

Charles Garoian, Yvonne Gaudelius *

O Espetáculo da Cultura Visual



Charles Garoian é bacharel e mestre em Arte pela Universidade do Estado da Califórnia e doutor em Educação pela Universidade de Stanford. Ele tem performado, ensinado e conduzido workshops em festivais, galerias, museus e universidades nos Estados Unidos e internacionalmente. Com base nas estratégias críticas de arte performática, seu ensino foca no processo de fazer arte de forma exploratória, experimental e improvisativa para cursos de estúdio de arte e de arte e educação. <crg2@psu.edu>
ORCID: 0000-0002-9907-6755

Yvonne Gaudelius é vice-presidente assistente e reitora associada dos cursos de graduação da Universidade do Estado da Pensilvânia – Academia de Artes e Arquitetura. Também é professora de Arte/Educação e de estudos femininos. <Ymg100@psu.edu>
ORCID: 0000-0001-7699-314X

Resumo Este artigo pretende debater o processo de definição de práticas pedagógicas e curriculares do campo da Arte/Educação para possibilitar que os estudantes exponham, examinem e critiquem os códigos imutáveis e essenciais de sistemas de mídias de massa e, para isso conceitua a cultura visual como pedagogia do espetáculo. Entende a imagem como um produto de relações sociais, que nos ensinam o que e como ver e pensar. A pedagogia do espetáculo da cultura visual é dividida no artigo primeiro como uma forma onipresente de representação e segundo como uma forma democrática de prática.

Palavras chave Arte/Educação, Cultura Visual, Espetáculo, Sociedade.

Graziela Pozzatti (tradução)

Jociele Lampert (revisão)

The spectacle of visual culture

Abstract *This article intends to discuss the process of defining pedagogical and curricular practices in the Art/Education field to enable students to expose, examine and criticize the immutable and essential codes of mass-mediated systems and, for that, conceptualize visual culture as a spectacle. Understands the image as a product of social relations, which teach us what and how to see and think. The pedagogy of the visual culture spectacle is divided in the article first as an omnipresent form of representation and second as a democratic form of practice.*

Keywords *Art/Education, Visual Culture, Spectacle, Society.*

Texto de Referência:

GAROIAN, Charles; GAUDELIUS, Yvonne.

The spectacle of visual culture IN: *Spectacle Pedagogy: art, politics and visual culture*. State University Os New York Press, 2008. Este texto foi apresentado por Garoian em 2008 no Encontro de Mediação Cultural no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, patrocinado por Petrobrás Cultural e organizado por Ana Mae Barbosa.

El espectáculo de cultura visual

Resumen *Este artículo tiene como objetivo discutir el proceso de definición de prácticas pedagógicas y curriculares en el campo del Arte/Educación para permitir a los estudiantes exponer, examinar y criticar los códigos inmutables y esenciales de los sistemas de mediación masiva y, para esto, conceptualizar la cultura visual como pedagogía del espectáculo Entiende la imagen como producto de las relaciones sociales, que nos enseñan qué y cómo ver y pensar. La pedagogía del espectáculo de la cultura visual se divide en el artículo primero como una forma omnipresente de representación y segundo como una forma democrática de práctica.*

Palabras clave *Arte/Educación, Cultura Visual, Espectáculo, Sociedad.*

Numa sociedade dominada pela produção e consumo de imagens, nenhuma parte da vida pode permanecer imune à invasão do espetáculo.

(LASCH, 1991, p. 122)

O espetáculo é o auge da ideologia, para em sua cheia flor expor e manifestar a essência de todos os sistemas ideológicos: o empobrecimento, escravização e negação da vida real.

(DEBORD, 1967/1994, p. 151)

Dada a dominação penetrante da sociedade pela cultura visual através da televisão, cinema, internet, propaganda e outras formas de produção corporativa, o campo de Arte/Educação está atualmente em processo de definição de práticas pedagógicas e curriculares que possibilitarão aos estudantes expor, examinar e criticar os códigos imutáveis e essenciais de sistemas de entrega mediados pela massa. É a crítica da cultura visual pelos arte educadores uma forma legitimada de voyeurismo? O desejo de cobiçar seus prazeres representa uma forma de narcisismo cultural? O que se distingue entre prazer e ceticismo no estudo da cultura visual na Arte/Educação?

Enquanto tais distinções têm sido bem estabelecidas por teóricos (CHAPMAN, 2003; FREEDMAN, 2003; KINDLER, 2003; TAVIN, 2003; WILSON, 2003), neste artigo nós estenderemos estes argumentos conceituando a cultura visual como pedagogia do espetáculo. Espetáculo, de acordo com o crítico cultural Guy Debord (1967/1994), “não é uma coleção de imagens; melhor, é um relacionamento social entre pessoas que é mediado por imagens” (p. 12). Ou, como o teórico crítico Douglas Crimp (TAKEMOTO, 2003) o explica, “uma imagem não é simples negativo ou positivo mas, melhor que isso, é o produto de relações sociais e produz efeitos sociais contraditórios” (p.85). Como pronunciamentos visuais, imagens são ideológicas, nos ensinam o que e como ver e pensar. Influenciam nossas escolhas e como interagimos uns com os outros. Considerando esta influência, nós internalizamos a pedagogia do espetáculo da cultura visual como disposições naturalizadas no corpo. Com isto, nós constituímos nossas identidades como “unidimensional”, de acordo com o crítico cultural Herbert Marcuse (1972). Privado de criticidade, o pensamento unidimensional é “povoado por hipóteses autovalidativas que, incessantemente e monopolisticamente repetidas, tornam-se ditados ou definições hipnóticas” (MARCUSE, 1972, p. 24-25).

Nós caracterizamos a pedagogia do espetáculo da cultura visual em dois caminhos opostos neste artigo: primeiro, como uma forma onipresente de representação, que constitui os objetivos pedagógicos da cultura de

massa mediada e capitalismo corporativo para manufaturar nossos desejos e determinar nossas escolhas; E, segundo, como uma forma democrática de prática que possibilita um exame crítico dos códigos e ideologias de cultura visual para resistir à injustiça social. Como o formador, a pedagogia de espetáculo funciona como uma forma insidiosa e sempre presente de propaganda no serviço do imperialismo cultural; o último representa cidadania crítica, que aspira a uma democracia cultural. Para resistir ao regime de sedução espetacular, o historiador Martin Jay (1988) sugere uma pluralidade de visão para “nos desapegarmos da ficção de uma visão [dominante cultural] `verdadeira´ e rebelarmo-nos nas possibilidades abertas pelos regimes de escopo que nós já criamos e aqueles, agora tão difíceis de prever, que sem dúvida estão para vir” (p. 20).

Uma pluralidade de visão provê uma estrutura para uma democracia inclusiva que tem a possibilidade de produzir múltiplas perspectivas, discursos e entendimentos sobre vida cultural. Escassos de tal pluralidade, nós argumentamos que a inegável atração do espetáculo cultural se torna uma forma de patologia narcisista. O corrente aumento nas formas de sobrevivência públicas e privadas através da mediação de massa suporta esta compreensão por nossos desejos serem consumidos “por” e “em” imagens. Como a crítica cultural Bell Hooks (1996, p. 2) sugere, há aqueles de nós que consomem cultura visual para se entreter e aqueles de nós que a buscam para aprender alguma coisa. Enquanto a cultura visual em ambos os casos funciona pedagogicamente, nós argumentamos que está em nosso desejo aprender dela, considerando que somos constituídos como espectadores críticos.

A Manufatura do Espetáculo

O crítico cultural Siegfried (1963/1995) conceituou o espetáculo da cultura visual como “o ornamento de massa”, uma metáfora que ele usou para tipificar os padrões ornamentais das Meninas da Barra do Leme, um grupo de dança sincronizado dos anos de 1920, que correspondia suas pernas sincronizadas com as mãos de trabalhadores de uma fábrica. Comparando o “processo produtivo capitalista” com aquilo de “o ornamento de massa”, ele distinguiu cada um deles como um “fim em si mesmo” (KRAUCAUER, p. 76-78). Enquanto ignorante dos estereótipos óbvios do sexo encravados na sua escolha de metáfora, a comparação de Kracauer dos artistas e espectadores do ornamento de massa para os trabalhadores usou partes componentes parecidas numa divisão mecanizada de trabalho nas fábricas modernas correspondidos ao plano racional de Taylorismo (p. 78). Ele estabelece “a proporção que faz aumentar o ornamento [espetáculo] é forte o suficiente para invocar a massa e omitir toda a vida que a constitui... É a forma vazia e racional do culto, desprovido de qualquer significado explícito, que aparece no ornamento de massa” (p. 84). Assim, para Kracauer, enquanto

que o espetáculo insidioso da cultura visual constrói seus formadores e espectadores componentes constituintes, ele muda seus valores, significados e desejos individuais e privados para o bem do ornamento de massa.

Enquanto Kracauer e os críticos culturais da Escola de Frankfurt, ou seja, Walter Benjamin e Theodor Adorno, escreveram sobre o corpo mecanizado do ornamento de massa em 1920, teóricos mais recentes, tais como o economista Kenneth E. Boulding em 1950, e o historiador Daniel J. Boorstin e o teórico de mídia Marshall McLuhan no início dos anos de 1960, descreveram o que eles estavam vivenciando como os efeitos do crescimento social, político e econômico das imagens mediadas de massa. Estes eruditos explicaram a nossa propensão a conceituar e representar a realidade da vida cultural em imagens como um temperamento que é epistemologicamente baseado. Para Boulding (1961), começando com a invenção da escrita para formas contemporâneas de fazer imagem, a dinâmica de uma sociedade é predicada na suposição de que “a imagem [como uma reprodução dissociada] não apenas faz a sociedade, a sociedade continuamente refaz a imagem” (p. 64-65).

Boorstin descreve a mesma dinâmica como “pseudoeventos ovacionando outros pseudoeventos em progressão geométrica” (1987, p. 33). “Pseudoevento” é a designação de Boorstin para o espetáculo da cultura visual, que é a criação e disseminação das imagens mediadas de massa da experiência cultural das quais as verdades, realidades e significados são complicados com ambiguidade para o interesse público surgido e cativado (BOORSTIN, 1987, p. 11,35). A noção de Boorstin de pseudoevento corresponde a caracterização anterior de Adorno de “pseudopersonalização”, que denota o fetichismo ordinário criado pelo espetáculo “indústria da cultura” do capitalismo (ADORNO, 1991, p. 173). Para McLuhan, (1964) a mídia eletrônica serviu como uma extensão orgânica do sistema nervoso do corpo, isto é, sua capacidade elétrica instantânea e simultânea de comunicação que manifesta a experiência “passiva” do corpo ao invés de “ativa” (MCLUHAN, 1964, p. 219; BOORSTIN, 1987, p. 188). Assim, por extensão, sistemas de entrega eletrônicos tais como televisão, computador e internet estão organicamente ligados ao corpo, como McLuhan sugere, possibilitando conseqüentemente, uma experiência da sua cultura visual digitalizada que é paradoxalmente manufaturada, ainda impelindo, como se suas imagens sempre-presentes construíssem e determinassem as escolhas e desejos de nosso corpo.

Dado seu apelo de massa, o poder da cultura de espetáculo atua em seu funcionamento pedagógico. Seu estímulo visual cativante esmaga e prende a atenção de nosso corpo e, com isto, a inscreve com sua ideologia autovalidativa da cultura ordinária, uma forma de “excitação” a que o jornalista Laurance Weschler se refere como “Pavlovian” (BERNARD, 1998). Com sua doutrinação e persistente comoditização de nossos corpos, a cultura de espetáculo continua a se estabelecer como uma força guiadora na determinação de ambos, desejos públicos e privados à que os críticos de mídia Edward S. Herman e Noam Chomsky (1988) se referem como a “manufatura do consentimento”. Significante sobre a caracterização deles de poder da

mídia, é sua pedagogia paradoxal de “debate, desaprovação e discordância”, que, diferente daquilo de prática de democracia radical, possibilita e perpetua a cultura ordinária do capitalismo corporativo (p. 302).

Este “políticas como espetáculo”, como o crítico cultural Christopher Lasch (1991) o tem rotulado, representa uma forma de propaganda que “cria(m) no público um senso crônico de crise, que em termos justifica a expansão do poder executivo e o sigilo ao redor disto” (p. 78). O historiador político Timothy Mitchell (1998) clama que esta ordem dominante de criticidade representa o “mundo-como-exibição” onde os cidadãos são “continuamente forçados ao serviço como espectadores [complacentes]” (p.298). Como tal, a crítica, que produz o mundo-como-exibição pelas propagandas de *Madison Avenue* e outras formas de mediação de massa, manufatura nossa “fixação narcisista” com este espetáculo cultural, que absorve nosso entendimento crítico do seu conteúdo como fetichismo ordinário (MCLUHAN, 1964, p. 33; MARCUSE, 1972, p. 25; LASCH, 1991, p. 47).

O arte educador Neil C. M. Brown (2003) levanta preocupações similares sobre o paradoxo do “defender” e “elevar” a cultura popular, “sob a faixa de Estudos Culturais, para um estado de ‘seriedade’ comensurável com a alta arte” (p. 286). Tal defesa para os estudos da cultura visual pode muito bem replicar as transgressões autorizadas do capitalismo corporativo enquanto ignorando o potencial da cultura visual para resistir à injustiça social. O perigo de se focar na desconstrução crítica da cultura visual como um fim em si próprio, é um perigo imanente que conduz a um “cinismo ético que não oferece nenhuma garantia para a reconstrução social na prática da Arte/Educação”, argumenta Brown (p. 288).

Em efeito, o que aparece como pedagogia transgressora não deve ser sempre o caso, clama a historiadora cultural Elisabeth Wilson (citado em HOOKS, 1996):

Nós transgredimos para insistir que nós somos, que nós existimos e estabelecer uma distância entre nós mesmos e a cultura dominante. Mas nós precisamos ir além - nós temos que ter uma ideia de como as coisas poderiam ser diferentes, de outra forma a transgressão representa mera postura [narcisista]. Em outras palavras, a transgressão em si própria conduz eventualmente à entropia, a menos que carreguemos dentro de nós alguma ideia de transformação. Não é, portanto, a transgressão que deveria ser nosso lema, mas a transformação (p. 26).

Dado que a vida cultural contemporânea está sempre imersa no espetáculo, nós afirmamos a necessidade por um entendimento mais amplo e inclusivo dos estudos da cultura visual através de uma “pluralidade de regimes de escopo” que inclui o poder transformativo e transgressivo da produção artística. Para os objetivos da pedagogia e currículo da Arte/Educação, este entendimento inclusivo é realmente imperativo.

O Espetáculo de Políticas e as Políticas de Espetáculo

Bem, você não estava surpreso, estava? Você esperava algo menos espetacular do Senhor Universo – que se tornou Conan o Bárbaro – que se tornou o Exterminador – que se tornou o Guarda de Jardim de Infância – que se tornou estrela de cinema – que se tornou homem de negócios – que se tornou multimilionário – que se tornou Governador? O homem músculo Arnold Schwarzenegger fez isto, ainda mais uma vez, se reinventou enquanto encenou uma campanha de último minuto para chamar de volta e substituir o Governador incumbido Gray Davis num clima como o do circo, da raça governamental da Califórnia em outubro de 2003. Sem experiência prévia no governo, sua única afirmação no cenário político nacional era ter-se unido estrategicamente ao Clã de Kennedy. O único destino que teriam era que esta união de direita e esquerda política produziria um candidato viável no futuro. No modo de produção cinematográfico hollywoodiano verdadeiro, “Arnold” sempre entendeu a hipérbole visual e o poder do espetáculo para mudar a cabeça das pessoas, para fixar seus olhares, comandar a atenção, usar sua própria vaidade para espelhar os desejos narcisistas do público. Como Boorstin (1987) sugere, como um evento pseudo-humano, uma “celebridade [como Schwarzenegger] é uma pessoa que é conhecida por sua fama” (p. 57).

Contando com o fato de que Schwarzenegger é mais amplo do que a vida pessoal, o mito dos seus personagens fílmicos, “sua fama” e sua campanha altamente divulgada, influenciaram não apenas uma grande virada do eleitor, mas também venceu nas eleições por uma inesperada e esmagadora margem. Referindo-se aos seus constituintes como “observadores” durante sua campanha ou sendo referido por eles como tendo os feitos de um “governador forte” por causa do tamanho animalesco do seu corpo, ele, com muito sucesso, se vendeu usando seu apelo de estrela para ganhar suporte dos eleitores.

Apoiado por um time com riquezas, alto perfil de negócios, mídia e estratégias políticas, a campanha de Schwarzenegger foi rápida, embora cuidadosamente orquestrada, com apenas a quantia certa de palavras, de entrevistas, debates, tempo comercial na mídia, dólares, e tudo isto, ironicamente corresponde ao apelo polêmico da crítica cultural Susan Sontag (1977, p. 180), por uma “ecologia de imagens” - para não mencionar uma ecologia de candidatos governamentais dado o campo de 135 nomes - embora com uma virada capitalista. Esta campanha foi um caso onde não sabendo o que dizer, não querendo dizer nada, não sabendo como debater, ironicamente se trabalhou a favor do candidato.

Concernente ao espetáculo maravilhoso de Schwarzenegger no cenário político da Califórnia, o crítico literário Roland Barthes (1977) caracterizou a armadilha da imagem fotográfica no processo eleitoral misticamente produzido como segue. “Visto que a fotografia é uma elipse de linguagem e uma condensação de uma totalidade social ‘inefável’, constitui uma arma anti-intelectual e tende a fazer sumir ‘políticas’ (que é dizer um

corpo de problemas e soluções) à vantagem de uma ‘forma de ser’, um status sócio-moral” (p. 91). De fato, Barthes, Boorstin (1987, p. 61) e o crítico literário Louis Menand (2004, p. 84) argumentam que o espelho da fotografia, que pode ser também atribuído à televisão e à cultura visual em geral, possibilita uma cumplicidade narcisista, com a qual candidatos políticos e seus eleitores encontram semelhanças uns nos outros. Enquanto o candidato é exaltado através de suas qualidades fotogênicas, “o eleitor é imediatamente remetido e ao heroico, ele/ela é convidado a se eleger, apesar o mandato que ele/ela está para dar com uma transferência física variável” (BARTHES, 1977, p. 92). Assim, similar ao olhar objetivo do espelho do psicanalista Jacques Lacan (1977, p. 1-2) o eleitorado de Schwarzenegger o confere e é por sua vez conferido com poder mítico. Esta desistência da realidade para o mito “despolitiza o discurso”, argumenta Barthes, e fazendo isto, o mito esvazia a realidade de sua história e naturaliza sua insignificância histórica (1977, p. 142-143). Para o filósofo Richard Rorty (1979), a ideia filosófica de tal epistemologia autorreferente, que assume que o conhecimento espelha o mundo em forma de representações fictícias, deve ser continuamente desafiada com o pragmatismo crítico da política e história cultural.

De acordo com o jornalista Andrew Sullivan, Arnold representa um “novo tipo de político”. “Nas nossas guerras políticas, ele é uma síntese. Nas nossas guerras culturais ele é uma trégua”, qualidade que Sullivan atribui à mistura de Arnold de conservadorismo fiscal e liberalismo social (SULLIVAN, 2003, p. 88). “[Arnold] foi uma das primeiras e principais estrelas de cinema que piscou para o público, entendendo que eles também eram inteligentes o suficiente para ver através do diálogo absurdo e pirotecnia para serem distraídos pelo puro entretenimento do espetáculo” (p. 88). De fato, o filme *O Último Grande Herói* de 1993 corroborou a ironia da piscada de Schwarzenegger. Uma descrição da “mentalidade de sucesso e a obsessão cinematográfica dos fãs... [o filme] claramente atua num modo ironicamente intertextual de direcionar enquanto o filme dentro de um filme simultaneamente atua e satiriza o veículo-estrela alto Schwarzenegger”, explica a crítica de filme Rebecca D. Feasy (n.d.). O que Sullivan e Feasy têm identificado em Arnold é um homem astuto de quem a identidade é constituída pela e para a mídia. Dada sua posição essencial dentro da cultura, é a mistura de política de esquerda de Schwarzenegger confiável? Considerando seu uso inteligente de ironia nos seus filmes, a paródia de sua “piscada” serve como um gesto crítico para entreter e perpetuar as políticas corporativas e institucionalizadas ou serve como um rompimento genuíno para resistir à injustiça social? O arte educador Jan Jagodzinki (2003) acredita que seja o formador. Ele diz que enquanto a piscada de Hollywood deixa o público “saber que o que eles estão assistindo é simplesmente um artifício exagerado”, entretanto cria a ‘falsa consciência’ [no senso Marxista] da “matéria capitalista” que aparentemente resiste ao capitalismo corporativo enquanto acreditando no seu mito no interno (pp. 108-109). Do mesmo modo, a crítica literária Linda Huchon (1985) sugere que a paródia da piscada de Hollywood, enquanto parecendo subversiva, na verdade é uma “transgres-

são autorizada” (p. 26), “autorizada pela real norma que ela procura subverter. Mesmo zombando, a paródia reforça; em termos formais, inscreve as convenções zombadas para si mesma, por meio disto garantindo a contínua existência delas” (p. 75).

À medida que a mídia de massa demanda a lealdade de seus observadores ao espetáculo da cultura visual, constrói suas identidades como “fanáticos”, ou no mais inócuo e aceitável uso da palavra, como “fãs”. O sociólogo Pierre Bourdieu (1990) explica que tal objetivação da vida cotidiana constitui o mundo social como um espetáculo oferecido a um observador que assume um “ponto de vista” na ação e que, colocando no objeto os princípios de sua relação com o objeto, procede como sendo direcionado somente para o conhecimento e como se todas as interações internas fossem puramente trocas simbólicas (p. 52). Enquanto o poeta, crítico e filósofo Samuel Taylor Coleridge (1817-1882) há muito tempo sugeriu experimentar trocas simbólicas espetaculares através “da suspensão por vontade própria da descrença para o momento que constitui a fé poética”, tal boa-vontade para rodear as faculdades críticas de alguém o deixa vulnerável a ser consumido e cooptado pelos motivos ordinários da cultura visual, clama Debord (1967-1994).

Os aforismos do tipo manifestação de Debord em *A Sociedade do Espetáculo* (1967-1994) foram escritos “com a intenção deliberada de fazer mal à sociedade espetacular” (p. 10). Representam seu posicionamento vigilante para examinar, expor e criticar a aculturação das representações e disposições simbólicas da cultura de espetáculo construídas historicamente e socialmente, o hábito, contra o qual Bourdieu sugere, tem que “situar alguém dentro da ‘real atividade’...a presença ativa e preocupada no mundo através da qual o mundo impõe sua presença, com suas urgências” (1990, p. 52). O conceito de Bourdieu sobre “real” não é aquele de “TV da realidade” (reality TV) onde celebridades procurando concorrentes são pagas para se comportar de forma bizarra, e geralmente fisicamente e emocionalmente perigosas aparecem nos shows de televisão como *Survivor*, *Dog Eat Dog*, *Fear Factor* e *The Bachelor* para confrontar a realidade de seus medos individuais.

A noção trivial de “desafio” nestes shows representa um exemplo extremo de fetichismo ordinário, um apetite insaciável em olhar outras pessoas que, enquanto servindo como nossos substitutos, assumem riscos ridículos para nosso prazer e nossa esperança de alcançar níveis sublimes de experiência pessoal, ainda que de modo manufaturado, enquanto nós sentamos complacentemente no conforto e segurança de nossas salas. Para Jagodzinski (2003), o desejo por tais emoções manufaturadas ou feitas valoriza o “gozo”, o “prazer da resistência” e, fazendo isso, cria condições férteis do recente capitalismo, constituindo “identidades [múltiplas e fluidas] subversivas e desestabilizadas que buscam novos meios de diversão através de resistências romantizadas” (p. 107,115). Para Bourdieu (1990), tal prazer, disposições internalizadas e idealismos do mundo social impelido pela cultura visual, hábito, representa uma realidade social que é consistente com a caracterização de Barthes (1977) de poder fictício, que “despolitiza o discurso crítico”.

O crítico cultural Jean Baudrillard (1994) concorda, como ele explica, que o olhar sem direção do panóptico já não é mais uma metáfora que cabe à televisão. Dado que suas simulações agora precedem a realidade, nós “não mais assistimos TV, é a TV que [nos] assiste (ao vivo)” (p. 28). A crise paradoxal da TV da realidade (reality TV), sua possibilidade de “estar lá sem estar lá”, abole a cidadania participativa enquanto obscurece a distinção entre o envolvimento passivo e ativo dos observadores na sociedade e, fazendo isso, purga a sociedade de sua dimensão política (p. 22-30). Para desafiar tais dimensões complacentes, Barthes (1991, p. 119) exige uma resposta para imagens que provem além da conformidade do espetáculo e em um abismo personificado “absorto” de ser onde a própria pessoa não pode ser domada. É dentro de tal abismo personificado, nós argumentamos, que podemos encontrar um espaço para transformação.

No seu trabalho presciente “culto da distração”, o crítico cultural Siegfried Kracauer (1963/1995) ecoa o imperativo de Barthes para confrontar os “hábitos empíricos” do espetáculo fotográfico. Kracauer faz um caso para a importância de expor, examinar e criticar “o ornamento de massa” para resistir às políticas regressivas do historicismo, a suposição de que a história é coerentemente construída. À medida que “distração” expõe as circunstâncias complexas e contraditórias da vida cultural contemporânea, rompe e torna possível uma mudança crítica no fluxo aparente da história. Assim, a descoberta do espetáculo de cultura visual é eticamente e moralmente significativa, de acordo com Kracauer, já que possibilita uma crítica de seus códigos de mídia mediada e dos sistemas de entrega (p. 326). Se o potencial para esta crítica não for percebido, a distração da cultura de espetáculo se torna transgressiva para si própria enquanto assume um status culto que resulta na cultura voyeurística, autoindulgente de narcisismo (p. 326).

A Cultura Visual e seu Encontro com a Arte

Não é mera coincidência que os meios de colagem, montagem, construção, instalação, e desempenho – provavelmente as cinco mais significativas contribuições do século XX para a história da arte – emergiu durante um século de produção mediada de massa. Artistas visuais, começando com Cubistas, Futuristas, Dadaístas e Construtivistas no começo do século através dos artistas de performance e instalação dos anos de 1980 e 1990, entenderam o poder da cultura visual e a necessidade de contextualizar a fascinação de seu espetáculo dentro da arte com o intuito de problematizar a autoridade de sua ideologia capitalista. Tal exploração e improvisação de novas imagens, ideias e representações utópicas são críticas para a sobrevivência da subjetividade em tempos contemporâneos. Enquanto as representações multicêntricas dos artistas que usaram estes meios sugeriam sinais adiantados de pós-modernidade durante a primeira parte de 1900, estes artistas, apesar de tudo, mantiveram os objetivos estéticos e políticos

do patriarcado modernista até o final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Durante o período do Movimento pelos Direitos Civis, Movimento Feminista e das demonstrações antiguerra da Guerra do Vietnã, estes modos de apresentação foram totalmente reconstituídos como estratégias combativas no serviço das políticas de identidade pós-modernas.

Desde então, artistas contemporâneos como Rachel Rosenthal, Bárbara Krueger, Cindy Sherman, David Wojnarowicz, Guillermo Gómez-Peña, as *Guerrilla Girls* e outros têm usado estas estratégias efêmeras, contingentes e limiares para desafiar a injustiça política e social. Dado o slogan feminista, “o pessoal é político”, eles focaram nas performances de subjetividade, através dos atos artísticos transgressivos construídos a partir de memória privada e história cultural que, na face dos políticos dominantes do público, institucionalizaram o ativismo social representante da cultura nas artes. Algumas destas performances mais provocativas são aquelas que estão “em locais específicos”, ocorrendo em locais totalmente públicos da cultura dominante. Krzysztof Wodiczko, um artista contemporâneo de origem polonesa que passou a primeira metade de sua vida na União Soviética e agora reside no Canadá e Estados Unidos, é um artista contemporâneo cujo público, local específico, performances de multimídia em “pontos quentes” internacionais politicamente cobrados são objetivados a autorizar um discurso público sobre a opressão cultural. Wodiczko explica “o espaço público é um lugar de aprovação. Não pertence a ninguém, ainda, nós todos somos parte dele e podemos trazê-lo significado” (PHILLIPS, 2003, p. 35). Tendo vivido em uma sociedade opressiva e fechada, o objetivo de Wodiczko com a arte pública é a obtenção da democracia cultural através da cidadania crítica.

Um artista que utilizava estratégias de arte de colagem, montagem, construção, instalação e desempenho de modo mutável, Wodiczko acredita em intervir e desafiar as forças culturais opressivas que determinam nossas escolhas, desejos e usos de tecnologias novas e emergentes.

Sua performance recente nos Estados Unidos O Porta-voz (*The Mouthpiece*) (2003), constituído por estrangeiros, residentes, não residentes, imigrantes legais ou ilegais, com “instrumento” eletrônico de gravação de áudio e vídeo colocado sobre a boca ironicamente com uma mordança, para falar em espaço público onde eles são ordinariamente silenciados e passam despercebidos. O usuário do instrumento é capaz de previamente gravar uma imagem de vídeo e voz (de áudio) de sua própria boca no ato de falar e repetir e retransmitir na hora e espaço de sua escolha. Tal trabalho ecoa o chamado do poeta André Lorde (1974) para o uso da linguagem para transformar o silêncio em ação. Lorde reconhece que há muitas razões porque poderíamos permanecer em silêncio “medo de desprezo, da censura, ou algum julgamento, ou reconhecimento de desafio, ou aniquilação. Mas, mais de tudo, eu acho, nós tememos a visibilidade sem a qual nós não conseguimos viver verdadeiramente” (p. 42). O que Lorde e Wodiczko têm percebido é que sem encontrar um meio através do qual podemos falar, a transformação é impossível.

Considerando os espetáculos do perfil racial, “tolerância zero” nas fronteiras dos Estados Unidos, e a história geral sobre o terrorismo internacional, sobre o qual se tem levantado suspeitas e silenciado o Outro desde os ataques de 11 de Setembro, este e outros trabalhos de Wodiczko servem como metáfora pungente em falar, desafiar e resistir à globalização da mídia de massa de xenofobia. Para Wodiczko, O Porta-voz serve como “artifício democrático”, que:

Aponta para o absurdo de qualquer tentativa de depravar o direito de discurso numa sociedade democrática. Isto responde ao atual processo político e à experiência de tal depravação, enquanto ao mesmo tempo ajuda a traduzir esta desvantagem em uma nova vantagem. Em outras palavras, é um instrumento cuja função é dar poder àqueles que são privados do poder (WODICZKO, N.D.).



Fig 1. *The Mouthpiece*, 2003. Krzysztof Wodiczko

Fonte: Galerie Lelong, Nova Iorque, NY (cortesia)

Similar às suas outras performances públicas, Wodiczko situa o corpo numa “viva construção de desempenho” composta de sobras independentes e heterogêneas de cultura eletrônica visual. Na mentalidade dos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari (1987), o corpo no trabalho de Wodiczko serve como uma “máquina de desejos” enquanto “desterritorializa” representações estereotipadas de cultura mediada de massa como parte componente e as “reterritorializa” dentro do contexto da arte com o intuito de criar novo conhecimento e tramas conceituais e visuais inesperadas (p. 54-55). Em considerando o corpo como parte componente deste meio, Wodiczko “transplanta” sua materialidade com aquilo de outros avanços eletrônicos restantes no caso do Porta-voz, cada qual servindo como um “protético” para possibilitar ao corpo atuar sua subjetividade contra a semente das políticas culturais dominantes. Assim, o espaço contingente de construção e performance representa um local público combativo para Wodiczko, onde o oprimido pode participar nas políticas culturais de forma ativa e não passiva “indo embora de suas comunidades, para engajar-se no discurso independente. Quando eles retornam [às suas comunidades] é com uma forma de atividade e discernimento” (PHILLIPS, 2003, p. 42).

Os princípios fundamentais de colagem, montagem, construção, instalação e desempenho artístico são suas representações disjuntivas, segmentadas e geralmente desiguais das formas visuais. Como tais, estes meios representam atos de percepção como associações disjuntivas entre si e experiências culturais - dissociações, que capacitam os espectadores a participar na criação de conjunções significativas e ainda mutáveis. A dissociação destes meios assume que toda a experiência humana é disjuntiva, uma epistemologia problemática que requer conjunções criativas para possibilitar novos e diferenciados entendimentos. Estes meios citam e situam a cultura visual dentro do contexto da arte e, fazendo isto, servem como metáforas poderosas de como o fenômeno da cultura visual está já constituído como disjuntivo dentro da sociedade.

A pedagogia indeterminada no fazer artístico

O potencial da colagem, montagem, construção, instalação e desempenho artístico na ratificação da pedagogia crítica para a cultura visual na Arte/Educação repousa sobre seus espaços dissonantes, nas fronteiras contestadas que existem entre seus resíduos dissociativos. Tais espaços “de meio termo” para a crítica em educação e mídia Elizabeth Ellsworth (1997) são conceitualmente e emocionalmente cobrados. Sua “volatilidade” é causada pelos “encaixes imperfeitos” entre os resíduos da cultura mediada de massa encontrados nestas formas de arte (p. 38-39). Citando o trabalho da crítica cultural Shoshanna Felman (1987) sobre a pedagogia psicanalítica freudiana

e lacaniana, Ellsworth argumenta que o deslizamento e indeterminação do conhecimento que ocorre dentro destes espaços voláteis, criam uma condição errônea e “indeterminadas” onde o significado é continuamente negociado e ensinar como uma posição de absoluta autoridade é “impossível”.

Usando o meio de filme como uma metáfora pedagógica, Ellsworth (1997) clama que a cultura visual é constituída por seu “modo de direcionamento”, os meios pelos quais a mídia de massa assume saber quem é seu público e o que ele deseja. Baseado nestas suposições, os objetivos da mídia de massa são construir posições para os membros do público como consumidores da cultura visual. Apesar de tudo, Ellsworth argumenta que os encaixes imperfeitos entre os modos de direcionamento na cultura visual e as respostas dos observadores fazem com que seja “impossível perceber o direcionamento de um texto [e/ou imagens] como um evento poderoso e ainda paradoxal, cujo poder vem da diferença [indecisão] entre direcionamento e resposta” (p. 37). Relativo à pedagogia crítica, Ellsworth levanta uma importante pergunta sobre a indecisão que é possibilitada pelo modo paradoxal de direcionamento da cultura visual: o que um professor deveria fazer de um espaço de diferença volátil e agitado ou ‘desajuste’ entre quem um currículo pensa que seus estudantes são ou deveriam ser [suas posições] e como os estudantes deveriam na verdade usar um [modo de] currículo de direcionamento para constituí-los e agir na e dentro da história? (p. 37). Assim, dados os desajustes entre o currículo dos estudantes e dos professores, Ellsworth argumenta que o desafio pedagógico não é o de transgressão, mas de transformação.

A teoria de impossibilidade de Ellsworth é uma boa notícia para os arte-educadores críticos, dado que ela abre um espaço em forma de diálogo no qual é possível criticar o aparato espetacular da cultura visual. Seu conceito de “encaixes imperfeitos” corresponde à associação paradoxal e disjuntiva entre o currículo escolar acadêmico e as memórias pessoais dos estudantes e as histórias culturais dado que os estudantes estão sempre já imersos na cultura visual, suas experiências pessoais e perspectivas servem como resíduos de “montagem” dentro da sala de aula, diferenciando modos de direcionamento que provêm oportunidades para sua transformação e intervenção crítica. Como uma metáfora pedagógica, condições indeterminadas que são criadas pelo modo imperfeito de direcionamento da cultura visual e os desempenhos de subjetividade dos estudantes os possibilitam aprender sobre desafiar o fetichismo ordinário do espetáculo da cultura visual.

O deslizamento e indeterminação de significado que ocorre nos espaços de meio-termo de Ellsworth é consistente com a “função enunciativa” de Michael Foucault (1972), uma mutabilidade que capacita a linguagem a resistir e transgredir as fronteiras da cultura codificada. De acordo com Foucault, a função enunciativa garante tal deslizamento através da complexidade e contradição da língua (p. 105). É dentro de espaços que separam as condições multivocal, paradoxais e específicas da função enunciativa que representações e interpretações transgressivas e transformativas são

possíveis. Como tal, o potencial infinito da função enunciativa da língua representa para Foucault uma “arqueologia do conhecimento”, pela qual representações socialmente e historicamente codificadas são “cavadas”, examinadas e criticadas (p. 206).

Usando as estratégias de colagem, montagem, construção, instalação e desempenho artístico, artistas contemporâneos criam espaços voláteis dentro de seus trabalhos para evocar a função enunciativa. Fazendo isto, a crítica cultural Carol Becker (2002) clama que os trabalhos dos artistas assumem o papel de “crítica imanente” num senso dialético, o que significa dizer que ao invés de oferecer soluções superficiais, expõe as contradições inerentes da sociedade; e ao invés de buscar verdades absolutas, oferecem complexidade, ambivalência e, às vezes, confrontamentos agressivos com o status quo (p. 17). As estratégias críticas possibilitadas através da colagem, montagem, construção, instalação e desempenho artístico sugere que estes meios-termos representam um caminho significativo através do qual estudantes de artes podem aprender a criar críticas imanentes do espetáculo da cultura visual através da produção artística.

Para evitar desentendimentos, não estamos limitando o conceito de crítica imanente meramente para os projetos artísticos dos estudantes em colagem, montagem, construção, instalação e desempenho em sala de aula. Diferente, estamos sugerindo que estes modos de direcionamento têm implicações maiores desafiando os códigos dominantes da vida cultural contemporânea, dado seus espaços voláteis de meio-termo que são constituídos pelos resíduos dissociativos incompatíveis da cultura mediada de massa. Considerando que a condição pós-moderna é universalmente mediada pela cultura visual, nossa advertência sobre suas suposições dominantes e nossa habilidade em expor, examinar e criticar seus espetáculos faz da pedagogia crítica da colagem, montagem, construção, instalação e desempenho artístico tudo de mais imperativo.

Por isso, o uso específico destes meios artísticos para as atribuições do estudante, todavia, todas as atividades criativas, sendo elas na sala de aula, escola em geral ou na cultura mais ampla, apresentam a possibilidade para a resistência cultural se entendida como críticas imanentes. Assumindo que este seja o caso, estas atividades artísticas de sala de aula iminentemente qualificam, como o exemplo do conceito de “distração” crítica de Kracauer, “êxtase fotográfico” de Barthes, a crítica da “fixação de narciso” de MacLuhan e Lasch, e a “pedagogia de espaços voláteis de Ellsworth, quando os estudantes são presenteados com oportunidades de aprender o relacionamento crítico e paradoxo entre suas atividades artísticas e disposições acadêmicas, o hábito da educação escolar, institucionalizada e entre as imagens e ideias que eles criam através da arte e da pedagogia sensacionalista do espetáculo da cultura visual. Nisso pousa o potencial de produção artística para experiências transgressoras e transformadoras na cultura visual.

Referências

- ADORNO, T. **The Culture Industry**. London: Routledge, 1991.
- BARTHES, R. **Mythologies**. New York: Hill & Wang, 1977.
- BAUDRILLARD, J. **Simulacra and Simulation**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- BERNARD, B. **Calamity of excellence: Lawrence Weschler laments the loss of journalism that asks for nothing but our attention**. LA Weekly. [Electronic version]. 1998, June 24. Retrieved March 17, 2004, from: www.laweekly.com/ink/printme.php?eid=1565.
- BOORSTIN, D.J. **The image: A guide to pseudoevents in America**. New York: Atheneum, 1987.
- BOULDING, K. E. **The image: knowledge in life and society**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1961.
- BOURDIEU, P. **The logic of practice**. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.
- BROWN, N.C.M. **Are we entering a post-critical age in visual arts education?** *Studies in Art Education*, 44 (3), 2003, p. 285-289.
- CHAPMAN, L. H. **Studies of the mass arts**. *Studies in Art Education*, 44 (3), 2003, p. 230-245.
- COLERIDGE, S.T. **Biographia literaria**. In J. Engell & W. J. Bate (Eds.), *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, Vol. 7. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1817/1985.
- DEBORD, G. **The Society of the Spectacle**. D. Nicholson Smith (Trans.). New York: Zone, 1994.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. **A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia**. B. Massumi (Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- FREEDMAN, K. **Teaching visual culture: curriculum, aesthetic, and social life of art**. New York: Teachers College Press, 2003.
- HOOKS, B. **Reel to real: race, sex, and class at the movies**. NY: Routledge, 1996.
- HUCHEON, L. **The Theory of parody: the teaching of twentieth-century art forms**. NY: Methuen, 1985.
- JAGODZINSKI, J. **Unromancing the stone of "resistance": In defense of a continued radical politics in visual cultural studies**. *Journal of Social Theory in Art Education*, (23), 2003, p. 104-139.
- JAY, M. **Scopic regimes of modernity**. In H. Foester (Ed.), *vision and visibility* (pp. 3-33). Seattle, WA: Bay Press, 1988.
- KINDLER, A. M. **Visual culture, visual brain and (art) education**. *Studies in Art Education*, 44 (3), 2003, p. 290-295.
- KRACAUER, S. **The mass ornament: Weimar essays**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963/1995.
- LACAN, J. **Écrits: a selection**. A Sheridan (Trans.). NY: Norton, 1977.
- LASCH, C. **The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations**. NY: Norton, 1991.
- LORDE, A. **The transformation of silence into language and action**. In A. Lorde, *Sister Outside: Essays and Speeches* (pp. 40-44). Trumansburg, NY: Crossing Press, 1974.
- MARCUSE, H. **One dimensional man**. London: Abacus, 1972.
- MCLUHAN, M. **Understanding media: the extensions of man**. NY: Signet, 1964.
- MENAND, I. **Masters of the matrix: Kennedy, Nixon, and the culture of the image**. *New Yorker*, 2004, January 5, p. 82-86.

MITCHELL, T. **Orientalism and the exhibitionary order**. In N. Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader* (pp. 293-303). London: Routledge, 1998.

PHILLIPS, P. C. **Creating democracy**: A dialogue with Krzysztof Wodiczko. *Art Journal*, 63 (4), 32-49, 2003.

RORTY, R. **Philosophy and the mirror of nature**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.

SONTAG, S. **On photography**. NY: Farrar, Straus & Giroux, 1977.

SULLIVAN, A. **Pumping irony**. *Time*, 162 (16), 2003, Oct. 20, p. 88.

TAKEMOTO, T. **The melancholia of AIDS**: Interview with Douglas Crimp. *Art Journal*, 62 (4), 2003, p. 80-91.

Recebido: 20 de fevereiro de 2020.

Aprovado: 30 de abril de 2020.