

Con Eduardo Kac en Santiago de Compostela

Andrea Álvarez Pino¹

“Aínda non existe un vocabulario crítico desenvolvido
para falar da poética da bioarte”

EK

En 1988, Vilém Flusser anticipou que a converxencia da telemática e a biotecnoloxía permitiría utilizar a materia orgánica como substancia de inscrición de información xenética previamente sintetizada e codificada de maneira artificial e facer que esa información mudase e se multiplicase ao ritmo propio da vida. Pola mesma lóxica, chegaría o tempo en que fose posíbel, non só mimetizar as formas de vida coñecidas, senón tamén crear formas de vida alternativas, criaturas insospitadas, novas subxectividades, un desafío que o teórico checo consideraba demasiado importante como para abandonalo ao dominio exclusivo da ciencia: “isto é tarefa non para biotécnicos entregados á súa propia disciplina, senón para artistas que colaboren cos laboratorios establecidos” (Flusser, 1988)². O futuro é agora. Pioneiro e teórico da arte electrónica e dixital, da holopoésía, da arte telepresente, biotelemática e biorrobótica, Eduardo Kac (Brasil, 1962)³ tamén é recoñecido internacionalmente como o inventor da bioarte ou arte transxénica. Nun presente *high*

335

¹ Investigadora do proxecto INCITE09 204039 PR: “A literatura electrónica en España. Inventario e catálogo”. Universidade de Santiago de Compostela.

² Vilém Flusser, “Curie’s Children”, *Artforum* 26 (7), marzo 1988.

³ A obra e a bibliografía do artista atópanse amplamente documentados en www.ekac.org, sitio do que proceden as notas a pé de páxina que transcriben reflexións e descrições do propio autor. Os fragmentos transcritos proceden de textos publicados ben na lingua orixinal, que adoita ser o inglés e, nalgúns casos, o portugués, ben en tradución.

tech en perpetuación insomne de si mesmo grazas á domesticación invasora dos corpos e das identidades e á transacción privada de plantas e animais transxénicos, células xeneticamente modificadas, xenes sintéticos, xenomas e patentes, para Kac, a arte baseada no uso de técnicas de enxeñaría xenética para a creación de seres vivos únicos ofrece a oportunidade de reflexionar arredor dos novos desenvolvementos, pero dende unha perspectiva ética e social. En palabras do creador:

La naturaleza de este nuevo arte no solo es definida por el nacimiento y el crecimiento de una nueva planta o un nuevo animal, sino sobre todo, por la naturaleza de la relación entre el artista, el público y el organismo transgénico. El público puede llevarse a casa las obras de arte transgénicas para cultivarlas en el jardín o criarlas como animales domésticos. No hay arte transgénico sin un compromiso firme y la aceptación de la responsabilidad por la nueva forma de vida creada así. Las preocupaciones éticas son de capital importancia en cualquier obra artística y se hacen todavía más cruciales que nunca en el contexto del arte biológico, donde un ser vivo real es la propia obra de arte. Desde la perspectiva de la comunicación entre las especies, el arte transgénico reclama una relación dialógica entre el artista, la criatura/obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella⁴.

336

Xa se trate de instalacións biotelemáticas, de bioimplantes, experiencias simbióticas entre seres humanos e robots, da creación dunha coella verde ou da composición de transpoemas, a obra de Eduardo Kac é branco das polémicas máis sonadas e das reaccións críticas máis diverxentes. De acordo con Arlindo Machado:

si existe hoy una discusión inevitable en el círculo de los artistas que experimentan con dispositivos o procesos tecnológicos, esa discusión es ciertamente la que habla respecto a la propia naturaleza de la intervención artística en una época marcada por el tecnocentrismo⁵.

Sexa como for, o certo é que este brasileiro radicado en Chicago mide libremente a súa traxectoria e faino en procesos creativos líquidos, que medran en horizontal, ao ritmo da verticalidade dos discursos deterministas e tecno-

⁴ "Arte transgénico", en <<http://www.ekac.org/transgenico.html>> [20/06/2011]. Publicado orixinalmente en *Leonardo Electronic Almanac*, vol. 6, nº 11, 1998.

⁵ Arlindo Machado, "Repensando a Flusser y las imágenes técnicas", en <<http://www.arteuna.com/CRITICA/flusser2.htm>> [20/06/2011].

transcendentes, hibridando e materializando (literalmente) os corpos que median entre a arte, a ciencia, a linguaxe, a bioloxía, a cultura e a imaxinación.

Conversei con el o 23 de xuño de 2010 co gallo da exhibición de dúas das súas obras recentes na galería Factoría Compostela, *Historia natural do enigma* e a serie dos *Lagogrifos*, e coincidindo coa xira de presentación de *Telepresencia y Bioarte*, unha antoloxía dos seus escritos teóricos editada en español por Cendeac.



Eduardo Kac. Foto de Mario Llorca

ANDREA ÁLVAREZ PINO: *A teoría da comunicación e a semiótica experimental vertebran o conxunto da súa obra. O ideal dialóxico que motivou o seu labor pioneiro na arte electrónica dos oitenta é o mesmo que hoxe estimula o seu proxecto de creación dunha nova ecoloxía do híbrido?*

EDUARDO KAC: Nos anos oitenta todos facían pintura, cousa pola que eu non sentía interese. A arte que eu quería facer debía involucrarse coa nova dinámica social que empezaba a emerxer e non con modelos herdados de séculos anteriores, cando o mundo era máis tranquilo, máis calmo, e onde a noción de espazo-tempo era unha noción estábel. Algúns queríamos xa desequilibrar estas nocións. Empezabamos a ter un mundo máis dinámico, máis global, con información circulando, as primeiras manifestacións do que hoxe chamamos a internet... Eu estaba seguro de que, máis que un cambio dixital habería unha verdadeira transformación cultural e que, finalmente, a cultura sería dixital. Novas formas de arte e de poesía debían ser desenvolvidas, non para reflectir esta nova cultura, iso non me interesaba nada, senón para creala mesmo, para producila. Esa foi a tarefa. Traballar para inventar unha nova cultura dende os meus campos, dun lado a poesía e do outro as artes visuais. Pero emerxer como cidadán neste contexto foi algo que milleiros de persoas fixeron. No meu caso tivo que ver tamén algo interno, o meu universo persoal, un universo no que a noción de comunicación é central.

AAP: *Propón unha revisión da noción de dialoxismo á luz de obras de arte que constitúan diálogos reais, formas activas de comunicación verbal e non verbal entre*

organismos vivos. Supera a noción de dialoxismo nas formas en que foi tratada por referentes culturais e artísticos anteriores ou é máis ben a ilustración tecnoloxizada da máis básica das súas formulacións?

EK: A comunicación é un fenómeno absolutamente fundamental para a vida na terra. É algo que acontece nos niveis máis básicos: aquí temos unha ventá. Agora poño a miña man fóra. Sinto o corpo máis frío ao tempo que sinto máis calor na man, é dicir, comunícanse dúas temperaturas; teño a sensación de dúas cousas distintas simultaneamente, ves? A comunicación pode ser algo que non ten semiótica, que non ten axente, que non ten mensaxe, que non ten interpretación. Ninguén está enviando calor á miña man. É algo que simplemente pasa. E ligado a isto, o intercambio, o troco constante que acontece tanto entre elementos inorgánicos como ao nivel orgánico, na comunicación intracelular primeiro, entre células, moléculas, colonias moleculares despois, e, finalmente, entre organismos desenvolvidos. Comunicación non é só transmitir. Implica, máis que unha mensaxe, unha relación. Un intercambio no que as partes involucradas no proceso cambian, transfórmanse. Por iso é que falo de dialoxismo.

338

AAP: *Constrúe un suxeito estético...*

EK: ...descentrado, sen forma fixa. O suxeito está xustamente na relación...

AAP: *...o eu só é licuado, contaminado, en contacto co outro; a intersubxectividade é o seu modo de actuación, o de todos os corpos, calquera que sexa a natureza dos mesmos. De aí que a súa arte porfíe na consecución dun dialoxismo literal?*

EK: Exacto. Pero a forza e a beleza están xustamente no aspecto sinxelo do contacto. Quen vive cun ser doutra especie sábeo moi ben: a linguaxe non é necesaria para a comunicación.

AAP: *Cal é a diferenza entre a telemática e a telepresenza?*

EK: Telepresenza xa non é máis ese intercambio de son, palabra e imaxe que caracterizaron as telecomunicacións tal e como as coñecemos no século XX. A telepresenza súmalles unha dimensión material ás telecomunicacións. A presenza é algo físico. Creei a arte de telepresenza en 1986 sumando un corpo robótico a un sistema de telecomunicación, de maneira que o participante que manipulase o conxunto puidese ter unha presenza física, social, real, nun

lugar remoto. É o caso da serie de variacións de *Ornitorrinco*⁶. Cando o robot se despraza es ti quen o fai; cando o robot fala, en realidade é a túa voz a que fala a dez centímetros do corpo dunha persoa remota. Non é coma se estiveses alí co teu corpo biolóxico, pero tes unha presenza física que é real, que non é unha simulación. Coa arte de telepresenza inventei unha modalidade de presenza que non existía no mundo.

AAP: *Nun dos artigos reunidos en Telepresencia y bioarte cita un concepto de Paul Virilio, “telerrealidade”, como sinónimo de telepresenza, subordinación do espazo físico tridimensional ao tempo real, nun proceso de abstracción que identifica imaxe e realidade. Tal e como vostede o describe, na serie Ornitorrinco “la acción remota es factual, pero para el participante todo tiene lugar como imagen, siendo la imagen el lugar”. Cales son as coordenadas que fan posíbel a imaxe dixital como lugar de encontro, de existencia, de socialización?*

EK: Cando miras a través do robot non obtés a imaxe propia da televisión ou da fotografía. Na arte de telepresenza a imaxe é, efectivamente, o espazo polo que estás a moverte. Neste contexto o tempo real desborda o espazo real e a imaxe adquire unha inmediateza que non tiña antes porque responde ao teu punto de vista. Trátase dunha imaxe que non ten carácter semiolóxico. Non é algo que alguén representa ou interpreta. Es ti!, que miras e experimentas o mundo. De verdade estás navegando na imaxe, que é o mesmo que dicir navegar o mundo. Imaxe e mundo confúndense. Non hai a lóxica representacional que temos na fotografía, onde sempre se dá unha mediación e onde o outro fica sempre removido.

AAP: *A finais dos oitenta glosaba tamén a Baudrillard e o problema da falta de resposta dos medios de comunicación de masas, a súa irresponsabilidade, os seus mecanismos de abstracción...*

EK: Non é que hoxe o tema estea ausente dos meus traballos, pero xa non é máis o foco. En parte porque o mundo cambiou. Hoxe temos a rede. Nos oitenta a televisión tiña o control. Creei unha serie de obras que rompían coa súa lóxica. Non eran obras de transmisión, senón obras procesuais e de comunicación aberta, con *videofones*, trocos e intercambios vía fax, unha mesmo se desenvolvía dentro dun programa de televisión e polo tanto ao interior do

⁶ Proxecto pioneiro no eido da arte telerrobótica e telepresente desenvolvido por Eduardo Kac e Ed Bennett en 1989, con anterioridade á expansión do uso de internet.

sistema monolítico característico do medio. Despois comecei co Minitel e a poesía dixital⁷. Xa se trataba de creacións inmateriais. Xa era traballar na internet antes de que existise internet. Creaba o poema dixitalmente para Minitel, para ser diseminado nese medio e dalo a coñecer nese medio, de maneira que a experiencia fose directa. Coa telepresenza fun un paso máis alá creando situacións de comunicación abertas, intersubxectivas e interactivas, todo o contrario ao que ofrecía a televisión.

AAP: *Xa mediados os noventa, propuxo a dramatización dos dispositivos biotecnolóxicos e das estruturas monolíticas dos sistemas de telecomunicación para a consecución de procesos reais de interrelación e conectividade entre especies. En Essay Concerning Human Understanding⁸, Teleporting an Unknown State⁹, A-positive¹⁰ ou Time Capsule¹¹, a integración de bioloxía, sistemas de procesamento de información, redes e robótica creou formas de experiencia alternativas ás determinadas pola descuberta do xenoma e o ideal antropocéntrico de tecnotranscendencia. A reflexividade inherente a estes eventos e instalacións diminúe a capacidade dialóxica e performativa que se lles atribúe a outros modelos artísticos e de pensamento, o literario, por exemplo?*

340

EK: Entender a descentralización do humano, que a comunicación é un fenómeno que transforma, que no proceso da relación home-cadelo ambos se

⁷ Pode verse reunida en <<http://www.ekac.org/multimedia.html>>

⁸ Instalación sonora de comunicación entre-especies, en directo, bidireccional, interactiva e telemática creada canda a Ikuo Nakamura e desenvolvida entre Lexington (Kentucky) e Nova York en 1994. Un canario dialogaba a través dunha liña telefónica normal cunha planta (Philodendron) situada a unha distancia de 600 millas. A obra exhibiuse no contexto da exposición "Dialogues", que se realizou simultaneamente en internet e en varios museos e galerías.

⁹ Instalación biotelemática que conectou o Contemporary Art Center de Nova Orléans a internet entre 2004 e 2006, integrada no "Bridge Siggraph'96 Art Show". Combina crecemento biolóxico e actividade (remota) en rede. Nunha habitación escura, un recipiente con terra servía de viveiro para unha única semente. A través dun videoproxector suspendido sobre o recipiente e enfocado cara a el, os participantes, dende grandes distancias, enviaban luz a través de internet para permitir que a semente realizase a fotosíntese e medrase en plena escuridade.

¹⁰ Evento de biorrobótica dialóxica realizado en 1997. O corpo do artista proporcionáballe a un robot nutrientes vitais por vía intravenosa. O biobot recibía o sangue humano e extraía del o osíxeno necesario para manter acesa unha chama feble e inestábel, símbolo arquetípico de vida. A cambio, o biobot doaba dextrosa ao corpo humano. O modelo conceptual inverte a concepción habitual dos robots como escravos que levan a termo tarefas difíciles, repetitivas ou humanamente imposíbeis.

¹¹ Performance realizada o 11 de novembro de 1997 na Casa das Rosas, en São Paulo, e retransmitida en vivo por televisión e por internet. Kac utilizou o seu propio corpo como campo de experiencia implantando un microchip de memoria dixital no calcañar esquerdo. Este tipo de implante permanente adoita utilizarse para a identificación de animais por radiofrecuencia.

ven transformados, son cuestións que todos coñecemos pero que sempre estiveran ausentes da arte. Mudar o sistema de interpretación non é tarefa doada. Kandinsky, Picasso ou o inventor do primeiro monocromo impulsaron un cambio, pero sempre dentro dun sistema vectorial pictórico. Aquí estamos falando de algo máis profundo, dunha concepción alternativa da arte na cal non temos un suxeito que mira un obxecto como no caso da pintura, senón relacións entre suxeitos. Crear arte intersubxectiva non é algo obvio, porque cal sería entón a diferenza entre esta conversa que estamos mantendo agora e unha obra de arte? O desafío foi, precisamente, traer a beleza, a dinámica do que coñecemos cando estás co namorado, cos amigos, no parque co teu can, a beleza deses momentos traelos ao terreo da arte. As verdadeiras obras de arte son as que teñen iso por base.

AAP: *Falamos, pois, dunha sorte de ética da experiencia.*

EK: Da experiencia interpersonal. Interpersonal e interactiva.

AAP: *Na altura, o seu traballo consistía no que describiu como “o xogo diseminado do significado das redes telemáticas”. Hoxe, na hibridación de secuencias de ADN sintético no xenotipo de plantas, bacterias e animais. Alén da espectacularidade dos avances técnicos e conceptuais, dos holopoemas e as primeiras obras de telepresenza ás últimas ecoloxías transxénicas e biopoemas, todas as súas creacións amosan unha constante: a obra de arte é sempre o proceso comunicativo mesmo que as produce.*

EK: Si, pero cada proceso é creado para a obra. Cada obra ten a súa propia poética; cada obra crea o seu propio contexto. No contexto exclusivo da obra hai sempre un proceso específico. E aí si, pois. Pero sen a dimensión material non sería posíbel crear esa poética. O proceso de comunicación non é un proceso ideal, é un proceso material. E iso é o importante. Todo o que acontece na materialidade do proceso de comunicación, sexa intencionado ou non, é intrínseco á esta dinámica, a esta beleza, a esta poética. Esta dinámica artículase entre o que está dentro do sistema e o que está fóra, porque o proceso de comunicación non é a idea da intersubxectividade, senón a materialidade da dinámica tanxíbel do acto comunicativo.

AAP: *Dixo nalgures que a arte manifesta de maneira explícita aquilo que o discurso científico oculta: o uso de metáforas, o pensamento simbólico, o papel da ideoloxía na xeración de coñecemento. Penso que no caso da hibridación medial das artes visuais e*

da poesía cos dispositivos biotecnolóxicos de regulación da vida e a morte en contextos de elaboración e experimentación pública e colectiva do sentido e os seus efectos logra, ademais, materializar procesos e posicións subxectivas que para o pensamento actual non existen se non en abstracto, como hipóteses ou especulacións teóricas. Podería dicirse que a bioarte prové modelos epistemolóxicos máis acordes co status quo actual que os que ofrecen as disciplinas científicas e filosóficas convencionais?



Alba. Autora Chrystelle Fontaine

EK: O meu interese fundamental é crear, ofrecerlle ao espectador a experiencia de algo que efectivamente ocorre. Crear e presentar os feitos de maneira que, se a obra é unha criatura viva, se produza un encontro entre dúas ou máis criaturas vivas. Intersubxectividade. Quero que a obra teña a forza da experiencia orixinaria, porque ao meu ver a beleza e a forza están aí.

AAP: *O que pasa é que nunca se dá un contexto verdadeiramente orixinario...*

EK: Pode selo. Cando vas a un museo e atopas unha flor nun pedestal, por exemplo.

AAP: *Refírese a Edunia, a flor transxénica creada entre 2003 e 2008 e merecedora do Golden Nica Award na Ars Electronica 2009.*

EK: Edunia é a primeira criatura da súa categoría, a primeira na súa forma de dicir o mundo. É un “plantimal”, unha planta que ten unha característica moi particular: produce a miña proteína humana nas súas veas vermellas, soamente nas vermellas. Leva o meu sangue, ten o meu xene, que se integra na súa maquinaria celular. Acepta o meu xene e produce a miña proteína no seu corpo, algo que ningunha flor da natureza fai. Por si mesma, a natureza non pode cruzar un ser humano cunha flor. Edunia é un ser real, vivo, con características que son totalmente súas. Trátase da produción dun suxeito botánico que nunca medrara antes no planeta. Na serie de fotografías que lle fixen e que se exhibiron en Compostela, as seis Edunias que se ven son clons. Son xeneticamente idénticas, pero son todas diferentes. Son unha maneira de celebrar a singularidade. Normalmente dise “o can”, “o robot”, “a rosa”, coma se tratase de categorías abstractas. Eu quero dicir que “esta rosa”, que “este chiguagua”, “esta bacteria” son diferentes “desta rosa”, “este chiguagua”, “esta bacteria”. Cada forma de vida é unha singularidade.

AAP: *Os organismos vivos que vostede crea nos laboratorios en colaboración cun equipo científico e que despois empra a tomar parte en exhibicións e contextos dialóxicos son a un tempo obxecto e suxeito da súa bioarte. Esa ambigüidade aparente recibiu interpretacións contraditorias. Algúns críticos emparentan as súas biocreacións cunha posta ao límite do proceso de desmaterialización ou disolución procesual do obxecto artístico iniciado polo movemento conceptual mentres que outros opinan que a súa insistencia mecánica na produción de obxectos artísticos biolóxicos resulta nunha re-materialización radical da obra de arte. Que opinión lle merece isto?*

EK: Dicer que a miña bioarte é unha arte conceptual é pereza intelectual. É tentar comprender o anovador a partir de cousas que pasaron corenta ou cincuenta anos atrás. Moitos críticos fano porque é moi difícil desenvolver un vocabulario específico de bioarte. Xa nos anos vinte, Lissitsky dicía que co telégrafo e a radio comezaba un proceso de desmaterialización que afectaría ao libro. A finais dos setenta, eu mesmo defendín que ese proceso acabara de completarse e que outro comezaba, o proceso de creación inmaterial, é dicir, o dixital, que xa non é máis a continuación da desmaterialización, senón a chave para unha nova cultura. Unha cultura que deixa de atacar a materia para permitir que o lector e o público vivan a experiencia xa sempre de maneira inmaterial. Pero falar de bioarte neses termos... A arte dixital xa é, en por si, unha creación inmaterial. Cando falamos da arte dialóxica que eu creo coa inmaterialidade, ou con poemas, aí entramos de maneira directa no dominio do inmaterial. Non hai transformación. Creas directamente a obra, como píxeles, disemínala pola rede e a xente ten unha experiencia na pantalla ou no proceso que a rede permite. Iso é unha cousa; a bioarte é outra. Dicer que a bioarte é inmaterial é dicir que ti e mais eu... É a materialidade da vida o que está en xogo.

AAP: *A propósito de Genesis¹² falou dunha “ética performativa”.*

¹² Primeira obra de arte transxénica. Foi realizada no contexto do festival Ars Electronica 1999, en Linz, Austria. Kac creou o “xene de artista”, un xene sintético, inventado por el mesmo e que non existía na natureza. O xene foi creado a través da tradución ao código Morse dun fragmento en inglés do Vello Testamento e codificado de código Morse a ADN segundo un código inventado (os trazos do código Morse representan a timina, os puntos a citosina, o espazo entre palabras a adenina e o espazo entre as letras a guanina; as combinacións dos catro compoñentes fundamentais do ADN forman o alfabeto ou código xenético). A sentenza bíblica di: “Dominade sobre os peixes do mar, sobre as aves do ceo e sobre todos os animais que se arrastran sobre a terra” (Xénese, 1, 28). O xene introduciuse en bacterias depositadas en placas de Petri. Na galería, as placas dispuxéronse sobre unha caixa de luz ultravioleta controlada por participantes remotos na rede. Ao accionar a luz UV, os participantes na web provocan a mutación do código xenético e mudan o texto contido no corpo das bacterias.

EK: É algo moi sinxelo. Cando falamos de arte transxénica ou bioarte falamos de vida verdadeira, non de vida metafórica como na escultura, na fotografía ou na pintura. Falamos de obras vivas que non son apropiacións, que son vidas creadas. Falamos da vida, de crear vida. E non se pode tratar a vida como se trata un obxecto. Un can ten vida intelectual, ten vida social. A súa vida ten diferentes dimensións e ti tes que respectalas todas. Está na túa casa, comparte a túa vida. En definitiva, tes unha responsabilidade. A dimensión ética na bioarte non é algo que chegue despois da obra. É performativa no sentido de acción. No acto de crear unha obra viva a dimensión ética está sempre presente, co coidado, co cariño, coa responsabilidade. Porque non estás creando un obxecto, estás creando unha vida, sexa planta, coella, sexa cal sexa. Esta ética é algo intrínseco ao proceso, á acción. Por iso lle chamo “ética performativa”.

AAP: *Propugna unha visión relativista da experiencia. Pero a experiencia contemporánea, aínda que fluída e aberta ao cambio, está corporizada e sexuada. O corpo humano é aínda unha localización para o poder e o control. Non lle parece que uns corpos aínda importan máis que outros? Todo vale para a consecución dunha ecoloxía transxénica como a que propón en O oitavo día*¹³?

344

EK: Por iso creei *Rara Avis*¹⁴, para poñerse no lugar do outro. O meu traballo é poético. Son un poeta, non un activista. Non fago o meu traballo para transmitir unha mensaxe nin para convencer a ninguén de nada. As miñas obras poden ter un impacto social e político, pero o compromiso número un é coa poesía da obra. Creo un contexto no cal se permite que o outro descubra dende o seu punto de vista, non no que o outro descubra o que eu penso. Inventar outras subxectividades e traer ao mundo novas formas de vida son grandes decisións, claramente, pero ti non tes que ser a persoa que cambia, senón a persoa que medra. Podes crear a subxectividade que queiras ocupar, por así dicilo.

¹³ Ecoloxía de seres transxénicos verdes, todos creados con GFP (xene de medusa) entre os anos 2000 e 2001. A obra, que se conectaba a internet de varias formas, incluía un robot biolóxico, o segundo creado por Kac. Foi presentada no Institute for Studies in the Arts do Arizona State University.

¹⁴ Obra de arte electrónica, telepresencial e interactiva composta por trinta pequenos paxaros reais, un papagaio robótico dentro dun aviario, un visor de realidade virtual e múltiples ligazóns bidireccionais con internet. Presentouse no Nexus Contemporary Art Center em Atlanta (1996), no Huntington Art Gallery, en Austin, Texas (1997), no Centro Cultural de Belém, en Lisboa (1997), e on-line formando parte do Olympic Arts Festival.

AAP: *Ou sexa, que crear unha vida é facer poesía.*

EK: No sentido grego de *poiesis*, creación.

AAP: *Durante o coloquio que seguiu á conferencia que ditou no Centro Galego de Arte Contemporánea en maio de 2010 insinuouse que Eduardo Kac xoga a ser Deus...*

EK: Pero recordas que contestei, non? “A el non lle gustaría que existise”.

AAP: *Abaixo os moralismos. Non á nostalxia.*

EK: Iso tento facer. Niso consiste o meu traballo.

AAP: GFP Bunny¹⁵ *non consistía só en modificar o xenoma dun coello mediante a introdución do xene da medusa e facer nacer unha coella, Alba, que proxectase luz verde baixo determinadas condicións de luz. Levala a vivir con vostede formaba parte do proxecto, xesto que ademais da integración social da criatura, suporía violentar os códigos e as políticas de privacidade que regulan a actividade habitual nos laboratorios médicos e militares. Non puido ser, e no seu lugar xurdiu unha situación inesperada, a polémica fronte ao laboratorio, amplamente difundida polos medios de comunicación.*

EK: O da recepción é un fenómeno moi activo. Así como falo dunha “ética performativa” tamén falo dunha “recepción xerativa”. O que acontece co público non é idéntico á motivación que o artista ten no acto de creación. A resposta é do público. Creo que o público é responsábel. Se o público se comporta de forma escandalosa, o escándalo prodúcese do lado do público,

¹⁵ Realizado no ano 2000, incluíu a creación, a través de enxeñaría xenética, dunha coella con GFP ou proteína verde fluorescente. Completábase coa socialización da criatura: “Como artista transxénico non estou interesado na creación de obxectos xenéticos, senón na invención de obxectos sociais transxénicos. Noutras palabras, o que é importante é o proceso completo e integrado da creación da coella, levándoa á sociedade, tratándoa con cariño e dándolle un contorno que a respecte e a coide e no que poida medrar de maneira segura. O proceso de integración é importante porque sitúa a enxeñaría xenética nun contexto social no que as relacións entre as esferas privadas e públicas deben negociarse. Noutras palabras, a biotecnoloxía, a esfera privada da familia e o dominio social da opinión pública teñen que discutirse en relación mutua” (Eduardo Kac, en Peter T. Dobrila e Aleksandra Kostic (eds.), *Eduardo Kac: Telepresence, Biotelematics, and Transgenic Art*, Maribor, Slovenia: Kibla, 2000, pp. 101-131).

porque eu non provocho escándalo, prodúceo a obra. Habería que ver por que este público se comporta así neste momento e neste sitio, e por que neste mesmo momento pero noutro lugar, outro público se comporta de maneira distinta. Cambiando o espazo-tempo, a resposta cambia tamén. Non pode abstraerse o *modus* que ten o público, o seu papel na recepción, a responsabilidade que ten. E non se pode colocar no artista o que pasa do lado do público. Ás veces prodúcense diálogos, pero, fundamentalmente, é o público o que ten a reacción, calquera que esta sexa. En todo caso, o importante é a obra! Aínda non existe un vocabulario crítico desenvolvido para falar da poética da bioarte. É máis fácil falar destes aspectos, todos prescindíbeis, que falar da obra de bioarte en si mesma. Fago a obra no laboratorio, así pois, cal é a poética de *GFP Bunny*? Non é instalación, non é *performance*, non é... é a vida! Trátase dunha estética ontolóxica. A vida é. Pura e simplemente. Pero tamén é a obra de arte.

AAP: *E coma tal, nútrese das transformacións que opera na sensibilidade, na memoria, no desexo daqueles que a experimentan dun ou doutro xeito. Digamos que se dá unha retroalimentación entre obra e sociedade.*

346

EK: Sobre todo nesta obra. Segue desenvolvéndose até o momento actual. Hoxe mesmo Sargadelos encargoume o deseño dunhas xerras que formarán parte da serie dos *Lagogrifos*. Non hai un punto final. A obra desenvólvese de acordo co que está pasando agora. Quero que a obra se expanda e se abra o suficiente como para constituír un sistema. Mantén unha curiosidade polo mundo, pero antes que nada ten unha poética, e esta poética non está nin para convencer de nin para explicar nada; está para producir unha experiencia que espero sexa rica na súa sensibilidade, na súa dimensión cognitiva e na súa dimensión emocional, e que polo tanto contribúa a nutrir a persoa, non só durante o tempo que estea no museo, tamén despois. Ao mesmo tempo, busco que esa experiencia sexa dunha beleza sensorial, cognitiva e emotiva que logre un impacto poético e transformador. Pero a cada un a súa propia transformación.

AAP: *Que foi de Alba?*

EK: Nunca saíu do laboratorio. Xa estará morta neste momento, porque os coellos non viven máis de oito anos. Adoita pasar que cando a unha persoa lle morre o chiguagua, compra outro para o substituír, pero para min cada

criatura é unha singularidade e facer outra coella verde non sería recuperar a Alba, sería crear outra coella verde diferente, coa súa historia particular.

AAP: *Canda as variacións de Edunia, tamén trouxo a Compostela unha mostra da serie dos Lagogrifos, en desenvolvemento dende 2007.*

EK: *Os Lagogrifos* son un conxunto de obras que teñen por base un sistema de protoescritura visual. Fundamentanse en signos caligráficos creados por min con tinta e papel, á súa vez baseados sempre no corpo da coella verde. Así, un lagogrifo é un signo dobre, negro e verde sobre fondo branco, porque constitúe sempre dúas representacións caligráficas da coella. A singularidade deste signo dobre é, xustamente, conter en si mesmo máis dun, porque todos somos máis que unha cousa soa. A unidade na multiplicidade, esa é a idea desta unidade protolingüística, visual, que é o lagogrifo. A partir de cada unidade compoño discursos visuais, nun proceso distinto ao da linguaxe. Na linguaxe latina, por exemplo, dispós dun número limitado de signos, vinte e seis, cos que producir a totalidade do universo semántico posíbel no sistema. Os lagogrifos son o contrario. A carga semántica é sempre a mesma: coella, coella, coella, coella, coella; e mais coella; e aínda máis coella. Pero os signos son infinitos. Podo producir unha cantidade infinita de signos e estar dicindo sempre a mesma cousa. É a coella celebrando a súa vida, o seu paso pola terra.

347

Andrea Álvarez Pino
Centro Ramón Piñeiro para a
Investigación en Humanidades