

This article investigates some aspects of human interaction with other animals and their cultural representation in the artistic and scientific contexts. It focuses on the dialogue between two distinct epistemological positions: the knowledge generated by natural sciences and the one by contemporary art, more specifically to the debates which emerge from the use of telepresence. It discusses some theoretical, political and aesthetic issues concerning Digital Art and the use of telepresence in the artistic context. There is also reference to the webwork *Franca!* which makes possible the remote observation of the work carried by biologists researching Right whales in the Southern Coast of Brazil.

Keywords: telepresence, art&science collaboration, Right Whale.

abstract

O animal telepresente

Silvana
MACÊDO

resumo

Este artigo investiga a interação humana com outros animais e sua representação cultural nos contextos artístico e científico. Concentra-se no diálogo entre duas posições epistemológicas distintas: o conhecimento gerado pelas ciências naturais e aquele que emerge da arte contemporânea, mais especificamente dos debates decorrentes do uso da telepresença. São discutidas questões teóricas, políticas e estéticas relacionadas à Ciberarte e ao uso da telepresença no contexto artístico. O artigo também faz referência à obra *Franca!* que propicia, através da telepresença, a observação à distância do trabalho de biólogos que estão pesquisando o comportamento das baleias Franca no litoral sul do Brasil.

Palavras-chave: telepresença, colaboração arte e ciência, Baleia Franca.

Introdução

Inicialmente abordaremos o trabalho de alguns autores que definem a telepresença e examinaremos debates que resultam do impacto da telepresença na sociedade atual, como a questão da vigilância em grandes centros urbanos mundiais.

A seguir, nos concentraremos na questão da observação remota de animais tanto fora do contexto artístico quanto dentro do mesmo, considerando a emergência do que se poderia denominar de “animal telepresente”. Investigaremos a relação humana com os animais no contexto de dois projetos artísticos: *Rara Avis* (1996), de Eduardo Kac, e *INSN(H)AK(R)ES* (2000), de Diana Domingues e do *Grupo Artecno*. Finalmente discutiremos o projeto *Franca!* considerando a relação da telepresença com a questão da especificidade do contexto histórico e geográfico em que o projeto se desenvolve e intervém.

Telepresença

Entre as diversas possibilidades de exploração do ciberespaço e sua interação com o espaço físico, nos concentramos neste estudo, na investigação dos conceitos e técnicas associadas ao teletransporte de sinais e telepresença através do uso de web câmeras, Câmeras de Circuitos Fechados de TV e da *internet*. A possibilidade que a telepresença propicia aos usuários de se conectar através da rede telemática com locais distantes em tempo real, abre diversas questões que têm sido vastamente debatidas e exploradas por filósofos, críticos e artistas.

O termo telepresença foi criado por Marvin Minsky (1980) para se referir à manipulação de objetos à distância através de sistemas telerobóticos. Portanto, nesta definição a telepresença está diretamente associada à robótica. Subseqüentemente, o termo vem sendo redefinido por diversos autores, como Jonathan Steuer, que define telepresença como “a experiência de presença em um ambiente através de um meio de comunicação” (STEUER, 1992, p.75). A artista Yara Guasque Araújo ressalta que há algumas variações quanto à definição do termo telepresença, mas que atualmente há consenso que este termo possa ser definido como: “a percepção,

através de dispositivos de telecomunicações bidirecionais, de uma situação geográfica e temporal remota, que envolva a reciprocidade entre observador e observado” (ARAÚJO, 2005, p.24). Esta definição é mais aberta, podendo ou não envolver o uso de robôs.

Freqüentemente chama-se atenção para uma característica importante da telepresença, que é a reciprocidade da observação, sendo que tanto o observador quanto o observado estão telepresentes num ambiente remoto. Este aspecto é mais evidente em conversas entre duas pessoas em *chatrooms*, ou em teleperformances com interação entre artistas e um público distante. Entretanto, a reciprocidade fica mais difícil de ser constatada em outras situações como a observação remota de paisagens e animais, nas quais não se pode afirmar que estes retornem o olhar ao observador.

Desde a lendária *Trojan Room Coffee Cam*, considerada a primeira câmera associada a uma rede computacional interna para observação remota, até a atual avalanche de *webcams* conectadas à *internet*, emergiram discussões importantes sobre seu impacto social, artístico e teórico. Paul Virilio ao refletir sobre a proliferação das *web-cameras* e a multiplicação de informação audio-visual na *internet*, aponta para a problemática que emerge com o “tempo real”. Virilio argumenta que a globalização do tempo através da telepresença abole a primazia histórica do tempo local e desestabiliza a importância geopolítica das nações (VIRILIO, 2002, p.108). Estas preocupações de Virilio são compartilhadas pelo teórico de novas mídias canadense Arthur Kroker que articula duras críticas à cultura virtual e à comercialização da *internet* em seu livro *Data Trash*, (1994) escrito com Marilouise Kroker. Arthur Kroker critica os interesses corporativistas da classe virtual, que usa a rede telemática mundial para remover barreiras geográficas, facilitando a circulação transnacional de seus produtos à revelia do seu impacto social nas classes trabalhadoras e interesses nacionais de países ditos periféricos (KROKER, 2002, p.54).

Além das implicações políticas e econômicas, a tecnologia digital e a proliferação de imagens na *internet* causam outros impactos a nível social. Segundo Virilio, nos movemos na dire-

ção de um “colapso de imagens” (Ibid, p.109) que seria o risco de uma perda coletiva da capacidade de perceber a realidade, uma cegueira da humanidade em sua relação com o real. Dietmar Kamper, um dos proeminentes membros da “Teoria Mídia Alemã”, concorda com Virilio e outros intelectuais, que refletem sobre a perda de poder da imagem devido a seu uso excessivo: “Agora que a interação com imagens se tornou extremamente banalizada, as imagens perderam seu potencial poder para aqueles que a usam” (KAMPER in LOVINK, 2002, p.13).

Ao explorar a relação entre a telepresença com as tecnologias de vigilância e controle social atuais, diversos autores fazem um paralelo com o modelo panóptico formulado pelo filósofo utilitarista inglês Jeremy Bentham.¹ Compara-se o poder de observação centralizada constante do modelo panóptico com a ubiquidade dos sistemas de vigilância nos espaços urbanos contemporâneos. Muitos artistas, associados a uma vertente mais política da *internet* arte, vêm desenvolvendo projetos que buscam subverter a vigilância “panóptica” nos grandes centros urbanos. Destacam-se os projetos dos grupos ativistas *Abuse of the Public Domain*, *Stanza*, *Institute for Applied Autonomy* (IAA), bem como a obra de Steve Mann, com suas performances em estabelecimentos comerciais com o uso de câmeras e computadores vestíveis (*wearcam* e *wearcomp*).

Enquanto alguns artistas se voltam para o questionamento do uso da telepresença e vigilância no contexto urbano, outros exploram o prazer voyeurístico ou o seu potencial poético para construção de obras de conteúdo mais lírico. *TeleGarden* (1995-2004), de Ken Goldberg e Joseph Santarromana, pode ser alinhado à este uso lírico da telepresença. *TeleGarden* foi talvez um dos projetos artísticos de telepresença mais conhecidos e de maior duração que se tem notícia, pois ficou nove anos em operação, instalado no hall do *Ars Electronica Center*, na Áustria. Consistia de uma instalação intermídia que permitia aos usuários da *internet* ver e interagir com um jardim à distância. Através de um braço de um robô industrial podia-se plantar sementes e regar plantas, bem como observar seu desenvolvimento ao longo do tempo. O projeto criou um espaço

alternativo e uma função mais romântica para o robô ao trazê-lo para o jardim, em contraste com o uso habitual da robótica no contexto industrial e militar. Os projetos que lidam com a representação ou intervenção em ambientes naturais, de maneira geral, fazem uso da telepresença para explorar as tensões entre a cultura tecnológica e os conceitos formulados em torno da natureza. A seguir, concentraremos no uso desta tecnologia para se pensar a relação humana com os animais.



Figuras 1 e 2: PandaCam do zoológico de San Diego ²

O Olhar Remoto sobre o Animal

Com a popularização das *webcameras* e da *internet*, surge o que se poderia denominar de animal “telepresente”. Não que esse termo queira sugerir que o animal esteja telepresente no sentido em que nos olhe de volta, ou que esteja presente no ciberespaço da mesma forma que uma pessoa. Seria talvez mais exato considerar que quem está realmente telepresente olhando os animais no local em estes se encontram seríamos nós, humanos, mas a presença de imagens do animal na *internet* pode ser vista como um tipo (mais restrito) de presença a distância, o que poderia justificar o uso deste termo. A *internet* hoje pode ser considerada um bestiário vivo virtual, cujas criaturas podemos visualizar através das inúmeras *webcameras* espalhadas pelo globo. Desde animais domésticos até espécies selvagens podem ser observadas em tempo real, tanto em seu habitat natural quanto em cativeiro, nos parques e reservas ao redor do mundo. A proliferação de “*animal webcams*” é tão grande que há sites especializados em catalogá-las para facili-

tar a navegação e o acesso às câmeras em funcionamento. *The World Famous Animal Webcam Observatory at twopears.com*³, *ABC Webcam*⁴ e *Animal Webcam Locator e Web Site Directory*⁵ são exemplos que reúnem links de *webcams* de animais em diversos países.



Figura 3: Urso Polar, zoológico de Saint-Félicien (Quebec, Canadá)⁶

O fascínio humano com os animais manifesta-se no desejo de possuí-los, estudá-los, observá-los ou simplesmente de estar próximo a eles, o que muitas vezes os leva a uma vida em confinamento. As imagens de animais fora de seu habitat natural suscitam uma reflexão sobre a ambigüidade da atitude humana em relação ao animal. A curiosidade e prazer humanos mesclam-se com o poder de dominação diante do restante do mundo animal, a partir de um “especiismo” que privilegia os interesses da raça humana em detrimento dos interesses do restante da vida no planeta. Nos damos o direito de explorar economicamente outras espécies, seja para alimento, força muscular, conhecimento, diversão, turismo ou afeto no caso de animais de estimação. Mesmo numa relação afetiva com animais de estimação, estes desenvolveram uma dependência que os incapacita para vida fora do contexto doméstico, e nem sempre suas necessidades são atendidas com responsabilidade

por parte dos que os possuem. A *internet* está cheia de sites de “pets” que transmitem imagens de animais domésticos em jaulas e espaços pequenos, para não mencionar o problema do tráfico de animais silvestres, que causa a morte de inúmeras espécies em quantidades e frequência assustadoras. Há também as *webcams* de centros de defesa de direitos dos animais, com imagens de animais disponíveis para adoção depois de terem sido resgatados de condições precárias, de abandono ou maltratados por donos negligentes, como a Tulsa SPCA (*Society for the Prevention of Cruelty to Animals*).⁷

A observação remota de animais selvagens africanos é propiciada por *webcams* em sites oficiais de parques e reservas naturais como o *Official Website Kruger National Park* e sites comerciais de hotéis especializados em safáris, como a *Tau Cam*, também associada ao *AfriCam* que é um tipo de reserva virtual de animais “virtual game reserve”. A *AfriCam* também agrega links para outras *webcameras* de animais selvagens, como a *Osprey Cam*, *Leopard Cam* e *Bald Eagle Cam*.



Fig. 4: Bald Eagle Cam, AfriCam⁸



Fig. 5: Kruger National Park⁹

O “exotismo” destes animais é sem dúvida capitalizado pela iniciativa privada para a apreciação de poucos humanos, que são na maioria das vezes turistas de países afluentes. A preservação da natureza e animais em parques nacionais são, sem dúvida, iniciativas importantes na luta pela conservação de muitas espécies ameaçadas de extinção. Mas, ao tentar proteger algumas áreas cria-se um conflito no que toca o acesso e desfrute das qualidades especiais que aqueles lugares tenham. Muitas vezes reservas e parques tornam-se territórios intocáveis para a apreciação estética de minorias privilegiadas.

Talvez a telepresença pudesse auxiliar a resolver em parte este problema, pois a observação remota de animais não causa grandes custos ambientais envolvidos em viagens distantes para ambientes frágeis, nem poluição aérea que representa um problema ecológico grave na atual era das empresas aéreas econômicas. Então, com o uso da tecnologia de telepresença, um público maior teria acesso às imagens de animais raros em seu habitat, sem contudo representar uma ameaça a eles. Poderíamos, desta forma, reforçar nossos sentimentos de respeito pela vida, cuja existência podemos acompanhar, mesmo que à distância e de maneira unilateral. O problema é que as imagens transmitidas pelas *webcams*, geralmente da megafama carismática, funcionam como “iscas”, ou um tipo de propaganda para as pessoas irem ver de perto estes animais tão especiais. Então neste contexto “eco-comercial” a telepresença estaria servindo a duas funções, a de ampliar o acesso através da observação remota e a de promover a indústria de entretenimento em torno de animais, seja ele centrado em zoológicos ou reservas naturais. Como veremos a seguir, no contexto artístico a telepresença também tem sido usada para se refletir sobre a complexidade da relação humana com os animais.

O contexto artístico: do animal pós-moderno ao animal telepresente

Em *The postmodern animal*, Steve Baker discute a imagem e o papel dos animais na arte e no pensamento contemporâneo, depois de seu quase desaparecimento total na arte mo-

derna. Mesmo na arte pós-moderna, o interesse pelos animais como uma questão artística relevante surge tardiamente, pois nas décadas de 60 a 80 poucos artistas se voltaram para as questões em torno da representação da natureza. Baker descreve a estética do animal pós-moderno como a de uma “taxidermia mal feita” (“botched taxidermy”): “[...] a aparência do animal pós-moderno – sem nenhuma surpresa – parece mais a de uma coisa fraturada, estranha, ‘errada’ ou desacertada [...]” (BAKER, 2000, p. 54). O autor discute o uso de animais empalhados na obra de artistas como Robert Rauschenberg, Mark Dion, Thomas Grünfeld, Dorothy Cross, Damien Hirst, Jordan Baseman, e o contrasta com a participação de animais vivos na obra de artistas, como Joseph Beuys, William Wegman, Olly & Suzi e Hubert Duprat, para citar apenas alguns. Portanto o animal pós-moderno é caracterizado por uma estética ora morta e fragmentada, ora viva e participativa. Ao passarmos do animal pós-moderno para o animal telepresente, esta ambigüidade desaparece, pois o animal telepresente está sempre vivo, apesar de estar na maioria das vezes aprisionado.

A observação remota de animais está no cerne das obras *Rara Avis* (1996), de Eduardo Kac, e *INSN(H)AK(R)ES* (2000), de Diana Domingues e do *Grupo Artecno*. Estas obras apontam para alguns aspectos importantes da interação humana com animais mediada pela tecnologia, e criam um espaço para uma reflexão em nível mais profundo ou filosófico sobre a distância que nos separa deles.

Eduardo Kac, em sua obra lida com o animal em diversos níveis, inicialmente de maneira menos polêmica, em contraste com seus projetos recentes mais invasivos, nos quais viola a integridade genética dos animais com os quais trabalha. Na obra *Rara Avis* (1996), o artista parece explorar o desejo humano de estar próximo, de trocar de lugar com os animais. Kac embarca na impossível tarefa de traduzir a experiência do encontro humano com o animal, partindo da perspectiva do animal. *Rara Avis* foi uma instalação interativa telepresencial, composta de uma arara telerrobótica conectada à *internet* e 30 pássaros reais em um aviário. Através de um capacete de realidade virtual o visitante podia observar o espaço e os outros pássaros

a partir da perspectiva da arara mecânica, que movimentava a cabeça de acordo com movimentos de participantes. A obra esteve também *online* durante as exposições, propiciando aos internautas a visão do espaço da gaiola instalado em galerias, e a possibilidade de intervir, manipulando sons da arara com seus microfones.

Pode-se dizer que *Rara Avis* busque romper com a distância intransponível que nos separa dos animais. Ao conferir ao visitante a perspectiva do animal enjaulado, podemos imaginar a monotonia de uma vida em confinamento, mas sempre seremos nós tentando nos colocar em seu lugar, imaginar como deve ser estar no lugar deste “outro absoluto” à humanidade. Jacques Derrida fala sobre a impossibilidade desta troca de lugares ao filosofar sobre o olhar do animal que retorna nosso olhar:

Ele [o animal] tem seu ponto de vista sobre mim. O ponto de vista do outro absoluto, e nada me terá feito pensar tanto sobre essa alteridade absoluta do vizinho ou do próximo quanto os momentos em que eu me vejo visto nu sob o olhar de um gato (DERRIDA, 2002, p.28).

Derrida se refere à nudez humana diante do animal, remetendo-nos a uma relação mais primordial com a vida animal, anterior à queda bíblica de Adão e sua expulsão do paraíso, antes de surgir a vergonha da nudez e o mal (Ibid, p.44). Ou seja, Derrida busca o animal no homem, ou a passagem entre o humano e o animal:

[...] esse olhar dito ‘animal’ me dá a ver o limite abissal do humano: o inumano ou o a-humano, os fins do homem, ou seja, a passagem das fronteiras a partir da qual o homem ousa se anunciar a si mesmo, chamando-se assim pelo nome que ele acredita se dar (Ibid, p.31).

Ao se nomear “homem” e todos os outros seres sob a categoria “animal” a humanidade separa-se do restante da vida através da linguagem. Ao se referir a discussões filosóficas sobre o animal, desde Aristóteles, até Descartes, Kant e Heidegger, Derrida argumenta que a filosofia ocidental privilegiou as habilidades e atributos humanos como medida para cate-

gorizar o animal, numa atitude logocêntrica. Caso tivessem seguido os argumentos filosóficos de Jeremy Bentham, Derrida observa que a discussão em torno do animal seria diferente, pois Bentham pergunta se o animal pode sofrer, ao invés de questionar se ele pode pensar (como no cogito cartesiano). Segundo esta perspectiva comum ao sofrimento, seria possível estabelecer uma relação diferente, talvez mais próxima e mais ética com o animal:

Poder sofrer não é mais um poder, é uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível. Aí reside, como a maneira mais radical de pensar a finitude que compartilhamos com os animais, a mortalidade que pertence à finitude propriamente dita da vida, à experiência da compaixão, à possibilidade de compartilhar a possibilidade deste não-poder, a possibilidade dessa impossibilidade, a angústia dessa vulnerabilidade e a vulnerabilidade dessa angústia (Ibid, p.55).

Portanto, o que nos uniria ao animal seria nossa incapacidade mútua de evitar o sofrimento, a morte e a dor. Nem o animal nem o homem têm o poder de decidir se podem ou não sofrer, em resposta à pergunta formulada por Bentham (pode ele sofrer?). Ao evidenciar os pontos essencialmente comuns entre a humanidade e o animal, Derrida desconstrói a diferença criada no discurso filosófico entre nós e a vida animal. Traçando esta reflexão para a recepção de *Rara Avis*, talvez a obra nos remeta à impossibilidade desta troca de lugares de maneira absoluta, mas sugere que se pudéssemos sentir o sofrimento de uma vida inteira vivida no espaço limitado de um cativeiro, poderíamos realmente estar mais próximos do olhar deste “outro” ao humano.

De maneira semelhante à *Rara Avis*, a obra *INSN(H)AK(R)ES* (2000), de Diana Domingues e o *Grupo Artecno* explora a perspectiva do olhar animal, mas aqui a obra nos remete à sua observação no contexto científico. *INSN(H)AK(R)ES* propicia, através da *internet* e de uma “serpente robótica”, a interação com cobras do serpentário do Museu de Ciências Naturais da Universidade de Caxias do Sul. A obra cria relações complexas entre o espaço físico do serpentário e o espaço virtual através do qual internautas intervêm; e entre o contexto institucional

científico do museu e o contexto artístico em que a obra circula e é apresentada. O caráter melancólico da vida do animal em cativeiro contrasta com o poderoso valor simbólico associado às serpentes, que é explorado pelos autores: “O viver entre cobras se coloca no nível da imaginação e do sonho. O artista sempre atua nos limites dos sonhos e delírios, entre alegrias, desejos, crenças e medos que são estados de nossa imaginação” (DOMINGUES, 1999).

Ao veicular as imagens das cobras em um contexto artístico, *INSN(H)AK(R)ES* libera a dimensão onírica simbólica associada a esses animais que é reprimida no discurso científico. A mudança de contexto transforma as imagens, ampliando as formas de interpretá-las e de nos relacionarmos com elas. A possibilidade de uma teleação propiciada pelo sistema cria uma ambigüidade entre este animal imaginário e o animal real vivo em um museu de história natural. Outro aspecto importante desta mediação tecnológica é a noção de perigo que fica suspensa na relação virtual com os animais. A tecnologia funciona aqui como um vidro numa vitrine de zoológico, que nos permite ver e interagir com o animal sem que este represente perigo algum para nós, tornando-o totalmente indefeso e inofensivo. Pode-se interpretar *INSN(H)AK(R)ES* como uma crítica ao poder humano sobre a natureza não-humana.

Retornemos agora à discussão filosófica sobre a impossibilidade desta “tradução” se dar ao nível da ótica humana para a ótica do animal. A percepção do serpentário vista através das lentes da serpente tele-robótica, em *INSN(H)AK(R)ES* nos remete a questões parecidas às discutidas em relação à obra *Rara Avis*, pois não se pode realmente sentir o ambiente e se pensar como se fôssemos uma cobra. O cérebro pensante que movimenta o corpo da serpente robótica, será sempre o nosso. O



Figura 6: *INSN(H)AK(R)ES* (2000), de Diana Domingues e do Grupo Artecno

olhar humano penetra no espaço criado pelo contexto científico, que isola o animal da interação no mundo.

O que *INSN(H)AK(R)ES* parece relembrar ao internauta é que só podemos observar o animal através da mediação das lentes da cultura e que não podemos escapar da nossa condição humana nesse encontro com o não-humano, por mais que o desejemos e busquemos um contato não mediado.

Derrida nos propõe uma aproximação do animal pela nossa vulnerabilidade comum ao sofrimento. Ao analisarmos a relação da tecnologia tanto com a vida humana quanto com a vida animal, ela nos parece também ineficaz diante da inevitabilidade da morte inerente a tudo que é vivo. Apesar de a tecnologia propiciar algum alívio e conforto a quem tem acesso a ela, continuamos vulneráveis ao sofrimento e à morte.



Figura 7: Projeto Franca! (2005 até o presente), Silvana Macêdo

Franca!

Agora nos voltamos para discussão da obra *Franca!* (www.silvanamacedo.com), desenvolvida em parceria com o músico Frederico Macêdo e os integrantes do *Projeto Baleia Franca*. Este projeto aborda a observação de baleias Franca no litoral sul de Santa Catarina por biólogos, turistas e comunidade local, e vem sendo realizado a partir de sucessivas residências artísticas no Centro Nacional de Conservação da Baleia Franca, desde

2005.

O primeiro ícone do *webwork Franca!* chama-se “Operações de passagem”. Este é um termo técnico que se refere ao fenômeno da transdução na informática e consiste na conversão de sinais analógicos em sinais digitais. As interfaces mediadoras da transdução (de sinais do mundo físico para dispositivos de saída do computador) são chamadas de “operadoras de passagem” (PLAZA, 1998). Então este termo representa a interação com sistemas digitais, indicando o uso da telepresença.

Na *webpage* de *Operações de Passagem* o internauta pode observar os observadores das baleias, ou seja, o trabalho laboratorial dos biólogos, que pode ser acompanhado através de um sistema de vigilância, que torna público o espaço reservado do laboratório. Apesar desta constante vigilância lembrar a estrutura de programas de *reality TV* como o *Big Brother*, há uma diferença decisiva do seu uso em *Franca!* Baudrillard interpreta a grande popularidade deste tipo de programa, como um indicativo de uma perda radical de conteúdo na sociedade atual. Para Baudrillard, este sistema de valores que transforma qualquer um em celebridade, sem critério ou mérito algum, leva ironicamente a uma radicalização do princípio democrático “A ilusão democrática é levada ao grau mais alto: a da exaltação máxima da qualificação mínima” (BAUDRILLARD, 2002, p.481). Esta glorificação pública de qualquer um na ausência de mérito, além de ser um tipo de injustiça, é também vista por Baudrillard como uma gozação de todos *establishments*- políticos, acadêmicos, até do *star system*, enfim de todos os valores sociais.



Figura 8: Imagens do trabalho dos biólogos no escritório do Projeto Baleia Franca, captadas por uma das câmeras do sistema de segurança e transmitidas em tempo real pela internet durante a temporada das baleias de 2005/7

Ao contrário da banalidade e falta de conteúdo de programas de *reality TV*, a visibilidade conferida ao trabalho dos biólogos do *Projeto Baleia Franca* se dá pelo mérito de seu trabalho. Aqui está, portanto o ponto de fundamental diferenciação do uso da vigilância nestes dois contextos. Apesar de estar longe de transformar os biólogos em celebridades, mesmo assim a obra artística põe seu trabalho científico e ativista em evidência para um público mais amplo. No caso da observação do trabalho dos biólogos não há um nível de envolvimento com intrigas e conflitos pessoais, como acontece nos programas supracitados. Neste contexto as pessoas estão ativamente engajadas com o mundo e seus problemas, especialmente os ambientais, ao contrário do distanciamento da realidade o qual os participantes destes programas televisivos são submetidos.

Ao lado das imagens do laboratório, está a transmissão em tempo real da paisagem marítima em frente à sede do *Projeto Baleia Franca*. Tecnicamente, se uma baleia aparecer nesta enseada e saltar em frente à câmera, ela pode ser avistada em tempo real pela *internet*. Apesar desta praia estar entre os locais mais prováveis de avistagem de baleias Franca na costa brasileira, na prática é pouco provável que se consiga avistar o animal em detalhes através deste aparato técnico. Em contraste com a facilidade de se avistar animais através da maioria das *animal webcams* em zoológicos e espaços confinados, ver um animal em seu habitat natural é realmente difícil. Animais em liberdade têm maiores chances de serem “teleausentes” do que telepresentes. O animal teleausente nos dá uma visão mais realista do animal em seu habitat natural, pois avistagens de animais em campo não são tão freqüentes, quanto o cinema e os programas de televisão nos sugerem. Então, ao se optar pela liberdade do animal temos que abrir mão da possibilidade de monitorá-los à distância a qualquer momento que nos convenha.

Portanto, *Operações de Passagem* situa-se neste limbo entre a visibilidade e a invisibilidade, entre a ausência e a presença. A imagem telepresente do mar é mais uma promessa de um encontro do que sua realização, um espaço aberto que aguarda o

A Telepresença e a Questão da Especificidade do Contexto Histórico e Geográfico na Obra Franca!



Figura 9: Vídeo instalação sonora, 2007, Silvana e Frederico Macedo

Discute-se com freqüência que a imersão no ciberespaço crie um distanciamento do espaço físico, do contexto geográfico e da experiência proximal com as pessoas, animais e ambiente. Apesar desta distância realmente existir, tecnologias como a telepresença diminuem em alguns níveis esta separação. Campanella, por exemplo, considera as *webcams* como aparelhos mediadores “pontos de contato entre o virtual e o real, ou ‘âncoras espaciais’ num mar sem lugar” (CAMPANELLA, 2001, p.27).

Para Campanella, *webcameras* são aparatos particularmente especiais por mediar a relação do espaço físico do mundo e a imaterialidade do ciberespaço, sendo uma ponte entre a realidade e a virtualidade. Ao contrário dos críticos da tecnologia que argumentam que a virtualidade ameaçaria o contato humano com a realidade, Campanella argumenta que a popularidade das *webcameras* demonstra um interesse renovado em locais reais:

[...] estamos na verdade usando a internet e a tecnologia digital para dar a lugares e ambientes construídos novos significados no

mundo cibernético. Webcameras, sob esse ponto de vista, são agentes de geografia e lugar. Ao propiciar visões em tempo real de praças, ruas e jardins reais, webcameras servem como pontos de troca entre o virtual e o físico (Ibid., p.42).

Portanto, as *webcameras* mantêm a noção de localidade no âmbito sem local específico que é o ciberespaço. No caso de *Franca!* este aspecto da telepresença é extremamente importante, tendo em vista toda a discussão sobre noções mais concretas e abstratas do “sítio” na arte contemporânea. A relação entre o ciberespaço e a costa catarinense em *Franca!* é crucial para se compreender a dinâmica da obra. O projeto estabelece um vínculo temporal e espacial com esta região, ao criar uma plataforma de continuidade entre o espaço geográfico específico em que as baleias e biólogos estão presentes, e o espaço não específico do ciberespaço. A neutralidade ou falta de especificidade do ciberespaço pode ser comparável ao espaço do museu ou galeria de arte, que foi teorizado como um não-espaço (non-site), na obra e textos do artista Robert Smithson e de críticos como Craig Owens.

Sintetizando o debate pós-moderno sobre a noção do sítio-específico (*site-specificity*), pode-se dizer que este conceito desafie um dos preceitos fundamentais do modernismo formalista articulado pelo crítico americano Clement Greenberg, ou seja, a noção da especificidade da mídia ou material artístico (*medium specificity*). Na obra contemporânea, o princípio de especificidade da mídia artística (*medium specificity*), torna-se irrelevante, pois a prática artística atual não tem como preocupação principal os princípios inerentes dos materiais e técnicas usadas, mas concentra-se mais nos aspectos sociais, institucionais e culturais envolvidos no processo de produção artística. Esta perspectiva da arte como “relações sociais” tornou-se o novo paradigma da arte contemporânea, e é a base do conceito de “sítio funcional” formulado por James Meyer em sua discussão sobre instalação. Meyer observa que a preocupação com o local, o sítio ao invés do material (mídia) é um legado da arte minimalista, da *land art* e da crítica institucional (MEYER, 2000, p.23). Meyer faz uma distinção entre duas noções de sítio: o literal, que é o espaço físico de algum lugar; e o sítio funcional, que ele define como sendo: “... um processo, uma operação ocorrendo entre dois lugares, um mapeamento de afiliações institucionais e textuais e os corpos que se movem entre eles” (Ibid., p.25).

De acordo com Meyer, os aspectos fenomenológicos da relação do corpo com o espaço literal são uma herança da estética minimalista, pois foi a obra minimalista que levou ao: “... deslocamento da obra para a moldura, da escultura moderna portátil para uma prática ambiental centrada no espaço literal do observador”(Ibid., p. 26).

desta consideração perceptiva de todo o contexto físico em que se apresenta uma obra, Meyer acrescenta a expansão da noção do *site* pela crítica institucional, dando um salto do espaço fenomenológico para a noção de contexto como circuitos ideológicos e relações sociais. Portanto, esta noção mais abstrata de sítio articulada por Meyer reflete o rompimento da arte conceitual e da crítica institucional com o modelo fenomenológico minimalista.

Trazendo esta discussão para o contexto da Ciberarte, observa-se que muitas vezes parece haver um retorno às questões modernistas de especificidade da mídia ao invés de uma preocupação com a especificidade do lugar, como comenta Chris Byrne: “Obras que circulam em festivais artísticos de Novas Mídias são internacionalistas e neutras em termos de referências a um local, ao invés de *site-specific*: somos convidados a engajar com os conceitos e metodologias inerentes à mídia, ao invés de um contexto geográfico específico” (BYRNE, 2005).

Entretanto, há também artistas intervindo no ciberespaço, especialmente com telepresença, que lidam com o conceito de sítio ou lugar em níveis diferentes em suas obras. Ao nos basearmos na categorização de Meyer, pode-se dizer que obras no ciberespaço que façam uso da telepresença e que lidem com um lugar ou “sítio” específico, se enquadrem na concepção de sítio funcional, enquanto que nas ciberinstalações com telepresença haja também o componente do sítio literal, pois a obra responde ao espaço em que se encontra e à relação com o corpo do público participante. A obra *Franca!*, por exemplo, estabelece uma ligação entre o ciberespaço e pontos geográfico e temporal específicos: a costa catarinense no período da temporada das baleias. Através da transmissão das imagens ao vivo da praia de Itapirubá para o não-lugar da internet, e deste para as residências ou escritórios dos internautas, há uma série de “operações ocorrendo entre estes lugares,” como na noção de sítio funcional de Meyer. Observa-se que nesta obra há um mapeamento de “afiliações institucionais e textuais” através das referências aos contextos políticos, históricos e sociais associados à presença das baleias na região, e um foco nos “corpos que se movem entre eles,” através da documentação da movimentação dos biólogos em seu trabalho de campo e laboratorial.

A série fotográfica *Imbituba* foi realizada nesta cidade e região circunvizinha, e reflete a presença das



baleias no imaginário da comunidade local. Aqui, a baleia empresta suas formas anatômicas para placas de ruas, lixeiras, esculturas de jardins de hotéis e residenciais, pinturas e material gráfico para fins comerciais. Toda essa “inflação” de imagens de baleias é uma estratégia orquestrada para estimular a imaginação do turista de observação, que representa a



Figuras 10 e 11: Série fotográfica Imbituba, 2005

salvação econômica para a região no período do inverno, ou seja, da baixa temporada do turismo de veraneio que sustenta estas comunidades. Aqui a comercialização da imagem do animal substitui a comercialização da sua carne e gordura, o que representa um avanço para sua conservação, apesar de continuar sendo inserido no sistema capitalista como um objeto comercializável. Como quase tudo neste sistema, o valor da vida animal continua sendo traduzido para a linguagem “universal” do valor monetário.

Já o vídeo *Campo*, demarca ainda outra dimensão do sítio ao qual a obra se refere fazendo referência ao trabalho de campo da bióloga Dr^a. Karina Groch e seus estagiários nos pontos



Figura 12: Still do vídeo campo Dr^a Karina Groch em trabalho de campo (2005), Silvana Macêdo

de observação. Os biólogos registram cada movimento das baleias, a velocidade de seu deslocamento, calculando as coordenadas em que se encontram para depois interpretar seu comportamento longe e perto dos barcos turísticos de observação das baleias. Portanto, além de outros

quanto o turista observa os animais, talvez ele não esteja consciente de que está também sendo observado à distância pelos cientistas. Ao monitorar os biólogos, a obra aumenta mais um elo nesta corrente de observação que se inicia no encontro humano com as baleias no mar.

Em outra *webpage* da obra, pode-se acessar o vídeo *Matador*, que parte de imagens em que predomina a cor azul, passando por tons intermediários até chegar a um vermelho puro, que, sobre o fundo branco, forma a bandeira do Japão. A violência dos sons usados e o simbolismo associado às cores, transmite uma mensagem de caráter explicitamente político. O vídeo *Matador*, portanto, é a parte da obra que nos remete mais diretamente ao emaranhado sócio-político-econômico que envolve o debate internacional sobre a caça e preservação das baleias, pois faz referência específica à ação do Japão como líder dos países caçadores no debate atual sobre a caça às baleias na CIB - *Comisso Internacional da Baleia (IWC International Whaling Commission)*¹⁰. *Matador* cria um espaço reflexivo para se observar como a ciência está irremediavelmente associada às questões políticas, culturais e de ordem econômica nestes debates.



Figura 13: Baleia Franca, fotografia, 2005, Projeto Baleia Franca

Conclusões

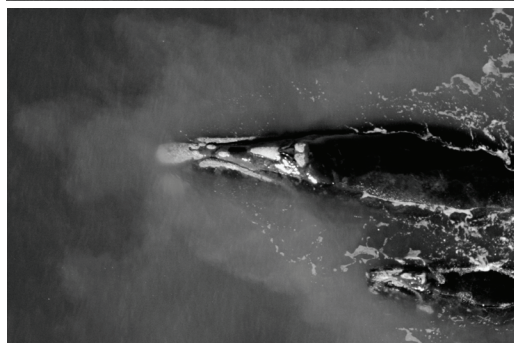
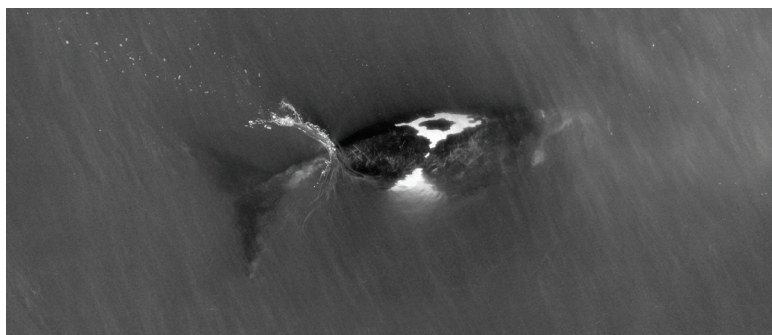
A discussão sobre os desafios que a telepresença representa em termos históricos seja na globalização do tempo, como salienta Virilio, ou nos serviços que ela presta aos interesses corporativistas da classe virtual, como aponta Kroker, ou na vigilância remota, articulada por uma infinidade de autores, revela a complexidade e amplitude das conseqüências desta tecnologia para a sociedade atual. Tanto no contexto urbano quanto no seu uso para observação de ambientes naturais, a telepresença tem se mostrado uma ferramenta útil nas mãos de artistas que a usa para diversas finalidades. Em projetos de cunho ativista, a telepresença é freqüentemente adotada para articular uma crítica ao sistema totalitário que a utiliza, enquanto que em outros projetos, explora-se seu potencial lírico ou poético.

O que vimos na observação de animais através da telepresença fora do contexto artístico, é apenas um reflexo do animal já domesticado, amado, admirado, explorado, aprisionado, violado, estudado, não inaugurando formas radicalmente novas de nos relacionarmos com eles. Talvez o que a telepresença propicie neste caso, seja apenas uma ampliação na distribuição da oportunidade de se observar uma grande diversidade de animais a um público maior que tenha acesso à *internet*.

Em projetos artísticos, cria-se um espaço para se refletir mais profundamente sobre a relação humana com os animais. A telepresença nas obras discutidas estabeleceu uma ponte entre os animais vivos tanto em sem habitat natural quanto em espaços confinados. Ao se optar pelo cativeiro, observou-se um maior número de chances de se ver o animal com maior freqüência, enquanto que nos casos em que o animal está livre, ele permanece mais teleausente do que presente. Esta dialética entre presença e ausência, visibilidade e invisibilidade reflete relações entre o poder de dominação e a observação, que permeiam as formas com que a humanidade muitas vezes se posiciona frente à natureza não humana.

A obra *Franca!* reflete sobre os aspectos contraditórios da relação humana com as baleias. Por um lado, aponta para a atitude predatória dos baleeiros japoneses; por outro, evidencia as ações preservacionistas do trabalho realizado no âmbito do

Projeto Baleia Franca. Ao criar uma “moldura” artística para as atividades dos biólogos e membros do *Projeto Baleia Franca*, a obra transforma o trabalho científico em arte. Parte-se do ideal vanguardista de se romper os limites entre a arte e a vida, buscando a estetização ou apropriação do real para uma reflexão filosófica. *Franca!* toma o trabalho científico e ativista do *Projeto Baleia Franca* como arte, por identificar seu conteúdo com um gesto estético e politicamente imprescindível.



Figuras 14, 15 e 16: Baleias Franca, fotografia, 2005, Projeto Baleia Franca

Agradecimentos

Agradeço ao Projeto Baleia Franca, ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, à UDESC e UCS - Universidade de Caxias do Sul, pelo apoio a esta pesquisa, especialmente ao Laboratório NTAV – Novas Tecnologias nas Artes Visuais, da UCS.

Referências

ARAÚJO, Yara Rondon G. *Telepresena: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2005.

BAKER, Steve. *The postmodern animal*. London: Reaktion Books Ltd, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. *Telemorphosis*. In WEIBEL, Peter, LEVIN, Thomas, FROHNE, Ursula. *CRTL SPACE: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA e London: the MIT Press (ZKM), 2002, p.480-487.

BYRNE, Chris. *Space, place, interface*. Texto apresentado na University of Central England, Birmingham, em 19/11/2005. In Gibbons, Joan. *The Hothaus papers: paradigms and perspectives in Media Arts*, Vivid Publication /Article Press, Birmingham (no prelo). Disponível em <<http://www.art-research-communication.net/weblog/?p=35>>. Acesso em 03/08/2007.

CAMPANELLA, Thomas. *Eden by wire: webcameras and the telepresent landscape*. In GOLDBERG, Ken (ed). *The robot in the garden: telerobotics and telepistemology in the age of the Internet*. Leonardo Books. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001, p.22-46.

KAMPER, Ditemar. Entrevista com Geert Lovink. In LOVINK, Geert. *Uncanny networks: dialogues with the virtual intelligentsia*. Cambridge, MA e London: the MIT Press, 2002, p.12-17.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Ed. da UNESP, 2002. DOMINGUES, Diana. *Criao e interatividade na ciberte*. São Paulo: Experimento, 2002.

_____ (1999). Disponível em: <<http://artecno.ucs.br/insnakes/snake/conceito.html>>. Acesso em 03/07/2007.

GOLDBERG, Ken (ed). *The robot in the garden: telerobotics and telepistemology in the age of the Internet*. Leonardo Books. Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.

KROKER, Arthur. Entrevista com Geert Lovink. In LOVINK, Geert. *Uncanny networks: dialogues with the virtual intelligentsia*. Cambridge, MA e London: the MIT Press, 2002, p.50-57.

MEYER, James. Nomads: figures of travel in contemporary art. In COLES, Alex (ed.). *Site-specificity: The ethnographic turn, de-, dis-, ex-..*, vol 4. London: Black Dog Publishing Ltd., 2000, p.10-26.

MINSKY, Marvin. Telepresence. *Omni Magazine*, vol. 2, 1980, p. 45-52.

PLAZA, Júlio e TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.

STEUER, Jonathan. Defining virtual reality: dimensions determining telepresence. *Journal of Communications* 42 (Autumn 1992), p. 75-78.

SUDERBURG, Erika (ed). *Space, site, intervention: situating installation art*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000.

VIRILIO, Paul. The Visual Clash. In WEIBEL, Peter, LEVIN, Thomas, FROHNE, Ursula. *CRTL SPACE: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA e London: the MIT Press (ZKM), 2002, p.108-113.

Notas

1. No final do século dezoito, Jeremy Bentham desenvolveu o modelo Panopticon, que consistia de um prédio circular com uma torre central, da qual um observador poderia visualizar cada cela, de forma os observados não poderiam ver quando estariam sendo observados. Em 1975 a discussão sobre o Panopticon re-emergiu com a publicação de *Disciplina e Punição: o Nascimento da Prisão* de Michel Foucault. Nesta obra Foucault faz referência ao modelo panóptico de Bentham para examinar o impacto das estruturas de poder e controle institucionais sob a subjetividade do indivíduo.

2. Disponível em: <http://www.sandiegozoo.org/zoo/ex_panda_station.html> site acessado em 03/07/2007

3. Disponível em: <<http://www.twopears.com/animals.shtml>> site acessado em 03/07/2007

4. Disponível em: <http://www.abcwebcam.com/keywords_webcam/animal_webcam.htm> site acessado em 03/07/2007

5. Disponível em: <http://www.webcamlocator.com/animals/animals_index.html> site acessado em 03/07/2007

6. Disponível em: <<http://www.borealie.org/page.php/en/1/512.html>> site acessado em 03/07/2007

7. Disponível em: <<http://www.tulsaspca.org/petcam2.html>> site acessado em 03/07/2007

8. Disponível em: <<http://www.africam.com/>> site acessado em 03/07/2007

9. Disponível em: <<http://www.sanparks.org/parks/kruger/webcams/>> site acessado em 03/07/2007

10. A CIB/IWC é o órgão internacional que regula a caça às baleias a nível global, criada em Washington, DC, em 02/12/1946. Para mais informações visite o site oficial da IWC <<http://www.iwcoffice.org/commission/iwcmain.htm>>

SILVANA MACÊDO

Pós-doutorado (2005) CNPq/UCS, Brasil; PhD Fine Art (2003), Northumbria University, Newcastle, Reino Unido. Professora do Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Artista plástica, trabalha com diversas mídias, como vídeo, instalação, pintura, fotografia, projetos para internet e uso da telepresença. Seus trabalhos exploram a complexa relação entre a arte, a tecnologia e as ciências naturais. Email: www.silvanamacedo.com