grandiosos quadros de Delaunay e Cézanne e da escultura de Giacometti, requintadamente decorada e subtilmente testemunha do massacre que espreita através das enormes janelas da sala. Uma vez mais, não só o domínio e opressão públicos são confrontados com a vida privada familiar, como o poder dos mais afortunados é acusado de aceitar uma guerra a qualquer custo, desde que os seus bens e o seu estilo de vida estejam assegurados (Wark, 2001, p. 45). Do mesmo modo, também Pat Nixon, primeira-dama dos Estados Unidos de 1969 a 1974, é envolvida na fotomontagem *First Lady* (fig. 41) onde no meio de toda a exuberância com que se apresenta no interior da Casa Branca, Rosler insere uma imagem de uma outra mulher, aparentemente morta, substituindo um dos quadros de arte clássica que decora a sala.

¹⁶ Fonte: “Martha Rosler – Interview”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=4KrI1m8bqlg&t=3s>

¹⁷ Tradução livre. Fonte: “Martha Rosler about 'Bringing War Home'”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=m0HqdXnFgpl&t=1s>



Fig. 40 - *Giacometti*, 1967-1972, Martha Rosler



Fig. 41 - *First Lady (Pax Nixon)*, 1967-1972, Martha Rosler

Ao contrário dos *posters* de Barbara Kruger (fig. 36 e 37) e das *Guerrilla Girls* (fig. 38), as fotomontagens de Rosler impressionam de imediato a sociedade devido à chocante veracidade nelas incorporada, particularmente no caso das fotomontagens que incluem vietnamitas feridos e em sofrimento (fig. 42 e 43).

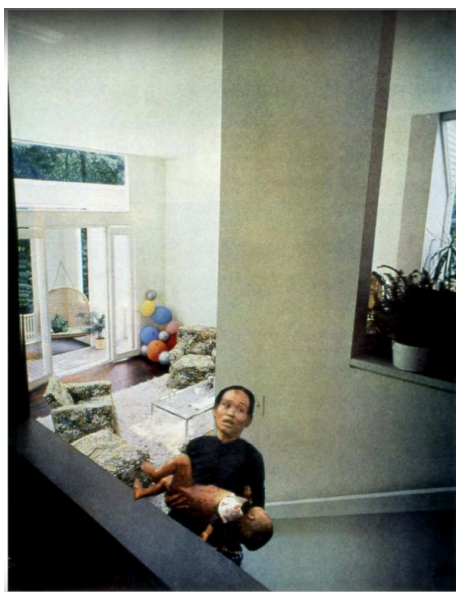


Fig. 42 - *Balloons*, 1967-1972, Martha Rosler

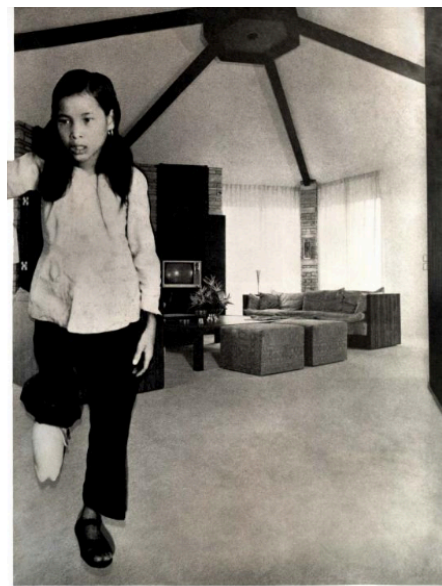


Fig. 43 - *Tron (Amputee)*, 1967-1972, Martha Rosler

Estas imagens têm a capacidade intencional de provocar um sentimento de compaixão, tal como nas imagens de Kruger, mas acrescentam um sentimento de culpabilidade que impede o observador de se sentir relacionado com a realidade apresentada. Em *Balloons* (fig. 42), provavelmente a fotomontagem com maior impacto em toda a série de fotomontagens, observamos um pai Vietnamita com um olhar vazio, desesperado e perdido pegando no corpo

do seu filho ao colo. A confusão visual de o ver inserido num luxuoso e moderno apartamento, faz com que nos interroguemos sobre a história que esconde a imagem, o propósito que se retira daquela falta de sentido.

Rancière, ao debater as fotomontagens belicistas de Rosler, evidencia o duplo efeito presente nas mesmas: “uma tomada de consciência da realidade oculta e um sentimento de culpabilidade em face da realidade negada” (2017, p. 43). Se por um lado as imagens comunicavam uma realidade escondida que os observadores não viam e que deveriam tomar consciência e agindo de acordo com essa aprendizagem, por outro lado, afirmavam essa mesma realidade que não quer ser vista, exatamente por causar um sentimento de responsabilidade perante os factos representados.

O autor compara ainda fotomontagem *Balloons* (fig. 42) com uma fotografia da artista Josephine Meckseper (fig. 44).



Fig. 44 - Untitled, 2003, Josephine Meckseper

A fotografia da artista alemã espelha uma manifestação contra a Guerra Civil no Iraque e divide-se essencialmente em dois planos: o dos manifestantes revoltados com os seus cartazes e o do caixote do lixo que transborda com resíduos, sendo visíveis muitos dos mesmos no chão citadino. Deste modo, as duas artistas criticam dois conceitos, o consumo doméstico e a guerra longínqua, de maneira distinta. Enquanto que Meckseper aborda o hiperconsumo enquanto acusação aos manifestantes que exigem o regresso da guerra para casa, Rosler interliga esses mesmos conceitos para reforçar as energias militantes hostis à guerra. “As fotomontagens de

Martha Rosler acentuavam a heterogeneidade dos elementos: a imagem da criança morta não podia integrar-se no belíssimo interior da vivenda sem o fazer explodir. Inversamente, a fotografia dos manifestantes junto do caixote do lixo sublinha a sua homogeneidade fundamental.” (Rancière, 2017, p. 44). No fundo, ambas as artistas pretendiam evidenciar no espectador o que ele não sabe, ou faz por não saber. Seguindo o debate do autor acerca das imagens intoleráveis, anteriormente exposto nesta dissertação, deduz-se que o intolerável na fotomontagem de Rosler é a criança morta, invisível à consciente ignorância americana, e agora exposta de forma explícita, imediata e contrastante graças à montagem da arte política.

2.4.5. A Intenção dos Elementos Montados

No caso das fotomontagens de Rosler, a escolha dos elementos é crucial na discussão das imagens. Segundo a artista, as figuras presentes nas fotomontagens foram intencionalmente selecionadas: Rosler não incluía elementos icónicos que fossem excessivamente reconhecidos, como por exemplo, elementos presentes nas manchetes dos meios de comunicação¹⁸. A intenção da artista era antes a de fornecer uma imagem vagamente familiar, acessível às memórias dos observadores, mas nunca excessivamente óbvias. Deste modo, o fator da identificação é, por um lado, o elemento convidativo do observador ao se relacionar com a imagem e, por outro, o elemento de rejeição ao se recusar a aceitar a sua relação com a realidade que observa. Da mesma maneira, nem mesmo as imagens que contêm vietnamitas feridos apresentam elementos excessivamente chocantes, sangrentos ou desmembrados, visto serem motivos que repeliriam o público ao invés de o imergir na imagem (Rosler, 2017).¹⁹ Este equilíbrio intencional suporta a teoria de Roland Barthes quando este defende que uma imagem não poderá ser excessivamente impressionante para que possa ser consumida politicamente e não meramente através do seu sentido estético, e que, do mesmo modo, não poderá ser demasiado “discreta para se constituir uma crítica social eficaz e autêntica.” (1981, p. 36). Num sentido idêntico, Sontag (1977) afirma que “uma fotografia que traz notícias de uma zona insuspeita de miséria não consegue marcar a opinião pública, a não ser que haja um contexto apropriado de sentimento e atitude.” (p. 17).

¹⁸ Fonte: “Martha Rosler about “Bringing War Home””, in:
<https://www.youtube.com/watch?v=m0HqdXnFgpl&t=1s>

¹⁹ Fonte: “The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler”, in:
<https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

A intenção de absorver o espectador nas fotomontagens de Rosler, é também visível na escolha de ambientes intimistas, como quartos e perspectivas que facilmente o remetem para o interior dos locais, que o posicionem no interior da própria imagem, que o forcem a entrar naquela realidade (fig. 45).



Fig. 45 - *Boys Room*, 1967-72, Martha Rosler



Fig. 46 - *Honors*, 1967-72, Martha Rosler

Distanciada do imaginário doméstico, a fotomontagem *Honors* (fig. 46) parece ser a que mais se afasta da estética visual presente nesta série. É possível observar que se trata de uma homenagem do exército americano aos soldados mortos, perceptível através dos caixões que carregam, que é interrompida por uma imagem pouco nítida de lápides de um cemitério. Em nenhuma das fotografias há uma evidência ao local ou à ocasião referentes às imagens, evitando as exposições excessivamente óbvias que divirjam o observador da mensagem principal: as consequências e o impacto coletivo de uma guerra.

A relação entre *Body Beautiful* (1966-1972) e *House Beautiful* (1967-1972) é evidente em algumas imagens, como *Cleaning the Drapes* (fig. 47), que apresenta a figura da clássica mulher dos anos 60, bem arranjada e cuidada, aspirando os cortinados que destapam dois militares numa trincheira. Enquanto a figura feminina se preocupa em publicitar a eficácia do aspirador e a função doméstica da mulher, os militares aguardam o próximo ataque na zona de combate. De igual modo, em *Playboy (On View)* (fig. 48) e em *Runway* (fig. 49), duas fotomontagens sem referência aos interiores de casas, incorporam a figura de duas vertentes da mulher nos ambientes de guerra. Por um lado (fig. 48), a mulher nua, exposta, o objeto da sociedade presente nas revistas de pornografia inserida no meio dos militares americanos e vietnamitas, demonstrando o contraste exposto nas temáticas da *media* contemporânea. Aqui, a referência ao espaço em redor é anulada, dando maior ênfase às figuras escolhidas e aglomerando-as no mesmo plano. Por outro lado (fig. 49), a mulher sóbria, responsável pelas lides domésticas, retirada do seu ambiente caseiro, exhibe as suas tarefas numa pista de um aeroporto militar, como se de um desfile se tratasse. O próprio título da obra, *Runway*, descodifica toda a mensagem presente na intenção da artista.²⁰

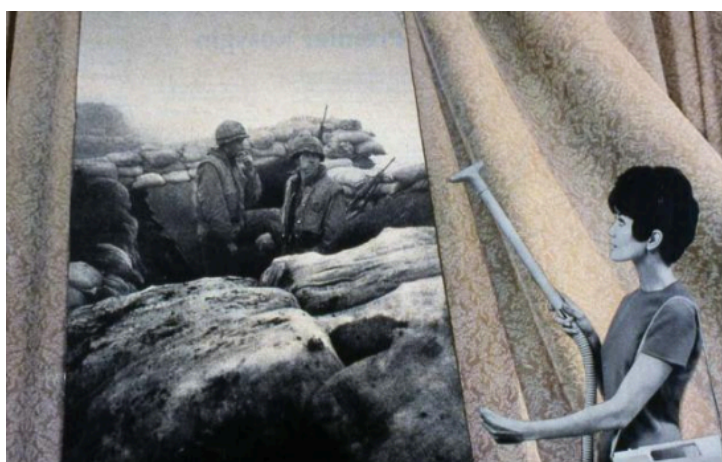


Fig. 47 - *Cleaning the Drapes*, 1967-72, Martha Rosler



Fig. 48 - *Playboy (On View)*, 1967-72, Martha Rosler

²⁰ *Runway*, traduzido, tanto significa pista de descolagem como desfile.



Fig. 49 - *Runway*, 1967-72, Martha Rosler

Em *Make Up, Hands Up* (fig. 50) Rosler insere a fotografia de uma prisioneira vendada no olho de uma mulher, representativa do consumismo e materialismo da cultura de massas, apresentando-se com unhas longas e pintadas enquanto se maquilha.



Fig. 50 - *Make Up, Hands Up*, 1967-72, Martha Rosler

Duas realidades que convivem no mesmo espaço temporal e que representam o contraste não só entre os contextos de cada local, como entre as preocupações e o quotidiano da mulher dos anos 60 a nível global. Justapondo a imagem perturbadora de forma crua, sem recortes cuidados, precisamente no olho da figura publicitária, Rosler intensifica a crítica à sociedade que apesar da capacidade de ver, faz-se de cega perante as atrocidades vividas do lado oposto do mundo.

2.4.6. Das Ruas para a Galeria

Vinte anos após a execução das fotomontagens, no final da década dos anos 80 estas encontraram pela primeira vez um lugar no mundo artístico. Desafiada por um negociador de arte a criar um portfólio, *Bringing The War Home* (1967-1972) foi exposta na galeria *Art In America* (Rosler, 1994, p. 60) e posteriormente no Museu de Arte Contemporânea no México, construindo um novo caminho que abriu não só novos espaços e portas, como novas audiências. Deste modo, o foco das imagens passa a ser o seu valor formal e técnico, que se sobrepõe ao conceptual, primário nos tempos remotos em que estas fotomontagens foram produzidas. Rosler afirma que “o trabalho migrou da rua para a galeria, porque essa parecia ser a única maneira de influenciar a prática atual.” (Rosler, 1994, p. 60).

Segundo Rosler, este projeto é uma das grandes provas de que, de facto, no mundo artístico é difícil manter uma estratégia eficaz e permanente durante um longo período de tempo. A entrada das imagens revolucionárias no mundo institucional, que tanto perturbava Rosler, foi crucial para o seu reconhecimento até aos dias de hoje e para alcançar novas audiências. No entanto, e inevitavelmente, quando inseridas no mundo artístico as obras perdem o seu valor primordial que prevalecia nos tempos remotos em que foram produzidas, e tendencialmente remetem a sua relevância para os elementos formais e técnicos, característicos da vertente artística institucional e sobrepostos aos elementos conceptuais. Tal como afirma Sontag, “quando vistas no seu novo contexto, o museu ou galeria, as fotografias deixam de ser sobre os seus assuntos na mesma maneira direta ou primária; elas tornam-se estudos nas possibilidades da fotografia”. (1977, p. 133).

2.5. *House Beautiful: Bringing War Home, New Series: o Bom Artista à Técnica Torna*

“Eu percebi que fazia todo o sentido retornar a uma forma de expressão que eu já tinha usado – isto é, fotomontagem, mostrando as casas ideais de hoje e os seus habitantes, junto com cenas da guerra e os combatentes no estrangeiro.” (Rosler, 2009, p. 198)²¹.

²¹ Tradução livre: “I realized that it seemed to make the most sense, finally, to return to a form of expression I had used back then – that is, simple photomontage, showing the ideal homes of today and their inhabitants, together with scenes of war and combatants abroad.”

A repetição das temáticas e projetos é recorrente no trabalho de Rosler, evidenciando a relevância da intervenção social e a intemporalidade das temáticas. Segundo a artista, “a repetição traz um certo poder” (Rosler, 2014) que estabelece e reforça o propósito do projeto.

Em 2004, a artista é convidada a expor numa exposição chamada *Election*, segundo a artista e devido à relação temporal entre os dois acontecimentos, inevitavelmente relacionada com os movimentos de crítica contra a segunda eleição de George W. Bush perante intervenção dos Estados Unidos na guerra do Iraque (Rosler, 2018, p. 43). Nesse período, Rosler fazia parte de um pequeno grupo, fundado pela própria artista, chamado *Artistas contra a Guerra*²², que tinha como principal propósito a intervenção pública. Para esta exposição em particular, Martha Rosler confessa ter sentido a necessidade de produzir algo que fosse somente dela, que marcasse a sua prática e a sua personalidade enquanto artista perante o contexto a que se destinava.

Os trabalhos desenvolvidos no grupo AAW eram em grande medida performativos, destinados a espaços públicos, o que acabaria por limitar a longo prazo a permanência das obras. Foi no suporte das imagens que a artista encontrou a chave para uma intervenção que pudesse estar em qualquer parte, e na técnica da fotomontagem, através da fotografia, o valor da “verdade ótica” (Rosler, 2020). *Bringing the War Home, New series* (2004) é a segunda versão da série de fotomontagens de 1967, acabando por se transformar em alvo de questionamento por parte da esfera pública. Se a grande parte da audiência, tal como a própria artista previa, a criticou pela repetição da temática e a falta de significado da mesma comparada com a dos anos 60, Rosler argumenta questionando qual a diferença evidente na América a nível político, continuando a participar em guerras contra países que, segundo a artista, nada tinham feito contra os Estados Unidos: “aqui estamos em 2004, olhando para o futuro vejo que vamos estar exatamente no mesmo pântano, estamos a reproduzir os mesmos argumentos, as mesmas mentiras sem sentido, as mesmas justificações.”(Rosler, 2014)²³.

A nova série de fotomontagens revelou ser a réplica da realizada 40 anos antes, transmitindo a mesma mensagem, as mesmas políticas, a mesma fúria e crítica por parte da artista, refletidas através da mesma técnica que responsabiliza da mesma maneira o povo americano nas suas ações. Assim, a artista não só comprova a urgência das causas que defende, como a eficácia da fotomontagem ao interagir com o espectador.

Nesta nova série, apesar de manter a técnica do corte e colagem manual, a artista já recorreu a técnicas e programas digitais (Rosler, 2009, p. 200) facilmente visíveis através das

²² Tradução livre: *AAW – Artists Against the War*

²³ Tradução livre. Fonte: “Martha Rosler – Interview”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=4KrI1m8bqlg&t=3s>

divergências evidentes quando comparadas com a série nos anos 60. Aqui, as imagens apresentam um brilho, cores e contrastes mais evidentes, também devido à evolução da qualidade das impressões das revistas, e das técnicas de repetição, que só seriam possíveis através dos programas, tratamentos e impressões digitais (fig. 51 e 52).



Fig. 51 - *Saddam's Palace*, 2004, Martha Rosler



Fig. 52 - *Photo-Op*, 2004, Martha Rosler



Fig. 53 - *Cellular*, 2004, Martha Rosler

De igual modo, a evolução social acompanha a tecnológica. As figuras presentes nas fotomontagens do novo século são mais modernas, dinâmicas e a mulher já não se apresenta como a figura limitada à função doméstica, mas sim conectada a outras realidades modernas, evidenciando a sua desconexão com os efeitos da guerra (fig. 52 e 53).

Desta vez, a subjetividade e a descrição presentes nas primeiras fotomontagens são substituídas pelo óbvio resultando em imagens de ação e energia que contrastam com a calma e pacificidade anteriores (fig. 54).



Fig. 54 - *Gladiators*, 2004, Martha Rosler

Apesar do afastamento que estas fotografias apresentam da sua origem, não sendo diretamente coladas originalmente como na primeira série, Rosler afirma manter no seu verso de cada uma a referência aos jornais e revistas de onde foram retiradas, com a intenção de manter a ligação intencional e fulcral com os meios de comunicação de massas (Rosler, 2009, p. 201). Ao manter visíveis e perceptíveis as fontes originais dos elementos que “foram transformados para transmitir uma mensagem inesperada, somos conscientes da arbitrariedade da sua mensagem normal.” (Berger, 2001, p. 221).

Analisando ambas as séries, o maior contraste não se tratará da estética visual mais evoluída, mas sim os diferentes contextos em que elas surgem. Se por um lado a série dos anos 60 foi produzida espontaneamente como um reflexo do sentimento causado pelos conflitos e distribuída pelas ruas e comunidades através da própria artista, desta vez a série encontra de imediato o contacto com o mundo artístico sendo executada propositadamente para a sua exposição nesse contexto. Sabendo que teria uma audiência artística específica que teria contacto direto com as obras, Rosler tinha conhecimento que teria de usufruir dessa oportunidade para valorizar o seu trabalho e as suas crenças com uma temática atual que estava a ser vivida naquele preciso período. As fotomontagens originais naquele contexto, quarenta anos depois, transformariam as imagens em meros objetos estéticos de um momento passado (Rosler, 2018, p. 44). No entanto, será inevitável afirmar que a audiência presente numa galeria ou museu diferirá da audiência das ruas e comunidades, retirando inevitavelmente o carácter puro de uma arte ativista.

CAPÍTULO III - UGUR GALLENKUS

3.1. O Paradigma da Cultura Visual Pós-Moderna

“Favorecer práticas culturais que desestabilizem noções naturalizadas apresenta-se como fundamental na atitude contemporânea.” (Corrêa e Freisleben, 2018, p. 72).

A reflexividade moderna estruturou uma sociedade cada vez mais detentora de opiniões e heterogenias de conhecimento que pouco se interessa pela tradição nacionalista e mais se foca na construção de uma identidade própria. A consciência de tempo, de um passado, presente e futuro, no seu nível extremista terá provocado a vontade do agora, do efêmero e do móvel, criando movimentos como o *YOLO* (*you only live once*) que caracterizam a perda das grandes narrativas e dos futuros estruturados.

“Quer dizer que estamos a passar por uma era de “grupos de referência” predeterminados a uma outra de “comparação universal”, em que o destino dos trabalhos de autoconstrução individual está endêmica e incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças antes que esses trabalhos alcancem seu único fim genuíno: o fim da vida do indivíduo.” (Bauman, 2001, p. 14).

Com a passagem de uma História da Arte para uma cultura visual progressivamente antropológica, o ser humano contemporâneo esgota-se do consumo excessivo de massas e consciencializa-se dos perigos étnicos e ambientais da revolução tecnológica, adotando um comportamento cada vez mais social e menos capitalista. Erradica processos de criação e, ao invés, recicla-os criando um novo sistema de circulação e efemeridade e uma estrutura mais líquida e desintegrada. De certa forma, “as novas tecnologias multiplicaram, diversificaram e pluralizaram as subjetividades que procuram adquirir uma voz e perspectiva próprias na realidade em que vivem.” (Mizan e Ferraz, 2019, p. 131).

No mundo contemporâneo as sociedades são impactadas pelo elevado fluxo de material que é disseminado em todas as vertentes da comunicação social. Graças à evolução dos recursos e da informação, todos são capazes de produzir conteúdo e expandi-lo para observadores de massas sem necessitar de agentes intermediários. “O espaço virtual surge então como um *showcase* que permite a explanação de discursos, projetos e causas, e a transferência de informação e conhecimento” (Campos *et.al*, 2016, p. 31), através da “técnica do onnipresente da Internet (que) permite produzir independentemente de lugar e tempo e participar do cenário artístico em todo o lugar e a qualquer hora.” (Belting, 2006, p. 103).

3.2. De Gestor a Artista

O artista turco Ugur Gallenkus, nascido em Istambul em 1990, revolucionou a Internet com as suas fotomontagens digitais, nas quais combina dois mundos diferentes numa só imagem (fig. 55 e 56). O seu trabalho foca-se no forte contraste entre os países desenvolvidos e subdesenvolvidos, abrangendo diferentes temáticas globais como a fome, violência contra as mulheres, alterações climáticas, a desigualdade de oportunidades e rendimento a nível mundial e principalmente a guerra na Síria (o seu país vizinho), no Iraque e no Afeganistão. O trabalho de Ugur é indissociável da sua origem e ambiente quotidiano: crescendo num país que partilha fronteiras com uma das áreas mais perigosas do mundo moderno e observando dois mundos diferentes através de uma vista panorâmica, Gallenkus encontrou a inspiração nas situações em redor, tornando visíveis realidades como os 4 milhões de refugiados na Turquia devido à guerra na Síria (Mafud, 2019)²⁴. Formado na área de gestão pela *Anadolu University* e atualmente gestor da plataforma comercial de uma empresa privada, Gallenkus representa o indivíduo pós-moderno, que alarga os seus horizontes além da sua formação, saciando a necessidade de expressão e a liberdade de experiências que atualmente estão disponíveis e acessíveis a toda a sociedade.



Fig. 55 – Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus



Fig. 56 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus

²⁴ Fonte: “Los impactantes montajes del fotógrafo que remueve conciencias en Instagram”, in: <https://www.elmundo.es/f5/2019/04/13/5cae21d6fc6c83403e8b4642.html>

“Eu apenas interpreto as imagens numa maneira diferente. Tento encontrar o valor e significado das fotografias que vejo nas notícias e acrescento a mensagem que quero transmitir ao mundo.” (Gallenkus, 2019)²⁵.

Sem qualquer formação ou experiência no mundo artístico, em diversas plataformas *online* é já considerado *designer* gráfico e todo o conhecimento e técnica que adquiriu para esta temática foram desenvolvidos através de meios multimédia. Apesar do trabalho do artista ser reconhecido pelas temáticas sociais e culturais, o artista expõe de igual modo, em plataformas menos mediáticas, fotomontagens com um caráter mais humorístico e direcionado para a cultura popular (fig. 57 e 58).



Fig. 57 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus



Fig. 58 – Sem Título, 2018, Ugur Gallenkus

Ugur revela não saber explicar como o seu talento gráfico atingiu níveis de reconhecimento e admiração tão elevados, no entanto realça que o caminho artístico terá tido o seu começo com a emergência de um propósito ao qual não podia negar, uma vez que se deparava diariamente com as imagens que surgem nos meios de informação (Saatchi Art)²⁶ e com os acontecimentos que observava no país vizinho. Do mesmo modo que o trabalho ativista de Martha Rosler surgiu e é construído em torno das imagens provenientes da cultura de massas, também Ugur Gallenkus despertou a necessidade de intervir perante as realidades globais que chegam diariamente às sociedades de hoje. O choque que Rosler e os seus contemporâneos experienciaram ao observar pela primeira vez a veracidade da guerra em direto, ainda que de

²⁵ Tradução livre. Fonte: “Turkish artist goes viral with stark misery/comfort images”, in: <https://www.thestar.com.my/tech/tech-news/2019/06/14/turkish-artist-goes-viral-with-stark-miserycomfort-images>

²⁶ Fonte: “Ugur Gallenkus”, in: <https://www.saatchiart.com/ugurgallen>

um modo distinto, assemelha-se ao de Ugur comprovando a continuidade de acontecimentos impactantes e o constante evoluir da disseminação das ocorrências.

3.3. O Ponto de Partida e o Começo de um Movimento

O ponto de partida para o artista foi o caso da fotografia de Aylan Kurdi (fig. 59), o menino de três anos que em setembro de 2015 chocou o mundo, onde aparece afogado na praia como consequência da tentativa de travessia pelo Mar Mediterrâneo em busca de melhores condições de vida (Haidary, 2019)²⁷.



Fig. 59 - Aylan Kurdi, o menino de três anos morto na praia, 2015, Nilufer Demir

Num artigo da revista *TIME* (Laurent, 2015)²⁸, Hugh Pinney, vice-director da *Getty Images*²⁹, defende que o facto desta imagem se ter tornado viral não é devido à circulação da fotografia, mas sim por ter sido publicada nos noticiários convencionais em diferentes partes do mundo (fig. 60) e ter quebrado *tabus* sociais, como a regra de não divulgar fotografias de uma criança morta. A fotografia acordou as sociedades para uma realidade que era meramente representada por barcos superlotados e grupos de pessoas nas fronteiras, apresentando um lado ainda mais humanizado que mostra a realidade anteriormente distante dos observadores.

²⁷ Fonte: “Artist Ugur Gallenkus’ world of contrasts”, in: <https://asiatimes.com/2019/07/artist-ugur-gallenkus-world-of-contrasts/>

Fonte: “What the Image of Aylan Kurdi Says About the Power of Photography”, in: <https://time.com/4022765/aylan-kurdi-photo/#>

²⁹ Uma das maiores empresas de distribuição de imagens dos noticiários.



Fig. 60 - Capas de jornal por todo o mundo, Newseum, 2015

Os acentuados protestos resultantes desta proliferação possibilitaram um maior foco na temática da crise dos refugiados a nível global e as sociedades demonstraram atos de indignação provenientes de uma consciência coletiva global, resultando em casos como o de Ugur Gallenkus que demonstram como “as imagens dos meios de comunicação entram rapidamente para os reportórios locais de ironia, ira, humor e resistência.” (Appadurai, A., 2004, p. 19).

Um dos primeiros trabalhos que Ugur publicou nas suas redes sociais foi precisamente uma colagem que tem como base a fotografia do pequeno Aylan Kurdi (fig.61). Nessa publicação, o artista revela que foi no final do ano de 2015, após ter visto o menino nas notícias, que realizou a sua primeira fotomontagem e que iniciou o seu movimento *#ParalelEvrenSavaşBarış*, que significa *Universo Paralelo entre a Guerra e a Paz* e que acompanha todas as publicações do artista até aos dias de hoje. Nesta imagem, observamos o corpo de Aylan Kurdi inserido numa praia paradisíaca, claramente contrastante com a praia onde foi encontrado (fig. 61), e ao seu lado baldes e brinquedos típicos de uma criança na praia. A sombra de Aylan é a de uma criança a brincar com os objetos que se encontram ao lado do seu corpo, como se o artista contasse a história que deveria pertencer ao menino de três anos, cujo fim de vida foi drasticamente diferente. Apesar da menor complexidade que a colagem apresenta, comparando com as fotomontagens desenvolvidas nos anos posteriores, a sua mensagem carrega um poder igualmente forte.



Fig. 61- Publicação de Ugur Gallenkus na rede social *Instagram*, 2018

3.4. Fotomontagens Digitais: Publicidade *versus* Ativismo

Numa entrevista para a *Wannart* (2019)³⁰, Ugur revela que uma das suas inspirações é o artista digital Stephen McMennamy, que expõe igualmente o seu trabalho através das redes sociais. Partilhando a mesma técnica de colagem digital, as temáticas de Stephen têm um carácter mais comercial que provém da sua vertente profissional enquanto *designer* publicitário (fig. 62 e 63).

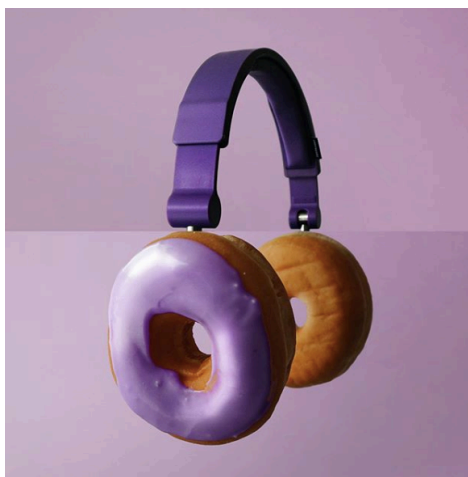


Fig. 62 - *Headphones + donuts*, 2020, Stephen McMennamy



Fig. 63 - *Flowers + tree*, 2020, Stephen McMennamy

Também McMennamy aglomera duas realidades distintas no mesmo contexto, apropriando-se de objetos e situações do quotidiano para lhes conferir uma nova perspetiva.

³⁰ Fonte: “Savaş Ve Barışı Tek Kareye Sığdıran Kolaj Sanatçısı Uğur Gallenkuş İle Röportajımız”, in: <https://www.wannart.com/savas-ve-barisi-tek-kareye-sigdiran-kolaj-sanatcisi-ugur-gallenkus-ile-roportajimiz/>

Numa entrevista para a CNN (2015), o artista afirma nunca recorrer a bancos de imagem, fotografando ele próprio as imagens que utiliza. Numa busca constante pelo momento ideal, Stephen representa o “simples e divertido”, defendendo que “essa é a chave” para o sucesso do seu trabalho (McMennamy, 2015)³¹.

A grande diferença entre a prática dos dois artistas encontra-se nas temáticas a que recorrem. Enquanto que Stephen se interessa pela simplicidade do quotidiano, Ugur reflete nas imagens as problemáticas sociais e culturais da sociedade moderna. Apesar de McMennamy contar com vários anos de experiência na área da publicidade e do *design* enquanto diretor criativo³², as imagens de Gallenkus parecem gerar um maior impacto na sociedade visível pelo elevado número de seguidores que o artista reúne nas redes sociais: o dobro da comunidade que Stephen tem. Poder-se-ia questionar o porquê de tamanho interesse nas imagens impactantes que o artista turco partilha, estas que tocam o lado mais sensível do observador. Ao debater a indissociabilidade da fotografia com a guerra, Susan Sontag exalta o interesse fetichista dos observadores por imagens de horror. Segundo a autora, o sentimento de estar isento dessa calamidade estimula um interesse em observar imagens dolorosas, intensificando essa sensação. Trata-se da questão do “aqui” e do “lá”, uma inevitabilidade que ocorre quando os eventos se transformam em imagens. “No mundo real, algo está a acontecer e ninguém sabe o que vai acontecer. No mundo das imagens, algo aconteceu, e acontecerá para sempre dessa maneira.” (Sontag, 1977, p. 168).

3.5. Duas Realidades, Uma Imagem

As colagens digitais do artista turco são uma justaposição de histórias que consiste no diálogo entre duas realidades contrastantes do mundo contemporâneo, que visualmente têm composições idênticas, mas narrativas drasticamente diferentes. O diálogo produzido nas imagens, proveniente de fontes visuais pré-selecionadas, tornam visíveis aspetos da realidade e alteram a nossa perceção do real. Esta prática “desvenda aspetos do conceito representado e revela a entidade do produtor na mensagem visual num processo contínuo de criação de significados interativo.” (Mizzan e Ferraz, 2019, p. 132). As desigualdades provocadas pelos processos de industrialização e a economia capitalista global da modernidade, apresentam hoje as suas consequências de um modo não só mais intenso como exposto e acessível a praticamente

³¹ Tradução livre. Fonte: “Photo mashups make art from everyday objects”, in: <https://www.youtube.com/watch?v=oD8p8ulY-8U&app=desktop>

³² Fonte: “Stephen McMennamy website”, in: <http://www.s-mcmennamy.com/about>

todas as comunidades. O mundo ocidental revela conter uma abundância de escolhas, vidas confortáveis e comportamentos de consumo que permitem ter uma qualidade de vida superior à miséria e destruição provenientes dos conflitos do Médio Oriente (fig. 64 e 65).

Tal como acontece nas colagens de Martha Rosler, mas através de uma temática ainda mais global e atual, as fotografias de Gallenkus apresentam o universo paralelo entre os quotidianos das comunidades, neste caso ocidentais e do Médio Oriente, que, literalmente no centro das dissimilitudes se tocam numa zona comum. “O processo de justaposição utilizado por Gallenkus produz zonas de contacto virtuais, já que a aproximação visual das realidades distintas cria um espaço onde as culturas se cruzam e interagem.” (Mizan e Ferraz, 2019, p. 128).

“Quero dizer aos habitantes do Oriente que eles podem ser tão fortes quanto o Ocidente. O problema do mundo moderno é a ganância e a injustiça, e isso deve mudar.” (Gallenkus, 2019)³³.



Fig. 64 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus

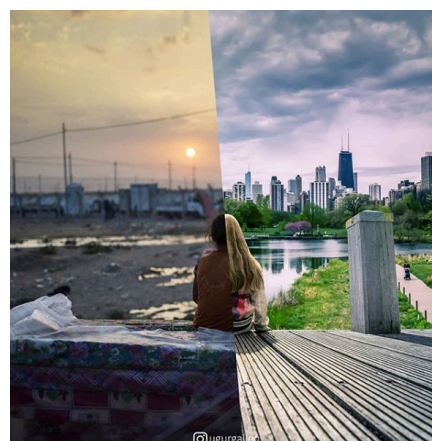


Fig. 65 - Sem Título, 2019, Ugur Gallenkus

Com este projeto, Ugur pretende transmitir duas mensagens claras para cada uma das vertentes: a valorização que as sociedades ocidentais devem dar às condições que lhes são proporcionadas; e a reflexão que os países em desenvolvimento devem ter acerca do porquê da falta de crescimento, a estagnação dos sistemas de educação, saúde e política, e a luta constante para formar democracias (Gallenkus, 2019)³⁴.

³³Tradução livre. Fonte: “Las obras de este artista turco te dejarán pensando por horas: ¿en qué mundo vivimos?”, in: <https://www.vix.com/es/mundo/212604/las-obras-de-este-artista-turco-te-dejara-pensando-por-horas-en-que-mundo-vivimos>

³⁴ Fonte: “Uğur Gallenkus: Artist juxtaposes two different worlds in one photo collage”, in: <https://www.euronews.com/2019/08/16/ugur-gallenkus-artist-juxtaposes-two-different-worlds-in-one-photo-collage>

Numa entrevista para a *UNILAD*³⁵, o artista explica precisamente como estas mensagens se dirigem também para os povos subdesenvolvidos e não são apenas uma crítica ao conforto ocidental. “Quero mostrar que estão longe da paz, educação, democracia, ciência e artes e incentivá-los a questionarem-se acerca do porquê de eles e dos seus filhos não poderem ser felizes.” (Gallenkus, 2019).

Exaltando um problema que deve ser resolvido, estas imagens têm claramente o forte elemento da dualidade, que será uma das principais fontes de reconhecimento da criatividade do artista. A junção de duas temáticas no mesmo contexto cria uma história crucial para a sociedade atual, visto que “olhar numa única perspetiva não resolve os problemas.” (Gallenkus, 2019)³⁶. Enquanto que o trabalho de Martha Rosler fomenta à reflexão através de uma imagética mais subjetiva que pretende criticar maioritariamente um destinatário, Ugur expõe a realidade de uma forma mais direta, capaz de atingir diferentes audiências: uns podem identificar-se com o conforto e o luxo e a outra parte da audiência verá a sua realidade refletida no lado mais trágico das imagens.

3.6. A Imagem e a Importância do Contexto

O caráter ativista de Ugur é evidente não só através do conteúdo da sua arte e das mensagens que o artista defende querer transmitir, mas essencialmente através dos textos que acompanham cada uma das fotomontagens que publica. O observador não é informado de uma forma apenas visual, é contextualizado aprofundadamente acerca da temática que Gallenkus está a apresentar, através de dados e acontecimentos verídicos, intensificando a vertente ativista do processo criativo. Esta ação, não só auxilia na problemática das *fake news* informando o público da veracidade dos factos, como suporta a mensagem icónica não codificada, as próprias fotografias, através de uma mensagem linguística cuja função é a de ancoragem, ou seja, de elucidação. Aqui “o texto tem um valor repressivo, e compreende-se que seja sobretudo a esse nível que intervêm a moral e a ideologia de uma sociedade.” (Barthes, 2013, p. 301). Por outro lado, a criação de um movimento que acompanha todas as imagens na descrição intitulado *#ParalelEvrenSavaşBarış*, já mencionado anteriormente, não só permite ao artista criar uma identidade enquanto tal, mas essencialmente construir uma identidade coletiva. “Nestes

³⁵ Tradução livre. Fonte: <https://www.unilad.co.uk/featured/split-photos-show-drastic-differences-between-developed-and-underdeveloped-nations/>

³⁶ Tradução livre. Fonte: <https://www.unilad.co.uk/featured/split-photos-show-drastic-differences-between-developed-and-underdeveloped-nations/>

movimentos contemporâneos (...) a atribuição de um nome e a inscrição no ciberespaço constitui, frequentemente, a forma privilegiada de formalização e institucionalização de determinado projeto.” (Campos *et.al*, 2016, p. 44).

Quando Walter Benjamin afirma que o analfabeto do futuro é o que não sabe fotografar ao invés do que não sabe escrever, questiona-se retoricamente se “um fotógrafo que não sabe ler as suas próprias imagens não é pior que um analfabeto” e se “não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia” (1931, p. 107). O autor defende a relevância da contextualização da imagem de modo a favorecer a sua literalização, evitando o risco de a fotografia permanecer vaga e aproximativa. É essa mesma legenda e descrição contextual que enriquece as fotomontagens digitais do artista.

3.7. Vantagens e Desvantagens do Mundo Virtual do Ativismo Moderno

O ativista produz as fotomontagens e publica-as nas suas redes sociais, nomeadamente na plataforma *Instagram*, com o propósito de um *call to action* acessível a todas as culturas com acesso à tecnologia, visto que uma imagem é uma linguagem universal que não precisa de qualquer descodificação. No estudo exploratório do ativismo digital em Portugal (2016), um dos ativistas entrevistados reforça a importância das plataformas de rede na regularidade e presença no quotidiano dos restantes utilizadores:

“Uma boa parte da nossa marca identitária, da nossa capacidade de intervenção, dá-se com a nossa própria obrigação de comunicarmos todos os dias com as pessoas, a partir daquilo que está a acontecer e dos nossos assuntos específicos, as duas coisas. E para isso é preciso uma plataforma de comunicação comum.” (Campos *et.al*, 2016, p. 38).

Do mesmo modo, Ugur afirma as vantagens práticas das ferramentas digitais: “Uma das batalhas mais difíceis que enfrentamos no mundo é a batalha contra a ignorância. Felizmente, a arte é um alerta para a sociedade. Com recursos técnicos simples, posso transmitir a mensagem sem precisar de nenhum idioma.” (Gallenkus, 2019)³⁷. É um dos casos evidentes de como *uma imagem valerá mais do que mil palavras* possíveis. Se por um lado os meios de comunicação distanciam fisicamente relações sociais devido à facilidade dos seus recursos virtuais, por outro geram aspirações e exigências coletivas que expressam o desejo e a emergência na construção de um mundo de igualdades e direitos. Anteriormente o acesso à informação era exclusivamente conseguido através do jornalismo, hoje, graças às redes sociais, cada vez mais nos é possível

³⁷ Fonte: https://verne.elpais.com/verne/2019/12/02/articulo/1575295605_633898.html

produzir e comunicar de uma forma mais rápida e eficaz, principalmente no caso das gerações mais jovens. “Utilizando estas ferramentas, eu criei as minhas próprias notícias para partilhar estes assuntos de forma eficaz.” (Gallenkus, 2018)³⁸. O próprio artista, na entrevista realizada para a presente dissertação (2020), afirma que se apercebe, através dos comentários nas suas publicações, que os jovens não estão ao corrente dos eventos representados.

De certo modo, torna-se claro como as novas ferramentas aceleram todos os processos de produção, distribuição e armazenamento de imagens, no entanto é inevitável salientar as limitações que estas práticas demonstram. O ativismo através dos meios digitais, por depender de ferramentas tecnológicas não acessíveis a todas as comunidades, gera desigualdades culturais e sociais que distinguem sociedades com diferentes graus de literacia e conexão às redes sociais. “Esta interconexão global tem os seus limites. Se a concertação e o impacto social se baseiam largamente nesse tipo de redes, o acesso a estas torna-se uma pré-condição para a mobilização.” (Campos *et.al*, 2016, p. 29). Ou seja, sabe-se que o artista produz mensagens que contêm uma diversidade de destinatários, mas é inconcretizável que todos eles tenham acesso à informação digital. Para além do fator alcance, existe também a barreira cultural do conhecimento, de certo modo ambos relacionados. As sociedades desenvolvidas possuem indivíduos cada vez mais cultos e informados, precisamente através do acesso facilitado à informação. Se nem todas as culturas acedem às mesmas referências, os modos de pensar e perspetivar são divergentes e, em certos casos, pouco desenvolvidos. O próprio artista na entrevista desenvolvida para este ensaio afirma, que acredita que as mensagens cheguem aos países tanto desenvolvidos como em desenvolvimento, mas não acredita que todos entendam a mensagem. Todos estes fatores poderiam colocar em causa a ideia de imagem enquanto linguagem universal. Como já se analisou, as imagens estão inevitavelmente vinculadas a um carácter cultural que irá influenciar o modo de as ver. Tal como defende Sekula, “se aceitarmos a premissa fundamental de que a informação é o resultado de uma relação determinada culturalmente, já não podemos atribuir à imagem fotográfica um significado intrínseco ou universal.” (2013, p. 389).

Outra das limitações invisíveis do ativismo digital relaciona-se precisamente com o excesso de facilitação que os meios cibernauticos proporcionam. Se por um lado a ação ativista de Rosler de ir para as ruas distribuir *flyers* e agrupar-se com os seus contemporâneos em movimentos ideológicos poderia causar mais efeitos de mobilização, o ativismo social digital

³⁸ Fonte: <https://mymodernmet.com/digital-collage-syrian-war-contrast-ugur-gallenkus/>

“corre o risco de desvirtuar a militância ativista, enfraquecendo-a. Um dos desafios é superar a facilidade daquilo que muitos definem como o *click activism* ou o *ativismo do like de sofá* (Campos *et.al*, 2016, p. 41). Também Martha Rosler na sua entrevista (2020) fala da desvantagem da efemeridade do digital que inevitavelmente perde a componente material e duradoura dos suportes físicos.

Uma das problemáticas constantemente referidas por Gallenkus relaciona-se com as notícias e imagens em excesso, que inevitavelmente põem em causa a veracidade das referências visuais que diariamente atingem os olhos humanos. Na entrevista realizada ao artista, este afirma que o seu trabalho não inclui fotografias ou eventos relacionados com a propaganda ou ficção, precisamente por se tratar de uma questão relevante perante a prática ativista que realiza. Tal como David Levi Strauss (2003) afirma ao debater a temática da relação entre a fotografia e crença,

“agora a tecnologia de ver está a mudar novamente, com rápidos avanços nas tecnologias da imagem eletrónica que permitem qualquer indivíduo a alterar ou compor fotografias arbitrariamente, e alguns dizem que estas novas tecnologias estão a causar uma crise tremenda de crença na fotografia”.

Enquanto que, debruçando-se sobre as fotografias de guerra emergentes do século XX, presentes na prática de Rosler por exemplo, Strauss alega que “a verdadeira informação de guerra nestas imagens era tão restrita que questões de crença nunca surgiram. O que surgiu, constantemente, foi a negação.” (2003, p. 71). Ainda que muitos dos observadores possam optar pela atitude de negação, o indivíduo pós-moderno é agora mais consciente e recetivo perante as emergências contemporâneas, pelo que é extremamente importante que a sua mensagem não coloque dúvidas no público e mantenha a crença do mesmo. O artista turco reforça ainda: “eu não acredito em eventos que não estão presentes em mais do que uma fonte. Existe mais do que uma fonte de notícias atualmente.” (2020).

No artigo *The Postmodern Turn in Prosuming Images: Juxtaposition, dialogism, and the Supplement in Contemporary visual Culture* (2019), Ferraz e Mizan questionam a existência de uma crise na representação atual no sentido em que, ao vivermos numa sociedade de *prosumers*, as imagens já não se limitam a uma imitação do real, mas antes à sua manipulação e recriação em torno de diferentes significados e contextos. Na prática, este conceito reflete-se de forma clara no mundo virtual das redes sociais, onde os utilizadores não só consomem as informações dos restantes participantes, como produzem de igual modo o seu próprio conteúdo tornando-se consumidores do mesmo. Esta realidade provém dos avanços tecnológicos que permitem a rápida produção e disseminação desses mesmos conteúdos, transformando o cidadão num sujeito capaz de criar produtos e conteúdos que já não se limitam às capacidades dos

profissionais da área, livre de expor os seus pensamentos, opiniões e crenças perante a comunidade.

Do mesmo modo, Jacob Capistrán (2008) no seu livro *Fotomontaje* expõe a problemática da fotomontagem digital como imagem falsificada, esta que desvirtua o caráter de prova fotográfica da fotografia tradicional. As imagens digitais são altamente reproduzíveis e têm a capacidade de poderem pôr o espectador a crer em conclusões e convicções equivocadas, levando o autor a sugerir que “dada a possibilidade de replicação digital, talvez o registo analógico e manual, o desenho, a pintura ou o retrato comecem a ganhar mais confiabilidade, devido ao seu valor irrepetível.” (2008, p. 346). As fotomontagens da pós-modernidade dificultam essa leitura e perceção, como no caso das imagens de Pedro Meyer, no seu projeto *Truths & fictions: a journey from documentary to digital photography*, um livro que alia registos fotográficos às manipulações digitais, realçando as realidades dos Estados Unidos e México (fig. 66) na sua visão do mundo e questionando a forma como a fotografia e os procedimentos formais alteram a representação da realidade.



Fig. 66 - Trabajadores migrat6rios mexicanos, 1986-1990, Pedro Meyer

3.8. Montar para Fazer a Diferen7a

A distin76o entre o aut6ntico e o artificial torna-se cada vez mais complexa com a prolifera76o das t6cnicas digitais. Nas fotomontagens tradicionais, a detec76o das falsifica76es e montagens 6 evidente nos seus ind6cios f6sicos, enquanto que nas fotomontagens digitalmente alteradas,

essa percepção é por vezes invisível. No caso de Ugur, o corte e a justaposição mantêm-se claros e evidentes, ainda que menos intensos quando comparados com os trabalhos dos fotomontadores dos anos 20, suportando a credibilidade das fotografias utilizadas. A evidência intencional do artista turco não só intensifica a sua mensagem, como afasta o espectador da ilusão digital. Comparando a técnica de Gallenkus com a de Rosler, nota-se uma divergência estética. Enquanto que Ugur adota uma estética assente no corte evidente, as fotomontagens de Rosler abordam uma conceção formal mais surrealista onde a subjetividade e o absurdo prevalecem.

“A fotomontagem é uma forma de expressão que permite questionar a veracidade ou falsidade das imagens fotográficas. Graças ao princípio da montagem da qual parte, é possível confrontá-las criticamente no seu conteúdo e forma para desvendar as suas intenções originais, subvertê-las e dar-lhes uma interpretação. A falsificação construída mediante a fotomontagem é, também, uma forma de revelar a verdade.” (Capistrán, 2008, p. 348).

Ugur Gallenkus é um dos exemplos desta realidade pós-moderna: não tendo qualquer formação nesse campo, teve acesso às ferramentas necessárias para produzir conteúdos criativos e disseminá-los a uma escala global nas redes virtuais. Deste modo, Gallenkus torna-se um *prosumer*, no sentido em que, não só é o produtor das imagens, como consumidor das mesmas enquanto utilizador dessas plataformas, e um *bricoleur*, por fabricar a sua arte de carácter ideológico através da apropriação de outros conteúdos pré-fabricados. Mais do que criar arte, o criativo gera novas perspetivas, participando de forma ativa nos processos de formação de significados. “Através da reciclagem de imagens que os utilizadores da media digital produzem, muitas vezes de forma colaborativa, surgem novos significados que são partilhados instantaneamente na Internet (...) e que buscam a sua própria voz e perspetiva nas realidades em que vivem.” (Mizzan e Ferraz, 2019, p. 131).

Apropriando-se de imagens capturadas por fotógrafos profissionais, a constante série de fotomontagens do criativo exalta o trabalho dos fotojornalistas que trabalham em pleno terreno de guerra, exercendo sob condições extremas. Atualmente a sociedade, principalmente os povos das comunidades ocidentais, está acostumada à constante visualização de fotografias que cobrem as temáticas de guerra, fome, pobreza ou devastações ambientais, pelo que cada vez mais o fator impactante que gera o alarmismo e a ação por parte do ser humano se torna desvanecido. Tal como defende Sontag, “um evento conhecido através de fotografias com certeza se torna mais real do que se ninguém tivesse visto essas fotografias. (...) Mas após a repetição da sua exposição, também se tornam menos reais.” (Sontag, 1977, p. 20)

O trabalho de artistas como Ugur Gallenkus fornece uma nova perspectiva de uma realidade permanentemente urgente e progressivamente menos relevante aos olhos cansados da comunidade. A sociedade contemporânea dificilmente sofre um impacto social como a dos anos 60, nomeadamente a Norte-Americana, como percebemos no caso da artista Rosler, pois vivemos numa sociedade à “prova do choque” que já visualizou e visualiza diariamente as atrocidades do mundo atual.

No entanto, essas fotografias, por terem assumido uma certa banalidade, tornaram-se apenas reveladoras de uma realidade distante que, para a maior parte dos observadores, pouco lhes é relevante. Adquiriram um caráter meramente informativo e transmissor de conhecimento que raramente atinge o elemento emocional ou relacional com o ser humano, que faz por esquecer a ligação inevitável entre as diferentes partes do mundo. Nas colagens digitais de Gallenkus, não só o observador é informado dessa circunstância distante, como lembrado de que a sua realidade é totalmente desigual. Este universo paralelo permite a reflexão da nossa atualidade e coloca em perspectiva toda a informação que já se toma por garantida. Ao invés de se observar apenas a atrocidade através do conforto diário garantido onde a sociedade está inserida, no caso da sociedade ocidental, esse conforto é visualmente posto em causa quando comparado com uma outra realidade contrastante e, tal como Rosler, Ugur demonstra como a distância entre o “aqui” e o “lá” é bem menor do que a que se imagina.

3.9. As Analogias Fotomontadas *versus* a Fotografia Documental

Mesmo a nível estético, estas fotomontagens têm um impacto visual imediato devido à sua particularidade criativa (fig. 67 e 68). As imagens escolhidas, para além de contarem com um contraste óbvio, representam situações idênticas meticulosamente escolhidas. A maior parte das fotomontagens apresentam ações simples do quotidiano que, se para uma realidade são banalidades garantidas, para outra são mais uma das dificuldades enfrentadas diariamente. “A força do ativismo encontra-se não apenas na sua estética vanguardista, mas no seu poder catalisador de salientar injustiça, desigualdade ou vazio no desenvolvimento humano.” (Vico *et.al*, 2018, p. 4).



Fig. 67 - Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus



Fig. 68 - Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus

Ugur demonstra como enquanto uma comunidade aguarda na fila para conseguir o seu café *Starbucks*, no outro lado do mundo há quem se alinhe para poder ter comida (fig. 67). Do mesmo modo, o conceito de “andar de barco” pode ser totalmente diverso em diferentes partes do mundo: os turistas que se passeiam nas gôndolas venezianas e os refugiados que diária e ilegalmente atravessam os mares em busca de melhores condições (fig. 68). Tratam-se de combinações visuais e conceptuais que reformulam os conceitos de realidade e igualdade.

Outra característica evidente no trabalho de Ugur é o facto da grande maioria das fotomontagens terem crianças como protagonistas (fig. 69 e 70). Sendo o seu maior objetivo a consciencialização das sociedades, esta é uma escolha que reforça a intenção do artista. A inocência de uma criança é uma das maiores armas a que o artista ativista pode recorrer, criando uma empatia imediata com o observador. Tal como o artista defende, “não importa se são britânicos, turcos, cristãos ou muçulmanos. Uma criança é uma criança.” (Gallenkus, 2019)³⁹.

³⁹ Tradução livre. Fonte: <https://www.unilad.co.uk/featured/split-photos-show-drastic-differences-between-developed-and-underdeveloped-nations/>



Fig. 69 – Sem título, 2019, Ugur Gallenkus



Fig. 70 - Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus

Tal como Rosler defendia, o carácter documental das fotografias jornalísticas não é suficiente para criar uma narrativa emocional e é esse fator que a arte consegue transmitir às audiências, consciencializando as mentes e criando empatia com os observadores.

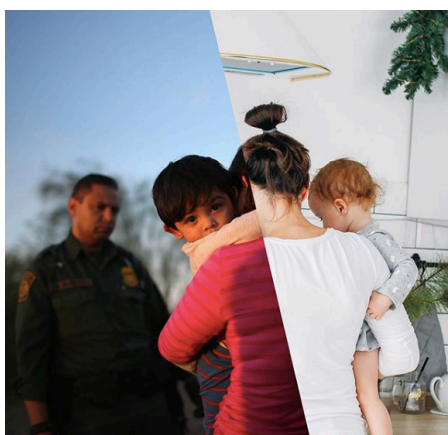


Fig. 71 - Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus



Fig. 72 – Rio Grande City, TX, 2015, John Moore

Na figura 71 observamos a fotomontagem de Ugur que ilustra dois tipos de mães: a mãe refugiada que se entrega na fronteira enfrentando a separação do filho e a mãe que vive confortável diariamente sem qualquer tipo de preocupações. Comparando a fotomontagem com a fotografia original do fotógrafo John Moore (fig. 72), comprovamos a crença da artista Martha Rosler acerca do carácter fotojornalístico perante as temáticas do ativismo e da consciencialização das sociedades. De facto, o momento que Moore capta tem a capacidade de sensibilizar o observador através do olhar da criança e do abraço da mãe que a carrega. No entanto, e tal como Rosler defende, esse é o limite da fotografia. A imagem sensibiliza,

emociona, faz com que o público sinta compaixão pela realidade fotografada, mas não impõe uma reflexão. Na fotomontagem de Gallenkus (fig. 71), não só observamos a mesma situação e sentimos as mesmas emoções, como somos forçados a refletir sobre as vivências tão distintas que observamos diariamente acerca de uma realidade que acaba por ser exatamente idêntica: a de ser mãe.

3.10. A Consciência Coletiva

O que começou como um *hobby* noturno para o gestor, tornou-se num movimento e atualmente Ugur Gallenkus conta com quase um milhão de seguidores nas suas redes sociais e em outubro de 2019 expõe pela primeira vez numa galeria em Roma, a *Galleria La Nica*, numa exposição intitulada *The Downside*, em conjunto com o artista italiano Jacopo Truffa⁴⁰.

Metade dos lucros ganhos através da venda do seu trabalho são partilhados entre fotógrafos e organizações sem fins lucrativos (Gallenkus, 2019)⁴¹. Segundo o artista, a maior recompensa do seu trabalho é saber que é apresentado por professores aos alunos em escolas por todo o mundo, nomeadamente Brasil, Finlândia, Espanha, França ou Irão. “Os adultos não podem mudar esta situação, mas as gerações futuras podem alterar a direção desta realidade.” (Gallenkus, 2019)⁴². Sendo as populações subdesenvolvidas um dos principais destinatários do seu trabalho, para Ugur é crucial que as gerações mais jovens tenham contacto com esta realidade. As várias mensagens que Gallenkus recebe dessas comunidades a culparem somente os países ocidentais pelas suas tragédias reforçam o argumento do artista de que é necessário que cada uma das partes olhe para si mesma e reflita, visto que segundo o artista “o problema não está muito longe” (Gallenkus, 2019)⁴³.

A disseminação e empatia que a sociedade demonstra pelo trabalho de Ugur advém da relevância social e cultural a que o artista se dedica e que se comprova com a presença das suas fotomontagens em vários ambientes pedagógicos por todo o mundo. Para além da importância

⁴⁰ Fonte: “Uğur Gallen - Jacopo Truffa”, in: <https://romeartweek.com/en/events/?id=2777&ida=692>

⁴¹ Fonte: “Bir fotoğraf karesiyle çok şey anlatıyor”, in: <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2019/10/26/bir-fotograf-karesiyle-cok-sey-anlatiyor>

⁴² Tradução livre. Fonte: “Bir fotoğraf karesiyle çok şey anlatıyor”, in: <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2019/10/26/bir-fotograf-karesiyle-cok-sey-anlatiyor>

⁴³ Tradução livre. Fonte: “Savaş Ve Barışı Tek Kareye Sığdıran Kolaj Sanatçısı Uğur Gallenkus İle Röportajımız”, in: <https://www.wannart.com/savas-ve-barisi-tek-kareye-sigdiran-kolaj-sanatcisi-ugur-gallenkus-ile-roportajimiz/>

conceptual que as imagens de Gallenkus carregam, deve-se enfatizar o fator de reprodução que a técnica fomenta. O corte e junção das imagens requerem criatividade e estratégia para que se atinja os níveis de impacto e perfeição que o artista alcança, no entanto, o resultado final é consequência de uma técnica simples e comum que facilmente se reproduz. No seu perfil da rede social *Instagram*, no qual partilha todo o seu trabalho, Ugur expõe as reproduções que os seus admiradores executam (fig. 73, 74 e 75). Desde crianças incentivadas pelos professores através de temáticas escolares, a criativos que reproduzem apenas por prazer e admiração, os trabalhos provêm de várias localizações como Polónia, Inglaterra, Brasil, Turquia, Noruega, Israel ou Espanha.

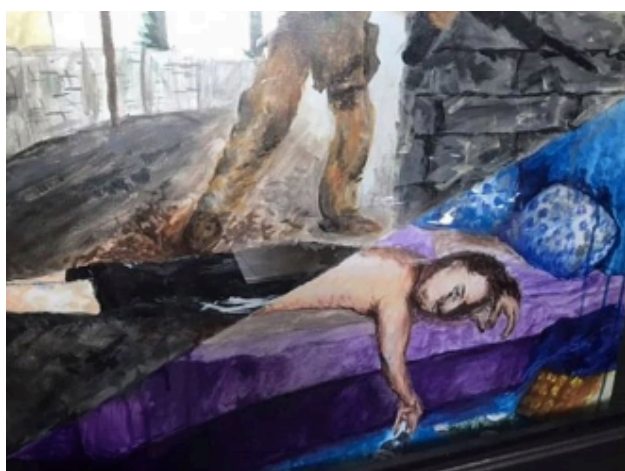


Fig. 73 - Reproduções enviadas pelos fãs e partilhadas pelo artista Ugur Gallen na rede social *Instagram*, 2019



Fig. 74 - Reproduções enviadas pelos fãs e partilhadas pelo artista Ugur Gallen na rede social *Instagram*, 2019



Fig 75 - Reproduções enviadas pelos fãs e partilhadas pelo artista Ugur Gallen na rede social *Instagram*, 2019

Para além das milhares de reproduções, o trabalho de Ugur Gallenkus conta com algumas colaborações que realçam o âmbito do artista. Em Julho de 2019 as fotomontagens de Ugur foram a imagem da campanha do *Programa de Desenvolvimento das Nações Unidas*⁴⁴ (fig. 76), uma organização que atua em mais de 170 países no combate à pobreza, desigualdade e exclusão⁴⁵. A campanha evidenciava cinco factos chocantes acerca da desigualdade global, pelo que as fotomontagens se tornaram a materialização desses mesmos dados permitindo um maior impacto da ação.



Fig. 76 - Publicação da campanha UNDP acerca da desigualdade no mundo em colaboração com o artista Ugur Gallenkus, 2019

Em 2020, o artista abraça o projeto *Efekt Domina* da filantropa polaca Dominika Kulczyk, fundadora da Fundação Kulczyk. Com mais de 200 projetos implementados em mais de 60 países em todo o mundo, desde 2013 que a fundação apoia organizações e pessoas através de infraestruturas e investimentos sociais nas zonas em desenvolvimento. O projeto *Efekt Domina*, na sua tradução *Efeito Dominó*, é uma série criada em colaboração com a TVN, o maior canal televisivo privado na Polónia. Ao longo de sete temporadas, os documentários demonstram os problemas das comunidades a nível global através das atividades desenvolvidas pela fundação nos países em desenvolvimento afetados pela pobreza, desastres naturais e injustiças sociais. A colaboração com o artista consistiu na criação de sete murais (fig. 77 e 78) distribuídos pelas cidades polacas de Varsóvia, Cracóvia, Lodz, Breslávia e Danzigue, que reproduzem as

⁴⁴ UNDP – United Nations Development Programme

⁴⁵ Fonte: <https://www.undp.org/content/undp/en/home/about-us.html>

fotomontagens de Ugur Gallenkus, promovendo não só a série documental, mas simultaneamente a perspectiva de desafiar o mundo desenvolvido a agir, defendida por ambos os lados envolvidos nesta ação.

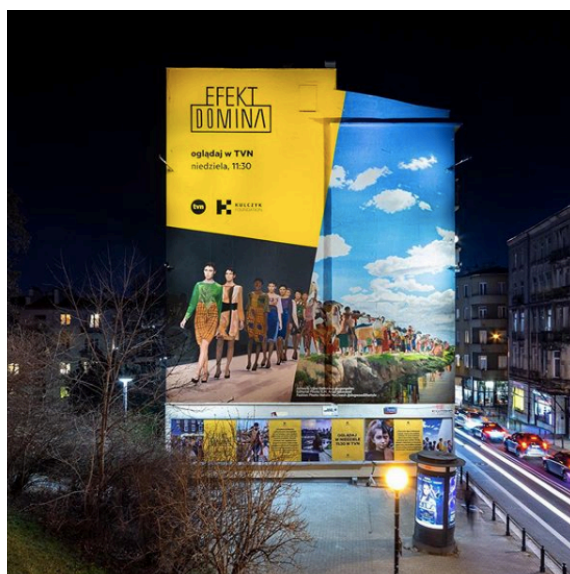


Fig. 77 - Mural *Efekt Domina*, Polónia, 2020



Fig. 78 - Mural *Efekt Domina*, Polónia, 2020

A fotomontagem que gerou o maior número de interações por parte dos seguidores e fãs do artista foi realizada em março de 2020, tendo atingido mais de 200 mil gostos e mais de mil comentários na plataforma *Instagram*, números que representam mais do dobro da média de interações das restantes publicações. Trata-se de uma imagem (fig. 79) que se relaciona com a temática mais relevante e atual do século.



Fig. 79 – Sem Título, 2020, Ugur Gallenkus

Gallenkus justapõe a imagem dos super-heróis fictícios com uma fotografia que ilustra os profissionais de saúde com máscaras. Construída no pico de uma das maiores pandemias mundiais, a fotomontagem faz referência ao trabalho dos médicos no combate ao vírus Covid-19. Unindo dois contextos aparentemente distintos, Ugur representa o papel essencial das figuras enquanto protagonistas da história que marcou o início do ano de 2020, mencionando que “os verdadeiros heróis não usam capa” (Gallenkus, 2020)⁴⁶.

Para além das inúmeras reações provenientes das plataformas digitais, uma vez mais o trabalho de Ugur é reapropriado em todo o mundo (fig. 80 e 81) chegando a ser reproduzido num mural na Bélgica (fig. 82).



Fig. 80 - Reprodução da fotomontagem de Ugur Gallenkus, 2020



Fig. 81 - Reprodução da fotomontagem de Ugur Gallenkus, 2020



Fig. 82 –Mural com fotomontagem de Ugur Gallenkus, Bélgica, 2020

⁴⁶ Tradução livre. Fonte: <https://www.instagram.com/p/B-B9J4kA2XT/>

O trabalho de Ugur tem a capacidade de se adaptar a diferentes realidades, comprovando como a arte pode e deve ser praticada nos momentos mais difíceis. As possibilidades inesperadas que esta técnica proporciona captam facilmente a atenção dos observadores e, devido à sua fácil reprodução e disseminação, o movimento de Ugur tem atingindo dimensões a uma escala global.

Considerações Finais

Vivemos hoje numa sociedade imersa em imagens, onde a cultura visual se tornou numa disciplina de grande relevância, pondo em causa as tradições estabelecidas da História da Arte. Os estudos visuais ganham protagonismo devido à sua relação não só com a construção da visão, mas com a construção do elemento social, atribuindo à imagem um sentido antropológico e ético que a destaca como o principal meio de expressão das sociedades. Os elementos visuais tomaram conta das realidades modernas e é nas *imagens em relação* que as verdades se tornam despidas de qualquer camuflagem, tornando este conceito crucial na intenção interventiva de fomentar uma ação.

Não existe futuro sem uma reconfiguração do passado e uma consciência do presente e é neste sentido que a fotomontagem tem vindo a ter cada vez mais relevância no contexto de crítica e transformação social. A montagem de elementos coloca-os inevitavelmente em relação, permitindo manifestar num mesmo plano realidades que, aparentemente não tinham qualquer ligação, demonstrando como estas realidades “são sempre compatíveis, ou podem se tornar compatíveis, mesmo quando as realidades que retratam não sejam.” (Sontag, 1977, p. 174). No fundo, a montagem “talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas.” (Huberman, 2016, p. 6).

A representação do real, proporcionada pela fotografia e aliada à liberdade formal da montagem, fazem da fotomontagem uma técnica capaz não só de construir novas realidades, mas essencialmente colocá-las em confronto. Numa perspetiva ativista, estas competências são únicas, visto que permitem contar uma história através do meio mais imediato possível: o visual. A fotomontagem vai ainda ao encontro da necessidade de imagens pensativas para desconcertar as sociedades, visto que os clichés visuais exemplificados pelas fotografias de reportagem não problematizam a legibilidade das imagens. Os estudos em torno da teoria da imagem relevam a urgência de práticas que, não sendo óbvias, não oferecem de antemão a informação, mas fomentam antes a reflexão.

Martha Rosler e Ugur Gallenkus revelam ser dois artistas de referência de arte interventiva que, em diferentes períodos históricos, viram na técnica da fotomontagem a possibilidade de problematizar temáticas e pô-las em confronto, indo além do seu sentido literal. De um ponto de vista formal, as imagens de Rosler são mais subjetivas e menos imediatas, sugando os espectadores para o interior dos planos montados; e as de Gallenkus possuem abordagens visuais mais diretas e evidentes num primeiro olhar. Enquanto que Rosler recorta determinados

elementos e os incorpora de forma minuciosa numa outra realidade sem que se consiga identificar de forma instantânea a sua ação artística, Gallenkus une duas imagens diferentes no mesmo plano através de um corte evidente que, apesar de fazer a ligação entre as mesmas, mantém a distância entre as realidades representadas. A abordagem da artista americana exige a penetração, contemplação e análise das imagens que, pelo seu caráter surrealista, imergem o observador e fazem-no refletir sobre a representação visualmente absurda e conceptualmente profunda. Por outro lado, o artista turco parece adaptar-se à imediatez da sociedade pós-moderna que, devido ao bombardeamento visual a que está sujeita atualmente, precisa de ter a atenção captada em poucos segundos. Apesar da diferenciação formal entre os dois artistas, ambos encontraram na técnica da fotomontagem as ferramentas para uma construção ideológica de rápida interpretação e propagação.

A sociedade moderna de massas encontra-se, desde os anos 60, inconscientemente envolvida em ambientes fotomontados. As revistas, a televisão, as notícias e, mais tarde, as redes sociais, analisados num panorama geral, são uma sucessão de imagens que não estão intencionalmente em relação. O que os artistas, mais precisamente Rosler e Gallenkus, fizeram foi repensar estas realidades e colocá-las em relação de forma imediata num mesmo plano. E esse é o futuro de uma arte interventiva que questiona as situações contemporâneas, já que a cultura visual é o reflexo dos seus tempos.

Os diversos ciclos que a fotomontagem social e política construiu ao longo dos períodos da História foram espelhando os pensamentos e abordagens dos montadores, demonstrando como quanto mais imediatas e visuais forem as linguagens, mais impacto terão na compreensão e propagação das ideologias. Analisando esta temática de uma perspetiva evolutiva, nota-se que o seu contraste foi sendo adaptado ao seu tempo: os procedimentos do início do século XX, essencialmente com propósitos propagandísticos e publicitários, possuíam um caráter revolucionário, irónico e extremamente denunciante; enquanto que na década de 60, onde os meios de informação já apresentavam uma inovação considerável, um novo realismo, junto com as possibilidades técnicas inovadoras, veio subjetivar tais abordagens que se encontravam saturadas. Neste período, a propaganda e a publicidade já tinham “esgotado” a novidade, transformando o “impactante” em monótono e necessitando de uma abordagem que, não necessariamente mais revolucionária, chamasse a atenção do visual cansado pós-modernista. “Menos foi mais”, e o discreto demonstrou por vezes ser mais marcante que o óbvio do “formato *poster*”, privilegiando o “elemento do acaso” (Benjamin, 1931) e a perspicácia conceptual à denúncia visual como se demonstrou no trabalho de Rosler. Estas linguagens já não impactam o observador nem o forçam a absorver a informação, mas antes a interromper o seu pensamento,

influenciando-o de forma suave. Por outro lado, observou-se que na contemporaneidade os meios de informação que nos rodeiam apresentam à sociedade um elevado corpus de conteúdos visuais que conferem a ideia de “mais do mesmo”, dificultando a atenção do público para uma determinada emergência. As fotomontagens digitais de Gallenkus, causaram um elevado impacto no mundo virtual pela sua inovação e criatividade formais, dando uma nova vida às fotografias jornalísticas, por muito chocantes e representativas que sejam, progressivamente incapazes de gerar uma reflexão ou ação por parte dos espectadores. Comprovou-se, deste modo, as teses dos historiadores e teóricos que defendiam a necessidade de combater os clichês visuais através de imagens criativas e inovadoras que proporcionassem experiências fotográficas únicas.

Nesta análise temporal, não obstante as divergências formais, o comportamento ativista foi tendo abordagens consistentes dentro dos diferentes propósitos. Os artistas ativistas precedentes trabalhavam essencialmente ao serviço dos partidos políticos, enquanto que os artistas modernos foram gradualmente demonstrando propósitos, ainda que igualmente políticos e sociais, movidos por movimentos individuais que representam a emancipação dos comportamentos. O artista já não executa ao serviço de uma identidade, executa porque tem essa vontade intrínseca e as ferramentas ao seu dispor. A mudança do comportamento ativista que cada vez mais pretende transformar e evidenciar perspetivas globais, articula-se atualmente através de um cunho extremamente pessoal e independente, facilitado pelas redes sociais que ligam os utilizadores a uma escala global.

Tão relevante para os ativistas como o carácter conceptual e ideológico das suas obras, é a sua propagação e disseminação. Desde o surgimento da cultura de massas, os artistas recorreram aos meios de informação para atingir o maior número de indivíduos. Desde as publicações nas revistas e jornais, à distribuição de panfletos, até aos métodos virtuais modernos. O ciclo dos ativistas foi alargando a receção das suas ideias e atualmente, comprovado pelo caso de Ugur Gallenkus, os artistas estão progressivamente mais interligados com a sua audiência, o que torna todo o processo mais imediato e intensificado. A audiência de Gallenkus encontra-se permanentemente em contacto com as suas manifestações, tendo o artista criado um movimento próprio e uma consciência coletiva em torno das suas ideologias. Simultaneamente, na sociedade atual existem também fatores que se contrapõem com esta facilitação. Com uma alta proliferação de imagens e alterações digitais que colocam em causa a credibilidade das imagens, se por um lado talvez seja mais eficaz num contexto ativista uma estética direta, não revolucionária, mas antes intrigante, fora do comum e inesperada, por outro esta abordagem deve ter em atenção a necessidade de salvaguardar a veracidade das

informações representadas. No caso de Ugur, ao contrário de Rosler que ao vivenciar um período em que o fator das *fake news* não era questionado como atualmente, este tópico é tido em consideração através das legendas que fornecem à mensagem icônica também uma mensagem linguística que suporta a veracidade dos conteúdos visuais representados, demonstrando como as “novas técnicas estruturais são uma resposta aos novos elementos da representação visual e uma nova orientação social.” (Klucis, 2012, p. 117).

Até aos dias de hoje a fotomontagem permitiu e permite poéticas e retóricas visuais que abrem novos caminhos expressivos, revelando ser uma arte que fala simultaneamente pelas massas e para as massas e

“faz colapsar a estética convencional da imagem mercantil e da ideologia que a sustenta, a realização de uma imagem que liberte as necessidades expressivas de coletividades e grupos sociais sufocados por uma montanha de lixo icônico que nos inunda, que nos asfixia visualmente.” (Capistrán, 2008, p. 231).

Após aprofundar o estudo da fotomontagem nos seus contextos políticos e sociais e expandir o seu foco temporal até à atualidade, dando um maior ênfase à prática digital, conclui-se que de futuro seria interessante alargar este estudo e limitá-lo a essa mesma vertente. A Internet demonstra ser um espaço em contínuo crescimento e revela ser progressivamente o palco de eleição para a disseminação de conteúdos ativistas. Enquanto espaço potencializador de ações políticas e consequentemente ativismo artístico na contemporaneidade, centralizando o estudo desta temática ao universo virtual, o estado da arte da fotomontagem politicamente relacionada seria atualizado e enriquecido.

A fotomontagem revela desde os seus primórdios uma relação intrínseca com a expressão de ideologias e materialização de pensamentos. As suas competências e capacidades formais permitem construir pensamentos que se emancipam dos limites da fotografia que, ao espelhar o real, é restritiva na fomentação de novas perspetivas e conhecimentos. Deste modo, a montagem de imagens terá permanentemente um papel fundamental na crítica e denúncia sociais que vai sendo renovado com o evoluir das ferramentas e abordagens técnicas modernas. Cabe aos historiadores manter a análise destes ciclos atual e aos produtores e artistas criar continuamente novos métodos criativos que inovem as abordagens pré-existentes. Tal como defende Berger, “os interessados no futuro didático do uso da fotomontagem para comentários sociais e políticos devem, com toda a certeza, experimentar mais além com esta habilidade da técnica de desmistificar elementos.” (2001, p. 221).

Referências Bibliográficas

(Desconhecido) (2019) *Turkish artist goes viral with stark misery/comfort image*, The Star Online, Data de edição: 14.06.2019 (7:00), Disponível em: <https://www.thestar.com.my/tech/tech-news/2019/06/14/turkish-artist-goes-viral-with-stark-miserycomfort-images>

(Desconhecido) (2019) War vs Comfort: Turkish artista shows parallel worlds with powerful digital collages, Times Now News, Data de edição: 16.06.2019, Disponível em: <https://www.timesnownews.com/the-buzz/article/war-vs-comfort-turkish-artist-shows-parallel-worlds-with-powerful-digital-collages/437691>

(Desconhecido) Ugur Gallenkus, Saatchi Art, Disponível em: <https://www.saatchiart.com/ugurgallen>

Abbott, Berenice *et.al* (2013), *Ensaios Sobre Fotografia*, Orfeu Negro, Lisboa

Aliaga, Juan Vicente et al. (2009) *Martha Rosler. The house, the street, the kitchen*, Catálogo da exposição de Martha Rosler, Centro José Guerrero, Granada, 2009

Alpers, Svetlana *et.al* (1996), “Visual Culture Questionnaire”, *October Magazine*, Vol. 77, pp. 25-70

Alves, Ana (2014), *Experimenting with Torture: Abu Ghrabi Through the Lens of Paul Scheuring’s The Experiment*, Dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

Ampe, Megan (2012), *Martha Rosler’s Bringing the War Home: House Beautiful, 1967-1972: An Interrogation of the American Dream*, Dissertação de Mestrado em Artes, Oregon, Departamento de História da Arte, Universidade de Oregon

Arruda, Lina (2013), *Estratégias desconstrutivistas: a crítica feminista da representação*, Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo

Bahar, Sonat (2019) Bir fotoğraf karesiyle çok şey anlatıyor, Sabah, Disponível em: <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2019/10/26/bir-fotograf-karesiyle-cok-sey-anlatiyor#>

Barnes, Sara (2018) *Side By Side Photos Show Heartbreaking Contrast of Western World and War-Torn Middle East*, My Modern Met, Data de edição: 30.11.2018, Disponível em: <https://mymodernmet.com/digital-collage-artist-ugur-gallenkus/>

Becker, Carol (1994), *The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility*, pp. 55 – 76, Routledge, New York

Becker, Karin (2017), “Where is Visual Culture in Contemporary Theories of Media and Communication?”, *Nordicom Review*, Vol. 25: Issue 1-2

Belting, Hans (2006), *O Fim da História da Arte*, Cosac Naify

Benjamin, Walter (1987) *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo, Editora Brasiliense (3ª Edição) (Edição original, 1985)

Berger, John (1972) *Ways of Seeing*, Penguin

Berger, John (1992) *About Looking*, New York, Vintage

Berger, John (2003) *Selected Essays*, New York, Vintage

Bernardo, Juliana (2012), *Colagem nos meios imagéticos contemporâneos*, Dissertação de Mestrado em Artes, São Paulo, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP

Bogojev, Sasha (2019) Ugur Gallenkus Sobering Collages of a Polarized World, Juxtapoz Art & Culture, Data de edição: 15.05.2019, Disponível em: <https://www.juxtapoz.com/news/collage/ugur-gallenkus-sobering-collages-of-a-polarized-world/>

Brown, Emily (2019) Split Photos Show Drastic Differences Between Developed And Underdeveloped Nations, UNILAD, Disponível em: <https://www.unilad.co.uk/featured/split-photos-show-drastic-differences-between-developed-and-underdeveloped-nations/>, Data de edição: 17.09.2019, Consultado a 28.04.2020

Campos, Ricardo, Pereira, Inês e Simões, Alberto (2016), “Ativismo Digital em Portugal”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, nº82, pp. 27-47

Capistrán, Jacob (2008), *Fotomontaje*, Madrid, Ediciones Cátedra

Carvalho, Hélio (1999), *Da Fotomontagem às Poéticas Digitais*, Dissertação de Mestrado em Multimeios, Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes

Chiarelli, Tadeu (2003), “A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões moernistas sobre a fotografia e o surrealismo”, *ARS (São Paulo)*, São Paulo, vol.1 no.1 São Paulo

Cielatkowska, Zofia, (2014) *Interview with Martha Rosler*, Obieg

Corrêa, Milena e Freisleben, Jéssica (2018), “Entre arte e cultura visual: possibilidades conceituais nos discursos contemporâneos”, *Revista Apotheke*, v. 4, n. 2, ano 4

Corrigan, Anna (2016), *Laughter as Feminist Intervention in Grete Stern’s ‘Sueños’*, Universidade de Lisboa

Davis, August (2011), *Bringing the War Back Home: The Anti-War Photomontages of Martha Rosler (1967-2008)*, Dissertação de Doutorado em Filosofia, Liverpool, Universidade de Liverpool

Dearden, Lizzie (2019) Alan Kurdi's death changed the global conversation on the refugee crisis – for a short time, The Independent, Disponível em: <https://www.independent.co.uk/independentpremium/witness-history-end-decade-alan-kurdi-death-refugee-crisis-mediterranean-a9242821.html>, Data de edição: 26.12.2019, Consultado a: 26.04.2020

Demirtas, Erhan (2019) BAŞKA EVRENLERDE NELER OLUYOR?, Gazete Kadikoy, Data de edição: 10.04.2020 Disponível em: <http://www.gazetekadikoy.com.tr/kultur-sanat/baska-evrenlerde-neler-oluyor-h14062.html>

Edmiston, Jake (2015) The photo that made the world pause: Images of three-year-old force Syrian migrant crisis on to global stage, National Post, Disponível em: <https://nationalpost.com/news/world/israel-middle-east/the-photo-that-made-the-world-pause-images-of-three-year-old-force-syrian-migrant-crisis-onto-global-stage>, Consultado a 25.04.2020

Fabris, Annateresa (2003), “A fotomontagem como função política”, *História*, São Paulo, 22, n. 1, p. 11-58

Fabris, Annateresa (2005), “Entre Arte e Propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética”, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, V. 12, n.1., p. 99-132

Francés, Bárbara (2007), *Collage Reinvidicativo. El Arte de la Demanda*, Projeto final de Mestrado em Produção Artística, Valência, Faculdade de Belas Artes de São Carlos, Universidade Politécnica de Valência

Frobes-Cross, Nicholas (2016) *Various Representational Tasks: Art and activism in the early work of Martha Rosler, Allan Sekula and Fred Lonidier, 1967-1976*, Dissertação de Doutorado em Filosofia, Colombia, Escola de Artes e Ciências, Universidade da Colombia

Guasch, Anna (2005), *Doce Reglas para un Nueva Academia: La “Nueva Historia del Arte” y los Estudios Visuales*, pp. 59-75.

Haidary, Email (2019) Artist Ugur Gallenkus' world of contrasts, Asia Times, Data de edição: 25.07.2019, Disponível em: <https://www.asiatimes.com/2019/07/article/artist-ugur-gallenkus-world-of-contrasts/>

Haidary, Emal (2019) Artist Ugur Gallenkus' world of contrasts, Asia Times, Disponível em: <https://asiatimes.com/2019/07/artist-ugur-gallenkus-world-of-contrasts/>, Data de edição: 25.07.2019, Consultado a: 25.04.2020

Haigney, Sophie (2018), *Martha Rosler Isn't Done Making Protest Art* (online), The New York Times, consultado a 25.03.2020, Disponível em:

<https://www.nytimes.com/2018/11/06/arts/design/martha-rosler-jewish-museum.html?auth=login-facebook>

Hubber, Laura (2017) *The Living Room War: A Conversation with Artist Martha Rosler* (online) Disponível em: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/> Consultado a 29.03.2020

Irem (2019) Savaş ve Barışı Tek Kareye Sığdıran Kolaj Sanatçısı Uğur Gallenkuş ile Röportajımız, WANNART, Disponível em: <https://www.wannart.com/savas-ve-barisi-tek-kareye-sigdiran-kolaj-sanatcisi-ugur-gallenkus-ile-roportajimiz/>, Data de edição: 19.07.2019, Consultado a: 28.04.2020

Jessiekratz (2018), *Vietnam: the First Television War* (online) U.S. National Archives, Disponível em: <https://prologue.blogs.archives.gov/2018/01/25/vietnam-the-first-television-war/>, Consultado a: 15.03.2020

Laurent, Olivier (2015) What the image of Aylan Kurdi Says About the Power of Photography, TIME, Data de edição: 04.09.2015, Disponível em: <https://time.com/4022765/aylan-kurdi-photo/#>

Mafud, Daniela Baños (2019) Los impactantes montajes del fotógrafo que remueve conciencias en Instagram, El Mundo, Disponível em: <https://www.elmundo.es/f5/2019/04/13/5cae21d6fc6c83403e8b4642.html>, Data de edição: 13.04.2019, Consultado a: 26.04.2020

Mandelbaum, Michael (1982), “Vietnam: The Television War”, *Print Culture and Video Culture*, 111, 4, pp. 157 – 169

Martha Rosler: Bringing the War Home (2007), News from the Worcester Art Museum, Immediate Release

Martínez, Héctor Llanos (2019) Los 'collages' que enfrentan los dos lados de la desigualdad en el mundo, El País, Verne, Disponível em: https://verne.elpais.com/verne/2019/12/02/articulo/1575295605_633898.html

Max Ernt: a Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1975

Medeiros, Margarida e Castro, Teresa (2017), “O que é a cultura visual?”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, N. 47

Mizan, Souza e Daniel de Mello Ferraz (2019, “The Postmodern Turn in Prosuming Images: Juxtaposition, Dialogism, and the supplement in contemporary visual culture”,

Museum, Jewish (2018) *Martha Rosler: Irrespective*, The Jewish Museum, New York

Pachmanová, Martina (2006) Mobile Fidelities, Conversations on Feminism, History and Visuality, n.paradoxa: international feminism art jornal, N°19, Maio 2006

Parker, Wendy (2011), *Political Photomontage: transformation, revelation, and truth*, Dissertação de Mestrado em Artes, Iowa, Art History, University of Iowa

Sudhalter, Adrian, *et.al* (2012), *Photomontage Between The Wars (1918-1939)*. Madrid: Fundación Juan March

Rancière, Jacques (2009) *A partilha do sensível: estética e política*, São Paulo, Editora 34

Rosler, Martha (1994), "Place, Position, Power, Politics", *The Subversive Imagination*, Routledge, New York & London

Rosler, Martha (2004), *Decoys and Disruptions, Selected Writings, 1975-2001*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England

Rosler, Martha (2006) *Martha Rosler, 3 works*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design

Rosler, Martha (2006), *3 works*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design

Rostamian, Somayeh (2019) Uğur Gallenkuş: Artist juxtaposes two different worlds in one photo collage, Euronews, disponível em: <https://www.euronews.com/2019/08/16/ugur-gallenkus-artist-juxtaposes-two-different-worlds-in-one-photo-collage>, consultado a 25.04.2020

Rustagi, Kajol (2019) A study in contrast: Turkish artista juxtaposes Western world to war-torn countries, Indian Express, Data de edição 10.01.2019, Disponível em: <https://indianexpress.com/article/world/a-study-in-contrast-turkish-artist-juxtaposes-western-world-to-war-torn-middle-east-5479360/> Consultado a: 20.04.2020

Sem autor, (2015) Artist Interview: Martha Rosler (online), TATE, Disponível em: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/ey-exhibition-world-goes-pop/artist-interview/martha-rosler>, Consultado a 20.03.2020

Sirimarco, Rocío (2019) Las obras de este artista turco te dejarán pensando por horas: ¿en qué mundo vivimos?, Vix, Disponível em: https://www.vix.com/es/mundo/212877/la-misteriosa-muerte-de-un-oficial-nazi-en-prision-y-una-prueba-de-adn-que-refuta-teorias?utm_source=next_article, Consultado a: 25.04.2020

Sontag, Susan (2008), *On Photography*, Penguin Books (Edição original 1977)

Steinman, Ronald (2017) *The First Televised War* (online) The New York Times, Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/04/07/opinion/the-first-televised-war.html> Consultado a: 15.03.2020

Stephen McMennamy Website, Disponível em: <http://www.s-mcmennamy.com/>, Consultado a: 22.04.2020

Taggart, Emma (2018) Split Photos Show Eye-Opening Differences Between Western World and War-Torn Middle East, My Modern Met, Disponível: <https://mymodernmet.com/digital-collage-syrian-war-contrast-ugur-gallenkus/>, Data de edição: 07.11.2020, Consultado a 26.04.2020

Uptas, Ausrys (2019) This Artist Combines Photos From Different Parts Of The World To Show The Contrast Between Them, DeMilked, Disponível: <https://www.demilked.com/contrast-between-worlds-ugur-gallen/>

Vico, Aladro *et.al* (2018) “Artivism: A new language for transformative social action”, *Comunicar*, 26 (57), Preprint

Vico, Aladro, Bailey, Olga e Semova, Dimitrina (2018), “Artivism: A new educative language for transformative social action”, *Comunicar*, 57 (2018-4), Preprint

Wark, Jayne (2001) *Conceptual Art and Feminism*, Issues and Insights, Woman’s Art Journal, Spring/ Summer 2001

Маммедли, Сабина (2019) "Я хотел показать, что есть люди, которые страдают от войны, голода, холода" - Эксклюзивное интервью Угура Галлена, новая эра, Disponível em: <https://yenicag.ru/ya-khotel-pokazat-chto-est-lyudi-kotory/319980/>, Data de edição: 26.10.2020, Consultado a: 27.04.2020

Apêndices

Entrevista Ugur Gallenkus:⁴⁷

M: Your education was not related with the artistic world. Where do you consider the passion of a business man comes in the making of art? Did you have any contact with the creative side before? Do you still work on an e-commerce private company? That is, photomontage is still only a hobby?

U: Yeah, I don't have an art education. But I think I'm talented at humor. I started doing political and cultural memes at first. Yeah, I'm working. I continue as a hobby.

M: This question leads me to another. On an interview for Wannart you revealed not to know if your work is art. Do you maintain the same opinion after exposing your work in a gallery? Is the paradigm of the concept of art changed?

Which one do you think is the right designation, or the one you relate more, for your practice between photomontage or digital collage? Or other?

U: Some people say my work is not art. I may have mentioned it in my interview. I did an exhibition in Rome. So, I'm making an art. I think what I'm doing is digital collage. I prefering this is.

M: Why did you adopt social media, namely Instagram, as a main source of dissemination of your work?

U: Instagram is usually a social media gathering of luxury and happy memories. Instagram is ideal place for photo sharing. It's an important place to show people some facts. That's why I chose Instagram.

M: In the space of one year, you doubled the number of followers on your social media, and now you have almost one million fans. Do you think this interaction is related with the interest of society in seeing art or having knowledge about the thematics you present?

⁴⁷ Entrevista realizada entre Maio e Junho de 2020, via correio eletrónico. Questões enviadas a 23 de Maio e respostas recebidas a 2 de Junho.

U: Yes, my follower numbers have go up. I think people follow to be aware of some issues. I understand from the comments that young people are not aware of the events that happened before. We have to ask those who follow me for why do follow me :)

M: In your posts, you always include the context of the photos and describe facts of different realities of our world. Do you see those captions as essential complements to the image? Should not the image by itself speak for a thousand words?

U: Collage works can mean more than a thousand words. There are a lot of people asking about the incident in the editorial photo. I share the news in the description.

M: Nowadays we face a crises in representation, which puts into question the images that we see daily. You have actually mentioned the problem of fake news in multiple interviews. The caption that complements your photomontages is, in a certain way, a reinforce and credible eleemnt to the issues you expose?

U: Yes, fake news is common today. But these fake news stories are generally prevalent on political issues. My work does not include photographs or events that are propaganda and fiction. It's an important point and I'm paying attention. I do not believe events that are not included in more than one source. There are more than one source of news today.

M: What do you feel your montages add to the original photos of the photojournalists? More and more, the photos of the thematics you approach are disseminated globally. In your opinion, these collages alert and reinforce those facts?

U: I think my work enables people to empathise with events.

M: As I mentioned, you always include a caption that contextualizes the photomontage. However, you do not attribute a specific name for each work. Is there a reason for that?

U: I don't like to attribute names to my work.

M: How is the process of each collage? First comes the idea or first the photos and then the concept?

U: Usually the first photo and then the idea comes.

M: A large part of your work have children as key players. Is there na intentional reason for that?

U: Children will be the elders of the future and shape the future. So it is important that they are educated and have equal opportunities. A lot of problems in the present are caused by the children of the past.

M: Your work is a message for both developed and under developing countries, in diferent ways. Being a work that lives through virtual dissemination, do you think both parts have access to your images?

U: I think the messages are reaching undeveloped and developed countries. But I don't think they understand that message.

M: I know one of your inspirations is Stephen McMennamy (Combophoto), however the substance of work is different. Is there any inspiration that adresses directly the same thematics as you?

U: Yeah, @combophoto wrote It to me from the DM. Yeah, he's one of my inspirations. But the goal is different.

M: Do you know the work of the american artist Martha Rosler, namely her photomontage series entitled Bringing the War Home? What do you think of that series, since it is related in a certain way with your work?

U: I had no knowledge of Martha Rosler's work. Now I've research it and it's a different concept.

M: Until today, Rome Art Week was the only moment you exposed your work outside social media? How was it to expose to a diferente public? How did the opportunity arise?

U: I got an offer from the gallery for my exhibition in Rome. That was nice I got the information. I couldn't attend the exhibition because of special problems. :(

M: Having your work a social element, the collages make more sense in an artistic environment like a gallery or on social media?

U: I'd prefer have it on social media. It can reach many more people.

M: Do you aspire to exhibit in more artistic spaces?

U: We have projects to take part in exhibitions and events. But Corona got in the way. :/

M: The photomontage that generated major interaction of all your work was the one with the doctors as super-heroes, covering the Covid-19 thematic. Could you talk a little bit about this specific work, which turns out to move away from your regular issues, and about the reactions of that work too?

U: Yeah, my superhero work has become my best-known work. It came out of a sentence that was constantly in my mind. "Real heroes don't wear cape". I thought it would be a very good topic for health workers and my study came up. I wanted to use this work on a project. But we couldn't get permission from Warner Bros. It was shared by a lot of people. Gal Gadot is one of them.

M: For you, which ones are the biggest advantages and disadvantages of the photomontage technique you use? Do you see this technique as a potential for social and artistic practices of the future? The easy reproduction factor of your work is a crucial aspect?

U: Yeah, my technique is simple, and it's done by a lot of people. My advantage now is that I can contact a lot of photographers and get permission to share. Royalties are a challenging and costly process. Techniques and currents lose their effect over time. But we will see this technique constantly because the problems will continue.

M: What is the term you think that reflects better the technique you used in these series (1967 and 2004)? Photomontage? Collage? Digital collage (for the second one)?

MR: These works are, as far as I am concerned, photomontages. And even the second set are largely made of cut-and-pasted paper, though occasionally with some parts scanned and adjusted to size with Photoshop. This is largely unimportant to me, except that in making the later set of works I wanted to adhere to the original methodology as much as was reasonable.

M: Do you consider these series activist works?

MR: Essentially, yes.

M: In your opinion, what are the principle advantages and disadvantages of the technique?

MR: One advantage of photomontage that it is clearly constructed, which means that questions of optical reality are not of concern. They also subtly open the question of time in which events unfold as well as the question of space, and finally of causation. I have no idea how to answer a question about disadvantages. Some people consider collage technique to be inferior to works constructed by other means.

M: You have already experimented painting, video, performance, photography... Is there a particular aspect about the photomontage technique compared to the others?

MR: Photomontage is based on photographic images, which have a purchase on our minds as suggesting optical truth.

M: Whilst *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974-75) criticizes the weakness of journalistic photography, *Bringing the War Home* is exactly the opposite: it uses them in the context of contrast. In your opinion, photomontage has a major potencial for creating awareness since it allows storytelling?

MR: They are very different, we can certainly agree. The Bowery however, is about the uses of documentary especially as it enters the art world and loses its specificity in relation to

⁴⁸ Entrevista realizada em Junho de 2020, via correio eletrónico. Questões enviadas a 10 de Junho e respostas recebidas a 1 de Julho.

meaning and event. I like your comment that “Photomontage has a major potential for creating awareness since it allows storytelling.” The problem, however, is that any photograph, especially when separated from caption and context, also allows “story telling.”

M: During years, you refuse to expose your photomontages in an art context. However, they ended up exposed in different exhibitions. Where do you feel these works have more impact in society? The first series was created spontaneously and disseminated by yourself, whilst the second one was created specifically for the *Election* exhibition. Was there a different intention between them? Does that differentiate the series in their conceptual meaning?

MR: Much has changed in the world of art and much else in the years between the first set and the second set. I did not think of making more photomontages (except a very few that were not about war) until I was invited in 2004 to make a work for a show curated by a friend that he was calling Election. I had been working with a group of antiwar artists—mostly women—but I felt that I should do something against the war in my own name. I got the idea to repeat myself by making an antiwar photomontage. I made one work, and then two, and then I made a lot more. And in 2008, I was asked by an art magazine to give them a cover image, so I made another photomontage, and then quite a few more.

The anti-Vietnam works from the late 1960s made use of documentary images, including those of war victims and soldiers, and it did not feel right to exhibit them in an art context. They were made to be handed out to people at demonstrations, and I did not sign or date them, to remind me that they were not intended to be apprehended as art.

Eventually, years after the war had ended, these works gradually found their way into art contexts. But by the mid 2000s, the art world had expanded greatly and the broader public was used to looking at and thinking about art, perhaps including political art—a type of work that most museums and galleries had been too afraid to show in earlier years, unless it was historical material.

I knew as well that because my earlier works had become fairly well known, the new images would appear also in magazines. In other words, there was a new, much larger audience for criticisms of the war via the medium of art, especially as the Cold War was over and political art was no longer so terrifying in the U.S.—and because many people around the world also opposed the war.

M: Do you know the work of the digital collage artist Ugur Gallenkus? Do you relate your work to his? Do you consider social media a good way of dissemination for social and cultural art nowadays?

MR: I'm sorry, but I have never heard of this person. Social media is one popular site of dissemination, but it is probably more ephemeral than other ways of exhibited or sharing work.

M: Do you feel that the social art paradigm is changed with the evolution of social platforms?

MR: This is too abstract a question for me, I'm afraid, but, on the one hand, I think all communication is affected by the evolution of communicative forms, and, on the other, what I take to be what you call "social art" occurs on many spaces, forms, formats, and platforms.

M: In your work, the factors repetition and reproduction are very relevant. You resorted to the same technique after forty years in the second *Bringing War Home* series and both series still make sense nowadays. Do you feel that those are particular aspects of the technique that indicate it as a potencial key for social awareness in the future?

MR: I purposely chose to return to a form I hadn't used for most of the intervening years specifically to make the political point that the USA, as a nation, hadn't learned anything in the interim. The brutal war against Iraq was entered into and pursued in the same way as the war in Vietnam (although with even more nefarious intentions) and that we would find it just as hard to get out of our deep involvement there.

M: In your opinion, what would be the future of this technique in social activist contexts? Do you plan returning to this series or other photomontage project?

MR: I am not going to try to predict either about other people's use of montage or collage, or my own. But it is a basic form and highly versatile. Much of the current spectrum of imagery in moving-image work, art, and advertising depends on it.