

A invención de códigos [hacking + bioarte + literatura = enxeñaría social] powered by Século21¹

Jara Calles

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO No seguinte artigo realízase unha lectura transdisciplinar das linguaxes que se mencionan no título, por un lado en relación á visión tradicional destas e, por outro, á súa escritura na actualidade, incidindo non tanto nos resultados acadados con elas como nos seus procesos de realización. Así, a bioarte, e en especial a figura (tamén teórica) de Eduardo Kac, é un dos espazos predominantes por levar ao social, a través da arte, dúas linguaxes como son a científica e a tecnolóxica, polo xeral percibidas á marxe da súa posíbel descarga estética. O outro motivo deste artigo radica nunha proposta literaria que non só incorpora este debate de forma temática nun momento da obra, senón que ademais asume as tres linguaxes mencionadas como substrato medular da súa proposta. Dito doutra forma, a revisión dunha actitude naturalizada e neutra destes espazos en tanto linguaxes incorporadas á experiencia social de forma estritamente contemporánea.

PALABRAS CHAVE: bioarte, *Cut and Roll*, Eduardo Kac, narrativa, Óscar Gual.

ABSTRACT The following article provides a transdisciplinary reading of the languages mentioned in its title, beginning with the traditional consideration of them, and on the other hand, regarding its writing nowadays, focusing less on the achieved results of them, and more on the process of creating them. This is why, bio-art and in particular, the figure (also theoretical) by Eduardo Kac, is one of the predominant references for connecting two languages, such as the scientific and the technological, in social terms while they were commonly perceived without any aesthetical value. The other point of this article lies in a literary proposal that not only incorporates this discussion as a topic in a particular moment of this novel, but it brings together these three languages as a fundamental part of it; in other words, the review of a naturalized and neutral attitude of these disciplines as embedded languages in the social context.

KEYWORDS: bioArt, *Cut and Roll*, Eduardo Kac, narratives, Óscar Gual.

¹ Tradución do castelán ao galego feita por María Yáñez Anlló.

Posición no espazo

No ensaio titulado *Mundos artificiales* (2000), Fernando Broncano establece dúas formas de aproximación ás relacións entre ciencia, tecnoloxía e sociedade, segundo se realizase un achegamento interno, atendendo aos seus elementos constitutivos, ou externo, en relación ao complexo social (contexto) das mesmas (Broncano, 2000: 83). Como pode intuírse, esta perspectiva ten moito que ver coas condicións hermenéuticas que ofrece unha época determinada; de xeito que nun momento coma este, pechada xa a primeira década do século XXI, podería establecerse unha terceira vía de conexión entre estes espazos atendendo á súa formulación artística. Non hai que esquecer que tanto a ciencia como a tecnoloxía e a sociedade se desenvolven de maneira conxunta, coproducindo os seus respectivos espazos (Alsina, 2007: 18), e que esta é unha cuestión fundamental á hora de abordar calquera obxecto actual, sexa artístico ou non.

Neste sentido, sería aquí onde poderíamos situar a bioarte en tanto exercicio e experiencia estritamente contemporánea, onde o artista, *hacker* do orgánico (que sería outra forma de artesanía), intervén no imaxinario social a través da programación xenética e do reverso estético das prácticas científico-tecnolóxicas. Estaríamos perante o produto dunha mirada *transdisciplinar*, un labor que se “aventura hacia paisajes híbridos, hacia territorios aún por codificar” (Alsina, 2007: 17), pero como forma de intervención, acción e enxeñaría social que, así e todo, opera baixo criterios artísticos. En palabras de Eduardo Kac: “si los avances de la genética van a cambiar por completo nuestra sociedad, la única manera de que reflexionemos sobre estos cambios a través del arte es utilizando las mismas herramientas y técnicas que los científicos” (De Vicente, 2001).

Ora ben, en canto á relación entre a bioarte e o *hacking* habería que apuntar un aspecto significativo, por diferenciador, cando se forman equiparacións coma esta entre as dúas disciplinas. Hai que pensar que son espazos que supoñen realizacións ben diferentes, e opostas, até o punto de que a bioarte se serve da ciencia e dos avances tecnolóxicos para as súas prácticas e creacións, mentres o *hacking* os produce, creando ciencia. É dicir, que media entre eles unha fenda cualitativa importante se consideramos que a bioarte se reduce a nada sen a intervención da ciencia (o motivo, a súa escrita no terreo do artístico); cando o *hacking* se mantén como o que é, ciencia e tecnoloxía apli-

cadás, ao se lles privar dos circuítos artísticos, da escrita estética á que foron accedendo nos últimos anos –Óscar Gual.

Porén, e malia esta diferenza de signo, tanto a bioarte coma o *hacking* poden ser considerados *axentes culturais* que responden ás coordenadas desta época en concreto. Son códigos (discursivos) que xurdiron da expansión e da xeneralización das novas tecnoloxías e da ciencia, factores que a día de hoxe condicionan dun xeito máis amplo as formas de vida contemporáneas. De feito, isto é algo que tamén ocorre noutros espazos e disciplinas, como a arquitectura, a gastronomía e mesmo a creación literaria, sobre todo de 2003 en diante, cando este tipo de prácticas comezan a xeneralizarse na industria editorial española. Podemos pensar nalgúns autores de recente aparición –Javier Fernández, Germán Sierra, Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta...– como protagonistas dunha literatura das novas tecnoloxías, que se caracteriza, xustamente, por asumir esta tesitura histórica como vértice das súas creacións. É dicir, como raíz e estratexia de pensamento.

A este respecto, e tendo en conta isto, hai unha obra que responde de forma clara a estes presupostos. Trátase da novela *Cut and Roll* (2008) de Óscar Gual, cuxa xénese asume tanto o *hacking* como a bioarte como produtos de época e, polo tanto, como espazos sobre os que adoptar unha determinada posición estética. Tal e como o considero, aquí estaría un dos aspectos máis interesantes deste proxecto, que se verá continuado en *Fabulosos monos marinos* (2010): resolver o diálogo actual arredor destes espazos, porque se debate, de maneira xeral, entre a neutralidade e a creación dunha mitoloxía sobre eles. Se o pensamos, así ocorreu coa bioarte a través do imaxinario *cyborg*, pero tamén co *hacking* e a falsificación cinematográfica (estilo Hollywood) das súas aplicacións funcionais. Por iso unha postura como esta débese, ou cando menos así o parece, á constatación dun feito moi concreto respecto a este signo de época; unha idea que atopamos moi ben formulada en *La chair mutante* (2008) de Denis Baron, cando afirma que hoxe en día as novas tecnoloxías “constitúen o folclore do noso tempo” (Baron, 2008: 24). Ao meu ver, esta idea explicaría a dirección que toman moitos dos discursos actuais, ao partiren dunha intervención integral destes medios e dispositivos, é dicir, dunha visión naturalizada dos mesmos, porque xa non estamos ante unha intuición sobre as posíbeis incidencias da ciencia e da tecnoloxía no imaxinario colectivo, senón na constatación dunha experiencia compartida.

Tanto é así, que semella un bo momento para calibrar até que punto é relevante, á hora de aproximarse a solucións artísticas contemporáneas, seguir apelando á utilización de linguaxes científicas e tecnolóxicas en termos de *vanguardia* e *innovación*, en lugar de dala xa por suposta. Se aceptamos na nosa vida cotiá que todo canto nos rodea aparece intervindo pola ciencia e pola tecnoloxía –mesmo poderíamos contar aquí as relacións persoais a través de dispositivos tecnolóxicos–, parece lóxico que ocorra o mesmo cos produtos culturais aos que se ten acceso actualmente. Por iso pode considerarse necesario neutralizar a imaxe que xeran estes medios en contextos artísticos, para deixar de celebrar niveis epidérmicos de implementación que non son máis que formas fáciles de decoración, anécdotas. Hai que pensar que o interesante neste tipo de estratexias discursivas consiste en enxergar a implicación estética destes usos —que ademais implican modos determinados de representación— na súa incorporación estrutural, integral, como solución ligada a un contexto e estética determinados; ser algo menos impresionábeis.

66

Dicía Antoni Abad que lle importaba pouco “el debate sobre lo que es o no es arte. Mis trabajos combinan arte y tecnología, tienen una vertiente sociológica y antropológica e impulsan un uso social de las redes telemáticas...” (Alsina, 2007: 60-61). Así apuntaba a dificultade de desligar o tecnolóxico do social, como ao contrario, o social do tecnolóxico, atendendo ás coordenadas actuais de relación entre estas esferas; pero incorporando, ademais, a descarga estética deste tipo de operacións, esa inscrición artística como camiño de ida e volta. Á fin de contas, falamos duns medios que xa non só funcionan como soportes ou marcos, senón que configuran espazos intelectuais nos que se xera unha forma concreta de relación co contorno e os seus obxectos. É dicir, medios, ferramentas, linguaxes.

Podemos pensar no xiro cara ao visual das prácticas contemporáneas, na recuperación da artesanía a través das prácticas de montaxe e *sampleado* (modelos DIY: *do it yourself*), ou na propia tradución de linguaxes científicas e tecnolóxicas en espazos artísticos de distinta natureza. Dito doutro xeito, as impresións estéticas que desbordan esa dimensión utilitaria herdada dos mesmos, baixo unha perspectiva que permite desterrar criterios como o de *novidade* –entendida como impostura– ao tratar de despexar os espazos da estética, que é investigación creativa, da súa descarga esteticista. Sería a distancia que atopamos entre as obras que empregan estes medios como ferramentas integradas –e que non poden darse á marxe desta intervención– e aquelas que se recrean no superfluo, como ecos dunha moda.

Con el bioarte las ciencias desarrollan un proceso de expresividad artística y superan su estricta dimensión útil, tal y como lo hicieron la pintura y la escultura hace miles de años o los procesos electrónicos y digitales de finales del siglo pasado (Gual, 2008: 233).

Un termo importante a este respecto sería o de *coherencia*, mais coherencia tanto interna, dende a creación, como externa, na súa recepción. O que tamén pode verse como a consecuencia dun traballo abordado a partir da neutralidade en relación a estas cuestións. É certo que hai cincuenta anos “trabajar con ordenadores era una actividad marginal” (Alsina, 2007: 67), pero tamén o é que actualmente isto perdeu a súa total relevancia; tanto, que o contacto coas novas tecnoloxías pode verse hoxe en día como un feito natural.

As linguaxes

Retomando a tese de Denis Baron, ao comezo de *Cut and Roll* atopamos unha reflexión que tamén apunta cara ao centro mesmo desta experiencia compartida arredor da ciencia e das novas tecnoloxías; a idea dunha identidade tecnolóxica, aínda que no caso de Gual se sinala principalmente cara ao grao de implicación destes medios na vida cotiá, e non tanto cara ás solucións artísticas que poidan derivarse do mesmo, como sería o caso de Baron. Con todo, o que si comparten os dous autores é o seu convencemento sobre esa idea de identidade, ao manifestaren unha concepción integral destes dispositivos, tendo en conta as implicacións sociais dos mesmos: “La tecnología está ahí para que la usemos, pero también para que formemos parte de ella, para que nos mezclemos con ella, para que la invitemos a nuestras casas. Literalmente” (Gual, 2008: 59).

Tanto é así, que no caso de Óscar Gual, as posibilidades de construción, formal e argumental, da súa novela xorden principalmente desta reflexión, ao asumir os contextos científicos como campos de subxectivación. Isto explicaría decisións estéticas como a de embeber a lóxica visual dos novos dispositivos e os códigos de programación, incorporar ao proceso de creación o traballo dende a información (a xestión de datos) ou a tradución da linguaxe técnica como mecanismo de escritura. Neste sentido, a creación funciona neste contexto como forma de investigación social e cultural, estética; pois falamos dunha serie de linguaxes que modificaron o espazo das artes

tanto coma os circuítos sociais e os modos actuais de existencia –de novo– tecnolóxica.

Esta é a razón pola cal estes factores non se resolven aquí como accesorios, o traballo coa ciencia e a tecnoloxía como satélites literarios, senón que as súas implicacións alcanzan o propio deseño da obra, o seu desenvolvemento estrutural, como calco de determinados procesos informáticos –dende a programación literaria á composición: escritura en listas, sucesión de accións, etc. Por iso é importante chamar a atención sobre a honestidade dos creadores, pero tamén sobre o seu coñecemento destes axentes, pois só pode acadarse un traballo óptimo nestes termos dende a comprensión en profundidade –e por iso, neutro– das súas aplicacións. O importante nestes casos non é nunca a cita –títulos con palabras como *blog*, *cyber*, ou a mención superficial de tecnoloxía e ciencia–, senón os efectos sociais asociados a estes medios, dado que é aí onde se constata o xiro que apuntamos cara a modelos identitarios e procesuais de raíz tecnolóxica. Neste sentido, a inclinación cara a este tipo de intereses explica o carácter realista de textos coma este, ao reivindicar un uso determinista e normalizado do coñecemento científico, máis próximo ás súas aplicacións reais e pragmáticas que ao seu desprazamento espectacular. Así ocorre en *Cut and Roll* a partir dunha aplicación concreta do *backing* como recurso discursivo, o que leva a novela, mediante a tradución de procesos, cara a formas inéditas de escrita.

68

El nivel de terror frente a una situación determina nuestra reacción.

```
102 switch (level_of_horror){
103     case 3:  paralyze (optional pee);
104             break;
105     case 2:             cry ();
106             break;
107     case 1:             shout (help);
108             break;
109     case 0:             try_to (scape);
110             break;
111     default:           nothing;
112             break;
113 }
```

(Gual, 2008: 96).

Como pode verse neste extracto, hai unha equiparación de procesos –escrita / programación, *backing*– como actividades que consisten en “diseñar, programar, trazar y depurar” (Gual, 2008: 49). Ora ben, que isto sexa factíbel dentro do espazo literario débese, fundamentalmente, a un coñecemento directo dos dous procesos, ao trasladarlle á creación literaria o funcionamento externo á ficción –de novo, máis coherencia discursiva– das prácticas *backers*. Non estamos, polo tanto, diante de aproximacións periféricas, senón todo o contrario. Percibímolo a través da asepsia no tratamento e da incorporación destes recursos, que é consecuencia directa dun contacto asiduo con este tipo de linguaxes. É así como se pon en xogo un novo tipo de sensibilidade, contemporánea, que pasa inevitabelmente polos relatos audiovisuais, os últimos avances científicos, o consumo ou as relacións a través de plataformas 2.0. Por iso é lóxico, ou non lóxico, senón inevitábel, que a literatura tamén participe desta tendencia ou signo de época. De feito, isto fai que cada vez sexan menos visíbeis, por sutís, este tipo de interferencias no espazo literario, se ben ao mesmo tempo resultan máis evidentes, ao estableceren unha fenda cualitativa entre estes discursos e aqueloutros formatos literarios alleos a estes cambios. Xa mencionamos o traballo dende a información, e non dende o coñecemento (Fernández Mallo, 2007), como operación creativa que caracteriza moitos dos discursos actuais, literarios ou non, de forma xeneralizada. O que crea un nivel distinto, máis sofisticado, de literatura das novas tecnoloxías a través da incorporación de tecnoloxía –dispersión de contidos, xestión de datos, etc.– de xeito similar a como ocorre na vida diaria.

Baixo o meu punto de vista, son estas obras as que a día de hoxe se axustan máis ás formas de vida contemporáneas, baixo formas menos afectadas e partindo sempre dun dominio interno destes espazos, así como dos seus modos específicos de representación. Por outro lado, o propio Óscar Gual ten mencionado en repetidas ocasións que esta tendencia de integración e mestura científico-tecnolóxica se observa de maneira máis frecuente na obra de científicos e informáticos que acceden á arte nas súas distintas manifestacións, e non ao contrario. Trátase dun percorrido máis factíbel neste sentido que na súa dirección inversa, se pensamos en realizacións óptimas que desborden os modelos herdados a través de relacións horizontais entre disciplinas –non *interdisciplinariade*, senón *transdisciplinariade*– sen caer en erros de apreciación e afectación.

Neste punto, o proxecto de Óscar Gual non só resolve de xeito oportuno a distorsión habitual do *hacking* ao presentar en *Cut and Roll* un subterfuxio que lle devolve o seu tratamento lexítimo –máis credibilidade–, senón que ademais conecta co outro espazo que se aborda nesta proposta, a bioarte, tamén con pretensións similares. Como se verá máis adiante, o que fai Óscar Gual nesta novela é neutralizar o impacto espectacular que adoitan xerar estas prácticas, apuntando cara á *actitude* –estética– dos artistas e non tanto cara aos medios que utilizan e incorporan.

De feito, hai un aspecto importante a este respecto e é que o perfil profesional do autor –enxeñaría informática– garante a posibilidade dunha aproximación máis naturalizada a estas contornas e, polo mesmo, diferente da que se adoita reproducir nos discursos académicos e críticos habituais, os catálogos de arte, etc. Primeiro porque parte dun coñecemento interno dos dous espazos e, segundo, porque inscribe o seu discurso dentro do terreo do literario, o que lle permite traballar baixo determinadas licenzas discursivas que facilitan a devandita intervención. Pensemos que *Cut and Roll* reproduce unha visión *aumentada* destes exercicios, unha hipérbole en clave paródica, que ao mesmo tempo reverte sobre o problema da interpretación das prácticas bioartísticas. Isto, por outro lado, é extensíbel a calquera outro exercicio hermenéutico –literario, fílmico...– como aproximación que, en non poucas ocasións, acaba configurando a obra, e non ao contrario. De aí que se subliña a responsabilidade da crítica fronte a este tipo de accións, como un problema de adecuación que impregna a maioría dos discursos externos a calquera tipo de produto contemporáneo. É o problema da interpretación, da lectura en clave, tamén como signo da nosa época.

Así se explica a proposta *futura* que atopamos nestas páxinas arredor da proxección artística da bioarte, cando se formula a posibilidade da creación para a súa contemplación e gozo inmediato –o que hai é o que se amosa– sen necesidade de discursos interpretativos nin lecturas conceptuais. Noutras palabras, a inscrición da obra de arte en niveis metafóricos, non simbólicos, como reacción ás iconas últimas da bioarte.

Vivir de la provocación es fácil, pero no deja legado alguno. Ecos es autosuficiente. Si desea transmitir un concepto, investiga la manera de conseguirlo. [...] No se trata de una simple idea brillante, sino de un trabajo brillante. No es algo que cualquier paleta pueda ver en la Tate Britain. Tampoco es algo que vaya a quedar bien en un salón. Esto es, simplemente, Arte (Gual, 2008: 235-236).

Como estratexia argumental, Óscar Gual acode á traxectoria artística e mediática –sobre todo mediática– de Eduardo Kac, en tanto paladín-icona da bioarte e un dos artistas máis polémicos dos últimos anos. Como se sabe, Eduardo Kac adoita enmarcar as súas propostas nos “extrarradios” do artístico, ao traballar sobre a creación de vida, animal e vexetal, a transxénese, etc. Tamén reformulando aquela idea xerminal de *cyborg* que apareceu nos anos sesenta e setenta, que constituíu a base do traballo e da investigación de artistas como Sterlac ou Mathew Barney. Se se comparan, os traballos de Kac resultan moito menos ortopédicos, aparatosos e mitolóxicos que os daqueles –pensemos en *The third hand* ou *Handwriting* de Sterlac, por exemplo–, como consecuencia dunha idea clave a este respecto: que as novas tecnoloxías son en si mesmas vellas tecnoloxías, e que isto supón traballar sempre dende a súa posíbel obsolescencia como custo estético. “Desde el 97 vengo creando máquinas que son lo opuesto del *cyborg*; es decir, en vez de integrar la tecnología en un ser vivo, se trata de un robot en el que integré un grupo de amebas” (cfr. De Vicente, 2001).

A idea que se desprende deste tipo de formulacións e realizacións, por parte de Eduardo Kac, é que a revolución dixital, en canto tal, está xa finalizada. Segundo isto, o que cabería esperar de agora en adiante son implementacións e ampliacións, pero non rupturas propiamente ditas (De Vicente, 2001). Por suposto, isto é algo que pode ser cuestionado e rebatido dende moitos puntos de vista, mais o certo é que apunta cara a un aspecto importante que tamén habería que considerar, como é a dificultade –ou case imposibilidade– de crear, nestes momentos, á marxe deste tipo de achados e ocorrencias. Baixo o meu punto de vista, é así como se explica que xa non interese tanto o uso destes medios como as súas implicacións transversais e a súa lóxica operativa. Porque isto é así tamén noutro tipo de contextos, dende os espazos privados –telefonía móbil, táboas, etc.– a outras esferas sociais: laboratorios que traballan para a creación de órganos de transplante compatíbeis, os alimentos transxénicos... Todo o que pon en corentena (ou amplía) o concepto de *natural*.

La búsqueda de coherencia y depuración de características condujo a la investigación y a la creación de nuevas razas de perros que ahora sí consideramos naturales. Lo hicimos con patatas o con guacamayos. Ahora tenemos más medios a nuestro alcance (Gual, 2008: 233).

Como pode verse en *Signs of life* (2006), isto é algo que tamén explora Kac nos seus proxectos, cuxas liñas de investigación aparecen recollidas e incluso

parafraseadas en *Cut and Roll* (xa falamos da creación a partir da xestión da información), tal e como se mostra nesta declaración do artista:

Me gusta explicar que ciertas cosas que consideramos naturales y damos por sentadas son en realidad creación del hombre. Un ejemplo es el perro doméstico, el animal de compañía al que el hombre fue “moldeando” a lo largo de cincuenta mil años, para acabar convirtiéndolo en lo que es hoy, un ser que no existía en la naturaleza (De Vicente, 2001).

O que achega a literatura

Sen apartarnos deste espazo, e centrándonos na revisión que realiza Óscar Gual desta situación, cómpre sinalar que a articulación deste discurso vén marcada pola voz dun personaxe, tamén bioartista, *alter ego* de Kac. Trátase de Ecos, quen comparte uns inicios moi semellantes aos de Kac –da arte electrónica á bioarte e á arte interactiva–, pero cun perfil máis perfeccionado como artista. Segundo lemos no texto, a diferenza entre os dous é que Ecos encarna en si mesmo un artista *total* ao “conjuguar maestría en el campo técnico con una visión artística salvaje” (Gual, 2008: 239). É aquí onde comezaría esa proposta *futura* para a bioarte que comentamos ao principio, pois é a través deste artista como se pon en primeiro plano outro tipo de relación entre “el artista, la criatura u obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella” (Gual, 2008: 239). A este respecto, Ecos é un artista autosuficiente, excéntrico, que polemiza con Eduardo Kac, tamén convertido en personaxe literario, por ser (dentro e fóra da ficción) un dos referentes fundamentais dos circuítos artísticos contemporáneos.

Nada, Ecos no tiene nada que ver con esa gente. Ni con el conejo verde ni con Sterlac, un embustero australiano que se hace pasar por *cyborg*, sabrán quien es. Estamos hartos de que se nos asocie con ellos. Los valoramos como agitadores, sí, vieron la oportunidad de expresarse artísticamente mediante la transgénesis o las mutaciones y quieren subirse al carro, pero carecen de lo más importante: talento (Gual, 2008: 234).

Fronte a Ecos, Gual sitúa a autocompracencia, o espellismo da ciencia, a súa escrita artística errónea. A vantaxe deste artista, polo menos en termos creativos e de ambición estética, reside en que non é el quen se subordina á ciencia, limitándose ao que esta pode proporcionarlle, senón ofrecéndose

el mesmo. Así introdúcese –e reivindicase– a investigación dende o acto de creación, incorporando ao relato o uso continuado de termos como *fondo*, *transfondo*, *coñecemento*... Polo tanto, non se trata xa de atender as polémicas habituais que se xeran arredor destas prácticas –principalmente de signo moral ético–, senón á súa complexidade estrutural, porque o menos interesante a este respecto son as obras que converten a belixerancia no seu fin.

Un bo exemplo disto mesmo atopámolo en *Alba*, o coello transxénico de Eduardo Kac, que quedou relegado a un segundo plano mentres o debate –en termos morais e éticos– sobre a pertinencia e necesidade da obra acaparou a maior parte da atención da crítica e dos especialistas en arte. É o problema máis habitual da recepción da bioarte –atender a polémica e non tanto á obra en si mesma–, até o punto de chegar a suplantar o propio obxecto de reflexión.

La queja más habitual que se me presenta es que “el conejo no podía escoger” si quería ser transgénico. La respuesta evidente es que ninguno de nosotros pudimos elegir ninguno de nuestros rasgos físicos ni intelectuales (De Vicente, 2001).

Porén, e segundo se apunta en *Cut and Roll*, son as obras de artistas como Kac, Sterlac ou Barney as que dependen destes discursos *ad hoc* para ser comprendidas dalgún xeito, ao orixinárense na orde do simbólico, que é o caldo de cultivo para a interpretación. Di Kac que as súas obras son “intervencións simbólicas”, mentres que Ecos, xustamente, traballaría para a autonomía das súas obras, instalando os seus proxectos no terreo da alegoría –como orde metafórica–, evitando así interpretacións conceptuais e desvíos. Neste sentido, o que se ve é simplemente o que hai; así o demostran proxectos como *Monkey*, que se sustenta nun xogo lingüístico –un mono con *mono*– ou *Broker*, tamén baixo unha formulación similar.

Cómpre pensar que é xustamente no espazo intermedio entre a creación e a súa recepción onde poden orixinarse este tipo de xuízos e polémicas; aínda que, por outro lado, ese sería o prezo que habería que pagar por enfrontar a sociedade co reverso da súa imaxe. Así acontece en moitas das intervencións públicas de Eduardo Kac, onde o artista se ve obrigado a falar deste tipo de críticas e recepcións en lugar de centrarse no deseño da súa obra, ou nas

metodoloxías aplicadas: “El arte, querido amigo, no puede depender de los remordimientos ingenuos de gente que aún vive en la Edad Media. Estamos en el futuro y actuamos en consecuencia” (Gual, 2008: 233).

Segundo parece, este tipo de posicionamentos a favor ou en contra destas prácticas podería deberse a unha cuestión fundamental que descansa na base destes proxectos, como é o concepto de *natural* e a súa imposíbel escritura na actualidade. Dalgún xeito, cos últimos avances científicos perfilouse unha versión diferente do Humanismo, onde o natural viría marcado pola partícula *trans-* aplicada a todas as súas realidades: transpolítica, transestética, transexual... como apuntaba Denis Baron en *La chair mutante*. Tanto é así, que podería empezar a considerarse “una política de la vida que apunte a la permanencia de la totalidad de los seres, ya sean creados de forma natural o artificial” (Gual, 2008: 245), se pensamos que isto non é sempre diferenciábel.

Ora ben, a verdadeira achega literaria vémolala formulada na proposta estética de Ecos, como un paso *máis alá* das proxeccións artísticas contemporáneas. Unha forma de investigación do que supón vivir actualmente, a través de formulacións *extraordinarias*, afastadas de toda orde de normalidade (Gual, 2008: 231). Por iso preséntansenos obras que superan, dende a súa mesma natureza, os limiares do artístico e da representación, buscando xustamente a *presentación* das mesmas. É dicir, “obras creadas para su contemplación, y cuyo impacto no tendría que ser coyuntural a la novedad o a la trasgresión ética o social correspondiente”, segundo palabras de Óscar Gual.

En consecuencia, mentres a Eduardo Kac lle interesa a reflexión “sobre los cambios de percepción, los cambios culturales y políticos, las implicaciones filosóficas producidas por la expansión y por la modificación de la percepción del ser humano”, e mesmo a convivencia con este tipo de realidades *creadas* (De Vicente, 2001), a Ecos interésalle tan só o acto de creación mesmo, ademais inserido na súa dimensión poética, de maneira que o acceso ao social non sexa máis que un accidente. Aí radicaría, segundo a miña impresión, a fenda estética entre Kac e Ecos, ao formularse unha diferenza que se traduce nunha polaridade case irreconciliábel entre os seus obxectos de compromiso, segundo sexan sociais ou artísticos.

Conclusión

Polo tanto, e por coherencia coas bases do seu propio discurso, a obra de Óscar Gual non só pode verse como creación, senón que ao mesmo tempo tamén supón unha forma de investigación, de xeración de pensamento, arredor dos espazos do *backing*, a bioarte e a literatura das novas tecnoloxías. Noutras palabras, a exploración das posibilidades da narración na actualidade a través dos medios que articulan a representación desta época en concreto. Trátase dun texto cuxa natureza é híbrida e procesual, dispersa, como dispersos son os contidos e informacións coas que estamos en contacto a diario. De feito, é así como se tensa o concepto herdado de novela, ao achegarlle os trazos estéticos que responden ás coordenadas características desta época; pero sen desatender as formas previas, pois non se trata de enfrontar paradigmas e arquetipos literarios, senón de implementar e expandir os xa existentes.

Polas súas características temáticas e construtivas, *Cut and Roll* supón ademais un medio privilexiado de conexión entre os espazos que abordamos –o *backing* coa bioarte e o espazo do social–, ao presentar o debate sobre estas disciplinas e as súas relacións internas baixo a conciencia dunha identidade tecnolóxica. É un xiro cualitativo sobre a forma habitual de abordar este tipo de cuestións; porque ademais isto conduce cara a unha forma de enxeñaría social que se apoia na mestura de disciplinas, linguaxes e coñecementos de distinta natureza como formas novas de acción nun contexto moi concreto, como é o do século 21.

Jara Calles
Universidade de Salamanca

75

Bibliografía

- Alsina, Pau. 2007. *Arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: UOC.
- Baron, Denis. 2008. *La chair mutante*. París: Dis voir.
- Broncano, Fernando. 2000 *Mundos artificiales*. México: Paidós.
- De Vicente, José Luis. 2001. “El creador de seres imposibles”, en *navegante.com* <www.elmundo.es/navegante/2001/09/10/entrevistas/1000132841.html>

Fernández Mallo, Agustín. 2007. “La otra historia de la nocilla”, en *La Vanguardia*, 26/09 <www.lavanguardia.es/premium/publica/publica?COMPID=53397294068&ID_PAGINA=22088&ID_FORMATO=9&turbourl=false> [Última revisión: outubro 2010]

Gual, Óscar. 2008. *Cut and Roll*. Barcelona: DVD.

Kac, Eduardo (ed.). 2007. *Signs of life: Bio Art and Beyond*. Cambridge: MIT.