

Presença ambiental.

GABRIELLA GIANNACHI

Tradução de CONRADO AUGUSTO GANDARA FEDERICI e
MARINA SOUZA LOBO GUZZO

Gabriella Giannachi, FRSA, MAE, é professora em Performance e Novos Media, e Diretora do Centre for Intermedia and Creative Technologies da Universidade de Exeter, que promove a investigação interdisciplinar avançada em tecnologias criativas, facilitando colaborações entre acadêmicos de uma série de disciplinas com organizações culturais e criativas. É licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, na Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade de Turim, e doutorada em inglês pela Universidade de Cambridge, onde recebeu uma bolsa de estudo, Trinity Hall, para investigar o papel do silêncio no teatro moderno europeu.

Afiliação: University of Exeter

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7510-1787>

Conrado Augusto Gandara Federici é professor adjunto na Universidade Federal de São Paulo - Campus Baixada Santista. Possui doutorado e mestrado em Educação na área de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte pela UNICAMP - e graduação em Licenciatura em Educação Física pela mesma Universidade. Possui formação em música e palhaço. Coordenador do Laboratório Corpo e Arte (CNPq). Trabalha sobre a destilação do corpo em expressão, partindo do automatismo e máscaras cotidianas e apontando para a presença em sua simplicidade imediata e poética.

Afiliação: UNIFESP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3681092599687250>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1655-7159>

Marina Guzzo concentra suas criações na interface do corpo e da paisagem, misturando dança, performance e circo ao tensionar os limites da subjetividade nas cidades e na natureza. Tem pós-doutorado pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP e mestrado e doutorado em Psicologia Social pela PUC-SP. É Professora Adjunta da Unifesp no Campus Baixada Santista, pesquisadora do Laboratório Corpo e Arte no Instituto Saúde e Sociedade.

Afiliação: UNIFESP

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5559657064845007>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9978-4014>

■ RESUMO

Tradução de "Environmental presence", de Gabriella Giannachi. In: GIANNACHI, Gabriela; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (org.). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the persistence of being*. Londres: Routledge: 2012. P. 50-63.

■ PALAVRAS-CHAVE

Presença, Meio ambiente, Performance.

■ ABSTRACT

Translation of "Environmental presence", by Gabriella Giannachi. In: GIANNACHI, Gabriela; KAYE, Nick; SHANKS, Michael (org.). *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the persistence of being*. Londres: Routledge: 2012. P. 50-63.

■ KEYWORDS

Presence, environment, performance

525 ■

Presença ambiental

A presença se constitui na complexa rede de relações que o sujeito estabelece com o mundo físico e/ou digital que habita. Integral à presença, como Nick Kaye e eu discutimos em nossa monografia *Presença Performada: entre o Vivo e o Simulado*, é o que está antes ou na frente do sujeito, tanto espacial quanto temporalmente (Giannachi e Kaye 2011: 4-9). Também integral é a performance pela qual o sujeito passa como parte desse processo. O discurso sobre meio ambiente e ecologia deve, portanto, representar um papel crucial na análise da presença. Como sabemos, o meio ambiente indica o ambiente ou as condições em que uma pessoa, animal, ou planta vive ou opera. Por outro lado, a ecologia indica um ramo da biologia que se preocupa com as relações dos organismos uns com os outros e com seus arredores. Então, a interpretação ambiental da presença põe em primeiro plano o conjunto de circunstâncias que cercam a ocorrência de presença, enquanto uma leitura ecológica da presença mostra como ela pode operar como uma ferramenta relacional entre organismos. Neste capítulo irei apresentar uma análise da perspectiva da presença ambiental e ecológica, propor um quadro para a interpretação de presença neste contexto e oferecer uma leitura interdisciplinar de uma série de obras de arte que podem ser amplamente categorizadas como ambientais e/ou ecológicas, e que são significativos em termos de pesquisa da presença.

Vou começar revisitando a noção de ambiente. O antropólogo Tim Ingold aponta que meio ambiente é um termo "relativo" e que, assim como não se pode conceber um organismo sem um ambiente, não se deve conceber um ambiente sem um organismo (Ingold 2000: 20). Segue-se, para Ingold, que um ambiente nunca é completo, porque é forjado por coisas vivas (Ingold 2000: 20) e que a relação entre organismos e seus ambientes não podem ser senão um processo. Isso, é claro, sugere que a pessoa nunca está simplesmente "presente", mas, sim, que está presente em um determinado ambiente e ecologia. Na verdade, a presença poderia ser lida como a rede formada pelo sujeito e pelo meio em que eles estão e em meio a um conjunto de trocas ecológicas. Nós sabemos de Giorgio Agamben, que o termo meio ambiente indica algo altamente subjetivo, tanto que, por exemplo, uma floresta não é 'um ambiente objetivamente determinado', mas é construído pela experiência do morador, de modo que o ambiente de uma determinada floresta é diferente para o caçador, o botânico, o carpinteiro, etc, para quem quer que o encontre (Agamben 2002: 46). Para Agamben, cada ambiente deve, portanto, ser considerado como 'uma unidade fechada,' embora, influenciado por Jakob von Uexküll, ele descreva essas unidades como estando em diálogo "musical" entre si (Agamben 2002: 46). Como exemplo de sua hipótese, Agamben cita a relação entre a aranha e a mosca. A aranha, ele afirma, embora não esteja ciente do ambiente da mosca, é capaz de construir uma teia de aranha que é "proporcional" à velocidade de vôo da mosca, de tal maneira que a mosca não pode ver a teia de aranha e, tão inexoravelmente, voa em direção à sua morte (Agamben 2002: 46). Isso sugere que não há uma identidade entre o sujeito e um ambiente dentro do qual está localizado, mas sim que o sujeito é simultaneamente parte de uma série de ambientes (incluindo aqueles gerados por outros) e podem estar

"presentes" em vários ambientes. Isto indica um sujeito que não tem uma identidade, mas sim, em homenagem a Gilles Deleuze e Félix Guattari, que existe em multiplicidade rizomática (Deleuze e Guattari 1999).

Não obstante os ambientes possam ser entidades fechadas, no sentido de que eles são subjetivos, estão abertos a mudanças, ou, nas palavras de Ingold, eles estão "vivos" (Ingold 2000: 66). Aliás, Ingold observa uma diferença entre o que ele chama de conservação ambiental, praticada por caçadores-coletores e conservação científica defendida pelas agências ocidentais de proteção da vida selvagem. Enquanto o último pressupõe uma visão antropocêntrica, em que os humanos mudam um ambiente habitando-o e, assim, presumindo uma espécie de sua natureza, o primeiro vê o ser humano como parte integral da natureza. Ingold cita o entendimento das sociedades sobre a natureza selvagem para explicar essa diferença. Sabemos do estudo sobre o selvagem de Roderick Nash que esse selvagem não é um "objeto material específico" (Nash 1967: 1) e as culturas têm entendimentos muito diferentes sobre o que constitui o selvagem. Assim, Nash relata sua conversa com um caçador-coletor da Malásia, na qual ele estava tentando identificar o que 'selvagem' significava para ele, pedindo-lhe para comentar sobre a expressão 'estou perdido na selva', para a qual o caçador-coletor respondeu que a pergunta fazia pouco sentido para ele, do mesmo modo como faria pouco sentido a um morador da cidade, estadunidense, dizendo "estou perdido no meu apartamento". Na falta de um conceito de natureza controlada e descontrolada, o malásio não tinha concepção de natureza selvagem" (Nash 1967: xiv). Então ao passo que, para caçadores e coletores "não há contradição entre a conservação e a participação" (Ingold 2000: 68), a participação do conservacionista ocidental implica a modificação de um selvagem que precede a presença humana dentro dele.

527 ■

Essas considerações são cruciais se quisermos analisar a presença em um contexto ambiental e ecológico. Presença, como discutimos em outro lugar (Giannachi e Kaye 2011), é o meio através do qual o sujeito se envolve com um ambiente. Isso não significa dizer que aquela presença, indicando aquilo que está em frente ou antes do sujeito, coincide com o ambiente, ao invés de ser a ferramenta interrelacional através da qual o sujeito se conecta (e é em rede) pelo mundo externo. Vimos como algumas sociedades podem ter utilizado a presença e a moradia como meios para separar o sujeito do ambiente em que habitam. A maioria dos estudos na pesquisa de presença publicada até agora foca em ambientes virtuais e, embora nos forneça uma riqueza de informações sobre como humanos constroem o mundo digital ao seu redor como o presente para eles, raramente oferece uma visão de como a presença é usada como uma ferramenta relacional ao invés de um sinal, demonstrando que um determinado tema está tratando um mundo digital como se fosse "real" (Sanchez-Vives e Slater 2005). Aqui eu argumento que presença e ambiente, embora não sejam sinônimos, implicam uma mudança de perspectiva sobre o mesmo território: onde a presença indica o que está na frente do 'eu sou' (Giannachi e Kaye 2011), o ambiente indica o que está ao redor ('ambiente'). Neste contexto, podemos ver que a presença inclui a posição do sujeito, enquanto o ambiente não. Isto sugere que, embora a presença seja sobre o desdobramento contínuo do sujeito no que é diferente dele, o ambiente define o meio, isto é, o que resta outro a ele, que é, no entanto, necessário para que a presença ocorra. O meio ambiente, neste sentido, hospeda os vestígios

arqueológicos deixados pelos restos do que foi excluído na construção da presença. Em outras palavras, o ambiente não existe antes do sujeito, é o que resta desde sua construção. Isso indica que o ambiente envolve vestígios do funcionamento da presença. Isso também implica que o ambiente é uma condição para que a presença ocorra, pois é o ambiente a partir do qual a presença se desenha. Crucialmente, isso não exclui relacionamentos com o não-humano. Em outras palavras, presença também é um processo ecológico que marca um momento de consciência das trocas entre o sujeito e o meio ambiente do qual fazem parte. Vou agora apresentar a operação de presença em uma série de ambientes e/ou obras de arte ecológicas de John Cage, o movimento italiano de Arte povera e arte da terra para meios de comunicação em locações.

Uma série de trabalhos ambientais iniciais utilizou som gravado como uma ferramenta para chamar a atenção do público para o seu ambiente e para a operação de presença necessária para se envolver com ele. *Alla ricerca del silenzio perduto* de John Cage (1977 [Em busca do silêncio perdido]), um acontecimento que consiste na transmissão de sons ambiente, gravados em uma viagem de trem pela Itália, e *Five Hanau Silence* (1991 [Cinco Silêncios em Hanau]), onde o som ambiente foi gravado em cinco partes diferentes da cidade alemã de Hanau, conforme indicado pelo I Ching, bem como sua conhecida composição 'silenciosa', 4'33" (1952), em que um pianista está no palco por quatro minutos e trinta e três segundos, abrindo e fechando a tampa do piano para os três movimentos da peça, sem, no entanto, tocar o instrumento, refletem o interesse de Cage pelo silêncio como uma forma de desempenho de som ambiente dentro de uma moldura musical. Todas as três peças tocam nas complexas relações entre lugar, espaço/tempo, ambiente e presença. Isso é crucial para entender a operação de presença neste contexto. Antes de analisar as obras, devemos, no entanto, dedicar atenção a algumas das principais características da arte ambiental. Kathan Brown observa que considerando que 'arte ambiental é feita para um espaço particular, 'a arte situacionista é feita para um determinado *lugar* (cultural ou social) e geralmente envolve ação em vez de, ou bem como, instalação' (Brown in White 1980, grifo original). Isso aponta para uma distinção entre arte ambiental e outras formas de arte investidas no local, lugar ou natureza. Para Brown, a arte ambiental não é tanto investida em um lugar, mas é feita para, ou a partir de, um espaço determinado. Para explicar isso melhor, é importante considerar a tese de Allan Kaprow de que as obras ambientais não fazem nenhuma tentativa em direção à unidade de representação: 'o campo [...] é criado à medida que se avança ao longo dele próprio, em vez de estar lá a priori, como no caso de uma tela com certas dimensões. É um processo que funciona a partir de dentro para fora, embora isso deva ser considerado meramente metafórico, ao invés de descritivo, uma vez que não existe realmente um dentro, uma área delimitada sendo necessária para descrever um campo' (Kaprow 1966: 159, ênfase original). Obras ambientais não são apenas um instantâneo ou representação de um local existente, como pinturas de paisagens podem ser, mas constituem um compromisso ou itinerário através do espaço (ao invés do lugar), muitas vezes colocando em primeiro plano a operação de presença que ocorre dentro dela em relação a outro local (ou lugar) dentro do qual a obra foi construída. Discutivelmente então, é por meio da operação de

presença que os ambientes são gerados, e não vice-versa, como é sugerido por cientistas da computação, como Jonathan Steuer, que afirma que a presença indica "a sensação de estar em um ambiente", ao invés de sua geração (Steuer 1992: 75), ou por Mel Slater, que sugere que a presença é "um mecanismo perceptivo para seleção entre hipóteses alternativas: 'Estou neste lugar' e 'Estou naquele lugar' ('Estou confuso)" (Slater 2002: 435), novamente pressupondo a existência de uma série de ambientes *a priori* do sujeito.

Five Hanau Silence consiste em cinco gravações de ambientes. Em uma correspondência sobre a peça, Cage descreve as instruções para a sua realização da seguinte forma: "(envie-me um mapa da cidade; eu sorteari pontos específicos). Também irei especificar os "horários" do dia ou da noite em que as gravações devem ser feitas. Eles devem então ser sobrepostos (feitos em um único registro), ou ainda melhor, reproduzidos separadamente de pontos distantes no espaço" (Cage, 1991). As instruções revelam que Cage recomendou a criação de um espaço dentro do qual as cinco gravações de sons ambiente deviam coabitar. Esse também era o espaço do ouvinte. Um processo semelhante ocorreu em *4'33"*, embora aqui o ouvinte se tornasse o sujeito e o objeto, bem como o meio da transmissão. Como Nick Kaye sugeriu, em *4'33"* Cage "despe o trabalho musical de tudo, menos de um contexto e da própria experiência de presença do ouvinte" (Kaye 1994: 93). Enquanto *Five Hanau Silence* excluiu o ouvinte da gravação original, em *4'33"* o ouvinte 'escuta' a si mesmo. A operação de presença em *4'33"*, portanto, não é apenas aquela que facilitou o encontro com outro ambiente, como em *Five Hanau Silence*, mas aquela que chamou a atenção para a própria presença do ouvinte, precisamente por encenar o próprio processo da criação de um ambiente e, portanto, a operação de presença. Para Cage era crucial dedicar atenção a este processo:

Você diz: o real, o mundo como ele é. Mas não é, ele se torna! Ele não espera que mudemos... É mais móvel do que você pode imaginar. Você está se aproximando da realidade quando diz que 'ele se apresenta a si mesmo'; isso significa que não está lá, existindo como um objeto. O mundo, o real, não é um objeto. É um processo. (Cage in Cage e Charles 1981: 80)

Da mesma forma, *alla ricerca del silenzio* perduto, também conhecido como *il treno* [o trem], tinha a estrutura de uma composição musical (tinha uma horário e paradas) que coincidia com uma seção do horário e paradas de um trem. Aqui, o ouvinte estava em uma jornada na qual, de novo, a busca do "silêncio perdido", um trocadilho com a obra-prima de Marcel Proust "Em Busca do Tempo Perdido", ocorria nas descontinuidades produzidas pela sobreposição do som ambiente com a música tocada dentro e fora do trem. Como nas duas obras anteriores, o som ambiente levou os ouvintes a se reposicionarem, ou seja, "re-presentarem" entre os vários espaços, lugares e ambientes gerados pelo trabalho.

Outro importante trabalho ambiental são as Câmaras Enantiomórficas (1965) de Robert Smithson, que consistia em duas câmaras cancelando a imagem refletida dos espectadores por meio do uso de dois espelhos. O termo

'enantiomórfico' refere-se a "um par de compostos químicos cristalinos cujas estruturas moleculares têm uma relação de imagem de espelho entre si" (Hobbs 1981: 61). Quando os espectadores ficaram na frente dos espelhos, eles não viram nada além de reflexões de reflexões. Os espelhos de fato refletiam imagens dispersando a visão dos espectadores, de modo que "a visão de alguém é refletida, mas ele próprio não é" (Hobbs 1981: 61). De acordo com Smithson:

As duas 'imagens' separadas que geralmente são colocadas em um estereoscópio foram substituídas por dois espelhos separados [...] excluindo assim qualquer imagem fundida. Isso nega qualquer ponto de fuga central, e leva alguém fisicamente para o outro lado dos espelhos duplos. É como se alguém estivesse sendo preso pela estrutura real de dois olhos estranhos. É uma ilusão sem ilusão. (Smithson em Flam 1996: 359).

Como Cage, que chamou a atenção para a operação de presença por meio do uso de som ambiente, seja transmitido in situ ou em um espaço separado, aqui a ocorrência de presença foi virada em um processo não referencial. Conforme apontado por Robert Hobbs,

"visão em sua escultura se torna o ato não referencial de ver, ao invés do olhar para algo inconsciente e usual" (Hobbs 1981: 61). Isso aponta para uma diferença importante entre os trabalhos considerados até aqui. Enquanto que para Cage a arte é o meio que reintroduz "vida" (Cage e Charles 1981: 52), para Smithson, em suas próprias palavras, a arte "se torna uma tautologia, uma declaração reflexiva de sua suposta função" (Smithson in Hobbs: 1981: 13). Em ambos os casos, no entanto, é a operação de presença que é examinada para fazer uma afirmação sobre o papel da arte em relação ao sujeito.

Vimos como as obras acima citadas brincam com as estranhas mudanças ambientais que ocorrem durante a operação de presença. Para explicar a complexidade desses termos, vale a pena examinar a definição de Kaye sobre a relação entre espaço e lugar. Enquanto Kaye baseia-se em Certeau para propor um modelo linguístico da relação entre o espaço e o lugar, onde o espaço "é como a palavra quando é falado" e, portanto, incapaz de "manifestar a ordem e estabilidade de seu lugar" (Kaye 2000: 5), o ambiente é a cacofonia ou entropia que é excluída pela operação de presença. Ambiente, portanto envolve, como dissemos, o arredor e as condições sob as quais o sujeito opera e ocorre a presença. Isso explica porque os conceitos de meio ambiente e organismo são interdependentes. Isso também mostra porque os ambientes estão sempre *em vias de*, pendentes, mudando, evoluindo. Vimos que o silêncio em Cage é onde a operação de presença deve ocorrer, é onde os ouvintes estão postos para encontrar o que está na frente ou antes deles, para que eles possam ficar alertas para o que está ao seu redor, ou seja, seu ambiente. Este é também o lugar onde o sujeito se re-aloca, ou re-presenta, no espaço e no tempo, a fim de se re-encontrarem no outro ou como outro. Em Smithson, há um questionamento da capacidade do sujeito de exercer controle sobre este processo. Aqui, através de um interrogatório da visão, e o colapso de sua capacidade de gerar uma vista em perspectiva, com as duas

câmaras representando os próprios olhos do sujeito (Shapiro 1995: 67), incapaz de sintetizar a imagem, Smithson nos lembra que na operação de presença o sujeito não está no controle do ambiente, nem em seu centro, mas sim preso em um processo truncado e não referencial de presença.

Traço e sombra também foram usados por uma série de artistas ambientais em trabalhos relevantes para a pesquisa de presença. Um exemplo conhecido de *arte povera* envolvendo-se com o traço é *Delocazione* (1970-71) de Claudio Parmiggiani, que consistia nas impressões deixadas por sombras de poeira e fumaça de telas removidas. Outro exemplo de arte ambiental que adotou o traço é *Fractured Light - Partial Scrim Ceiling - Eye Level Wire* [Luz fraturada - teto de tela parcial - fio no nível do olho] (1970-71) de Robert Irwin, uma instalação exibida no Museu de Arte Moderna em Nova York, com foco em luz, espaço e ambiente. Irwin descreveu o trabalho da seguinte forma:

[o pessoal da galeria] nunca anunciou [a peça]; eles nunca reconheceram isso. Mas eles queriam colocar um aviso para que as pessoas não pensassem que era uma sala vazia. Jenny teria ido a cada dia e retiraria o aviso... Uma das coisas que [a sala] fazia era desafiar-lo em todos os níveis. Você entrava lá, e a primeira pergunta [que você tinha] era: 'Isso é intencional?' E depois 'Acabou?' - mesmo antes de você chegar à questão de saber se era Arte ou não. A questão era se se estava lá ou não, e em que bases se estava lá. [...] As pessoas iam lá dentro, não viam nada, saíam e iam para a próxima galeria. (Irwin em Butterfield 1993: 24, ênfases originais).

531 ■

Ambos os trabalhos utilizam sombras para visualizar traços deixados por eventos que ou, como no caso de Parmiggiani, marca a passagem do tempo, ou, como em no caso de Irwin, note os efeitos da passagem do tempo no espaço. Para entender melhor o papel das sombras nessas obras, preciso abrir um parêntese sobre o uso da sombra em duas das mais famosas pinturas na história da arte. Em seu estudo das sombras, Ernst Gombrich aponta que, embora as sombras pertençam às paisagens, elas constituem um aspecto efêmero e mutante delas (Gombrich 1996: 14). A inclusão de sombras na pintura, portanto, desenha atenção à mutabilidade do ambiente, mas também ao efeito da presença humana dentro dele. Gombrich cita *A cura do aleijado* (1425) de Masaccio, mostrando um episódio da vida de São Pedro, em que a sombra do santo cura o aleijado. Por outro lado, na *Ceia em Emaús* (1601) de Caravaggio, a gesticulação de Jesus, provavelmente um ato de abençoar a ceia, revela-o como mortal, coberto de sombras, prestes a desaparecer na escuridão. Em ambas as pinturas, a sombra é usada para marcar a operação da presença de alguém, no sentido que, no primeiro denota o efeito da presença de Jesus sobre o aleijado e no último sua morte iminente. Da mesma forma, nos dois trabalhos ambientais de Parmiggiani e Irwin, sombras foram usados para chamar a atenção para um "deslocamento" ou desterritorialização de presença no ambiente, visualizando os vestígios da revelação do lugar ao espaço, e assim chamando a atenção para o processos em que o sujeito é investido ao ser confrontado com o que está na frente ou antes dele. A sombra aqui é usada para criar outro espaço e tempo, o que ainda não ocorreu no mundo da pintura, mas que

sabemos que está iminentemente presente, que é, antes ou na frente do sujeito. Como na Ceia em Emaús de Caravaggio e no conhecido "A história notável de Peter Schlemils" (1814) de Adalbert von Chamisso, um romance sobre um homem que vendeu sua sombra ao diabo apenas para descobrir que os humanos sem sombras são banidos pela sociedade, a sombra é usada aqui como uma forma de ampliação espaço-temporal, para visualizar as implicações de sua operação no meio ambiente.

A *arte povera* engajou-se, nas palavras de Kaye, "com trocas entre material, corpo e ação que revelaram uma lógica ecológica, uma lógica de interdependência e transformação entre "objeto", ambiente e organismo" (Kaye 2005: 270). Para ele, um trabalho que exemplifica esses processos é Rosa - Blu - Rosa de Gilberto Zorio (1967), consistindo de um semicilindro de eternit preenchido com cloreto de cobalto cuja reação às mudanças de umidade no ambiente em que está localizado causava mudanças graduais em sua cor. Kaye observa que o trabalho "articula uma troca material, de modo que a presença corporal do observador afeta o meio ambiente, precipitando um evento e a operação escultural a partir da qual a forma da obra evolui, expressando assim, como propõe Zorio, um 'conceito de transição ou identificação entre corpo e escultura' (Celant 1991: 43)" (Kaye 2005: 271). Aqui, testemunhamos os processos ecológicos em que a presença do espectador interfere em um ambiente controlado. Para Nehama Guralnik, "este é, portanto, um sistema temporal respondendo às mudanças que o afetam. É uma intervenção externa que muda seu equilíbrio formal, não havendo estado ótimo, ou estado de repouso; para experimentar a obra o espectador precisa estar presente, sua presença forçosamente vai mudando a aparência do trabalho" (Guralnik em Eccher and Ferrari 1996: 208). Como Gregory Bateson propôs em *Steps to an Ecology of Mind* (1972), um organismo é sempre um "organismo em seu ambiente" (Bateson 1972: 451). No Rosa-Blu-Rosa, a respiração causa umidade, o que por sua vez causa a mudança de cor da obra de arte. Presença aqui não é apenas uma operação de auto-identificação, mas de mudança biológica. Enfrentando o que é antes ou na frente dele ou dela, a pessoa não só se vê como outra, mas sofre e gera mudança biológica nesta outra. Nesse sentido, a operação de presença é sempre também biológica, química e até genética. Este traço, neste contexto, torna-se tanto o que ocorreu no passado quanto o que provavelmente ocorrerá no futuro, pois sabemos que, do ponto de vista médico, um traço é um sintoma, e um sintoma pode ser o sinal de uma condição de transformação.

Para explicar a relação entre presença e ecologia, irei abrir um parêntese sobre o funcionamento biológico das células. Discuti em outro lugar que as células não funcionam apenas isoladamente, elas também respondem ao seu contexto (Giannachi 2007). Na verdade, as células agem sobre as informações que recebem de suas células vizinhas (Johnson 2002: 86). Além disso:

a matriz extracelular (ME), antes considerada apenas 'coisas entre as células' e um suporte estrutural para os tecidos, induz mudanças embrionárias nos tecidos e desempenha um papel dirigindo a expressão do gene. Interações celulares com a ME afetam a forma como as células se proliferam, aderem às superfícies e migram para outras áreas, o que significa que esses sinais afetam a organização tridimensional e a forma de vários tecidos e órgãos. Sem as pistas

certas de outras células e do material entre as células, as células podem não se diferenciar, realizar funções especializadas, ou se organizar em estruturas maiores. Por isso a microarquitetura e as configurações espaciais das células, tanto quanto seus mecanismos celulares, parecem ser responsáveis pela função do órgão. (Hogle em Franklin and Lock, 2003: 73–4).

Portanto, cada célula não é apenas individualmente responsável por seu comportamento e função, mas também depende das células intermediárias. Em outras palavras, o ambiente de uma célula é tão responsável por seu comportamento e função quanto seu próprio conteúdo e arquitetura. Nesse sentido, uma célula é uma rede, armazenando, transmitindo, recebendo e elaborando informação. Embora ainda saibamos pouco sobre a operação neurológica de presença, fica estabelecido que esta atividade de agenciamento desempenha um significativo papel na aquisição de um senso de presença no desenvolvimento infantil e, para alguns, isso une ambos inextricavelmente (senso de presença e desenvolvimento infantil), tanto que Gerardo Herrera *et al* sugerem que a presença está em parte enraizada no agenciamento (Herrera et al 2006), e Giuseppe Riva afirma: "Os humanos desenvolvem intencionalidade e Self avaliando pré-reflexivamente seu agenciamento em relação às restrições impostas pelo ambiente: eles estão "presentes" se forem capazes de atuar, representar suas intenções." Da mesma forma, outros estão presentes para nós "se formos capazes de reconhecê-los como seres atuantes" (Riva 2008: 103), levando Riva a concluir que a "presença é o mecanismo pelo qual o sujeito 'pré-reflexivamente' controla sua ação por meio de um modelo reverso: a previsão da ação, quando comparada com os estímulos perceptivos para verificar sua atuação" (Riva 2008: 111). Outra pesquisa sobre o fundamento neurológico da presença levantou a hipótese de que o que é conhecido como células de lugar, que estão localizadas no hipocampo e na formação parahipocampal, cria um mapa cognitivo de nosso ambiente que 'integra informações sobre localização, entradas multissensoriais e informações internas'. Esses neurônios constituem "as raízes da presença espacial", embora outras áreas do cérebro estejam também envolvidas (Brotons et al 2005: 499). Inquestionavelmente, mais pesquisas são necessárias nessas áreas para explicar a função da presença dentro de um contexto ecológico, mas é claro, mesmo nesta fase inicial de pesquisa a presença também é um mecanismo de mapeamento e orientação que permite aos sujeitos se reposicionarem tanto ambiental quanto ecologicamente.

Temos a hipótese de que a presença é a operação por meio da qual o sujeito se testemunha como outro e depois recicla esse 'outro' para que se torne parte de si mesmo. Não somente esta estranha operação ocorre no nível de consciência, mas também biológica, química e geneticamente. No contexto desta marca, como nós vimos, é tanto uma pegada deixada por aquilo que já ocorreu (como nas *Delocazione* de Parmiggiani), quanto um sintoma que levou à mudança fundamental (como em *Rosa-Blu-Rosa* de Zorio). Esta relação entre presença e ecologia é crucial aqui. Como Alphonso Lingis sugere, "talvez não haja espécie de vida que não viva em simbiose com outra espécie" (Lingis em Wolfe 2003: 166). A

presença, então, torna-se um conceito-chave na compreensão das operações por meio das quais o sujeito experimenta essa simbiose entre espécies.

Para concluir, mais algumas palavras precisam ser dedicadas ao caminho que a computação ubíqua está facilitando a criação de obras ambientais e ecológicas que influenciam nossa leitura de presença. Um desses trabalhos foi desenvolvido por Ryoko Ueoka, Hiroki Kobayashi e Michitaka Hirose da Universidade de Tóquio. *Wearable Forest* (2008) é uma obra que consiste em um "sistema de vestimenta que bioacusticamente interage com a vida selvagem distante em uma floresta remota por meio de um alto-falante e microfone controlados remotamente em rede" (Kobayashi et al 2009: 300). Este trabalho, de acordo com os autores, foi baseado no conceito de uma interação da biosfera computador-humano (IBCH) visando expressar "a beleza bioacústica única da natureza" e permitindo "que os usuários interajam com uma floresta em tempo real através de uma rede e experimente acusticamente uma paisagem sonora distante da floresta, fundindo assim os seres humanos e a natureza sem grande impacto ambiental" (Kobayashi et al 2009: 304). A peça, que foi inspirada na visão do Zen Budismo de meditação profunda "para alcançar a sensação de unicidade com a natureza", foi possibilitada pela criação de um computador-humano híbrido conectado em rede com uma floresta subtropical do sul das Ilhas Ryukyu do Japão.

Equipado com alto-falantes embutidos, LEDs, um sistema de CPU embutido e uma conexão de internet sem fio, o vestido 'tocou' [como um instrumento] a paisagem sonora da floresta através dos alto-falantes e usou os LEDs para criar padrões que refletissem o nível de atividade da vida na floresta. Sensores também permitem que o usuário transmita dados acústicos pré-gravados de volta para a instalação na floresta, criando o que foi descrito como "um loop bioacústico" (Kobayashi et al 2009: 301). A "floresta vestível" permite a criação de ambiente humano-computador, o que facilita novas formas de comunicação entre humanos e plantas e permite a experiência pessoal direta de uma ecologia particular. Aqui, presença também é telepresença e o assunto não é mais apenas experimentar o ambiente em que se está fisicamente localizado, mas também aquele que é remoto para alguém. Aqui o assunto não é tanto escolher entre diferentes hipóteses (Slater 2002), utilizando sua ferramenta para se relacionar com o mundo externo (presença) para perceber ambientes diferentes simultaneamente. Neste contexto, não são apenas rastros, passos, sombras e paisagens sonoras, mas também pegadas digitais, contextuais, que marcarão os vestígios da operação de presença entre os mundos digital e físico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *L'aperto: L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati e Boringhieri, 2002.

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine, 1972.

BROTONS, J., O'MARA, S., SANCHEZ-VIVES, M. 'Neural processing of Spatial Information: What We Know About Place Cells And What They Can Tell Us About Presence', *Presence*, 15:5, 485-99, 2005.

BUTTERFIELD, Jan. **The Art of Light + Space**. New York: Abbeville, 1993.

CAGE, John. **Five Hanau Silence**. Online. Disponível em: <www.sterneck.net/john-cage/hanau-silence/index.php>, 1991. Acesso em 30/Jun, 2010.

CAGE, John. and CHARLES, D. **For the Birds**, London: Marion Boyars, 1981.

CELAN, G. **Gilberto Zorio**. Florence: Hopeful Monster, 1991.

DELEUZE, Gilles. and GUATTARI, Félix. **A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia**, translated by B. Massumi, London: the Athlone Press, 1999.

ECCHER, Danilo and FERRARI, R. (eds) (1996) Gilberto Zorio, Torino: Hopefulmonster. 'environ' The Concise Oxford Dictionary of English Etymology. Ed. T. F. Hoad. Oxford University Press, 1996. Oxford Reference Online. Oxford University Press. Online. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com.lib.exeter.ac.uk/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t27.e5122>> (subscription-only). Acesso em 28/jun. 2010.

FLAM, J. (ed.) **Robert Smithson: The Collected Writings**. Berkeley CA: The University of California Press, 1996.

FRANKLIN, S. and LOCK, M. (eds). **Remaking Life & Death: Towards Anthropology of the Biosciences**, Santa Fe NM: School of American Research Press, 2003.

GIANNACHI, Gabriella. **The Politics of New Media Theatre: Life@TM**, London and New York: Routledge, 2007.

GIANNACHI, Gabriella. and KAYE, Nick. **Performing Presence: Between the Live and the Simulated**. Manchester: Manchester University Press, 2011.

GOMBRICH, Ernst H. **Ombre**. Torino: Einaudi, 1996.

HERRERA, G., JORDAN, R., VERA, L. 'Agency and Presence: a Common Dependence on Subjectivity?', **Presence: Teleoperators and Virtual Environments**, 15:5, 539-52, 2006.

HOBBS, Robert. **Robert Smithson: Sculpture**. London: Cornell University Press, 1981.

INGOLD, Tim. **The Perception of the Environment: Essays in Livelihood. Dwelling and Skill**, London: Routledge, 2000.

JOHNSON, Steven. **Emergence: The Connected Lives of Ants, Brains, Cities and Software**, London: Penguin, 2002.

KAYE, Nick. **Postmodernism and Performance**. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 1994.

KAYE, Nick. **Site Specific Art: Performance, Place and Documentation**, London: Routledge, 2000.

KAYE, Nick. 'Performed Ecologies: Body, Material, Architecture', in G. Giannachi and N. Stewart (eds) **Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts**, Oxford: Peter Lang, 269–84, 2005

LINGIS, A. 'Animal Body, Inhuman Face', in C. Wolfe (ed.) **Zoontologies: The Question of the Animal**, Minneapolis MN: University of Minnesota Press, 165–82, 2003.

KAPROW, Allan. **Assemblages**, Environments and Happenings. New York: H. N. Abrams, 1966.

KOBAYASHI, H. et al. '**Wearable Forest Clothing System: Beyond Human-Computer Interaction**', *Leonardo*, 42:4, 300–06, 2009.

NASH, Roderick. **Wilderness and the American Mind**. New Haven and London: Yale University Press, 1967.

RIVA, G. 'Enacting Interactivity: The Role of Presence', in Morganti, F., Carassa, A., Riva, G. (eds) (2008) **Enacting Intersubjectivity: A Cognitive and Social Perspective on the Study of Interactions**, Amsterdam: IOS Press, 97–114, 2008.

■ 536

SANCHEZ-VIVES, M. V. and Slater, M. 'From Presence to Consciousness through Virtual Reality', **Nature Reviews Neuroscience**, 6:4, 332–9, 2005

SHAPIRO, Gary. **Earthwards: Robert Smithson and Art After Babel**. Berkeley: University of California Press, 1995.

SLATER, M. 'Presence and the Sixth Sense', **Presence: Teleoperators and Virtual Environments**, 11:4, 435–9, 2002.

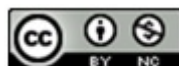
STEUER, J. 'Defining virtual reality: Dimensions determining telepresence', **Journal of Communications**, 42, 73–93, 1992.

WHITE, Robin. **Music, Sound, Language, Theater**. Santa Cruz NM: Crown Point Press, 1980.

Recebido em 10/06/2021 - Aprovado em 10/06/2021

Como citar:

GIAANNACHI, G.; FEDERICI, C. A. G; GUZZO, M. S. L. (tradução) (2021). Presença ambiental. *ouvirOUver*, v.17, n.2. p. 524-536. jul./dez. 2021. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n2a2021-61584>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.