



FOLLOW THE GREEN RABBIT

Dietro al coniglio verde

INTERVISTA A EDUARDO KAC
INTERVIEW WITH EDUARDO KAC
Di André Brasil e Eduardo de Jesus

Eduardo Kac, "Move 36", 2004. Tutte le immagini all images courtesy Eduardo Kac.

Come in una rete, aperta ed eterogenea, molti sono i possibili accostamenti e le letture dell'opera di Eduardo Kac. Dalle sue provocazioni letterarie ai recenti interventi bioestetici, l'artista brasiliano, stabilitosi negli Stati Uniti, ha attraversato linguaggi e supporti tra i più diversi, dall'olografia allo stesso corpo, passando per le reti telematiche e, più recentemente, per il codice genetico.

Ma, al di là di questi "media", ciò che interessa a Kac sembra essere, prioritariamente, quello che l'esperienza artistica provoca, sia nel fruitore/spettatore/partecipante dell'"opera" come nei campi in cui essa si iscrive: arte, scienza, comunicazione, etica e politica. Si tratta dunque di un'opera limitrofa, instabile, che agisce per contaminazione e ibridazione: fra la natura e l'artificio, fra esperienza artistica ed esperimento scientifico, fra presenza e telepresenza.

L'opera di Kac è innovativa e sperimentale non soltanto nel senso tecnico e formale che tali termini comportano: qui l'arte si confronta con poetiche, linguaggi e generi, ma, anche e soprattutto, con nuove forme di vita ed esistenza: quelle che si ravvisano già oggi e quelle ancora insospettabili.

Al di là del contesto dell'arte e rifiutando l'utilizzo passivo della tecnologia, questo lavoro ci impone di riflettere, in modo pressante e critico, sulle implicazioni etiche e ideologiche della techno-scienza contemporanea, che si evolve in maniera sempre più veloce, complessa, permeata da ogni tipo di interesse. Agendo in questo campo di forze e di tensioni, l'interesse di Kac, a sua volta, è al tempo stesso artistico, etico e politico: sottrarci alla condizione di meri contemplatori, passivi e distanti, sia davanti a un'opera d'arte sia di fronte a una nuova scoperta scientifica.

AB-EJ: Come si sviluppa il tuo processo di creazione rispetto ai collaboratori (soprattutto quelli provenienti da un'area tecnica, come l'ingegnere Ed Bennett), alla scelta del medium e all'allestimento dell'opera nello spazio espositivo?

EK: La maggior parte degli artisti contemporanei si avvale del lavoro di professionisti specializzati. Basta pensare a nomi come Richard Serra, Jeff Koons e Matthew Barney, per esempio. In questo senso, il mio lavoro non costituisce un'eccezione. Bisogna però distinguere fra collaboratore e co-autore. Collaborazione è "cum-laborare", ovvero lavorare con altri. Persino l'artista che lavora "da solo" nel suo atelier dipende dal lavoro di altri, in un modo o nell'altro - spesso di assistenti. Era già il caso di Raffaello e Rembrandt, per esempio. Questo non significa che via sia partecipazione nella concezione dell'opera. Io non lavoro in un atelier nel senso tradizionale. Parti di un'opera vengono prodotte in luoghi dove, per qualche ragione, abbia un senso produrle. Le parti dunque si integrano gradualmente nel tempo e nello spazio, a mano a

mano. Come in una rete, aperta ed eterogenea, there are many possible approaches and interpretations of Eduardo Kac's work. From his literary provocations to recent lectures on bio-aesthetics, the Brazilian artist, settled in the United States, has covered the widest variety of languages and media, from holography to the body, moving through telematic networks, and more recently, through the genetic code.

But, beyond these "media", what interests Kac seems to be, primarily, that which the artistic experience provokes, both in the user/spectator/participant of the "work", and in the fields in which it inserts itself: art, science, communications, ethics and politics. Therefore, it's an unstable borderline work, that functions through contamination and hybridization: between nature and artifice, between artistic experience and scientific experiment, between presence and telepresence.

Kac's work is innovative and experimental not only in the technical and formal sense that such terms imply: here art meets poetry, language, and genres, but also, and most importantly, new life forms and existence: those we recognize today and those not yet dreamed of.

Beyond the context of art, and discarding the passive use of technology, this work forces us to reflect, in a pressing and critical fashion, on the ethical and ideological implications of contemporary techno-science, which is evolving increasingly quickly, is increasingly complex, and is permeated by every type of interest. Working in this field of forces and tensions, Kac's interest, in its turn, is simultaneously artistic, ethical, and political: withdrawing ourselves from the condition of mere contemplators, passive and distant, both before a work of art and before a new scientific discovery.

AB-EJ: How does your creative process develop in relation to your collaborators (especially those from a technical area, such as the engineer Ed Bennett), in your choice of medium and exhibition design?

EK: Most contemporary artists make use of the work of specialized professionals. Simply think of names like Richard Serra, Jeff Koons, and Matthew Barney for example. In that sense my work does not constitute an exception. We must however distinguish between a collaboration and co-authorship. Collaboration is "cum-laborare", meaning working with others. Even the artist working "alone" in his studio depends on the work of others, in one way or another - often assistants. That was already the case with Raphael and Rembrandt, for example. This doesn't mean that there is any contribution in the concept of the work. I don't work in a studio in the traditional sense. Parts of projects are produced in places where, for whatever reason, it makes sense to produce them. The parts then gradually integrate in time and space, as they are completed. The work is created in a distributed fashion, like a net. The choice of medium and the exhibition

mano che sono pronte. L'opera viene creata in maniera ripartita, come una rete. La scelta del medium e l'allestimento dell'opera nello spazio espositivo sono sempre al servizio dell'idea e della visione/esperienza dello spettatore/partecipante.

AB-EJ: Malgrado la grande diversità, la tua opera sembra essere emblematica dell'idea di "dispositivo": un dispositivo in cui si articolano media, supporti, linguaggi e strategie fra le più svariate. Ogni dispositivo produce una certa temporalità, una certa spazialità e possibili forme di ricezione. Sei d'accordo su questa idea di dispositivo? Come viene creato, inventato e messo in funzione questo dispositivo?

EK: Io non penso mai a un "dispositivo". Penso all'opera come un tutto, sempre tenendo in mente le idee fondamentali dell'opera e le forme particolari attraverso le quali lo spettatore/partecipante le sperimenterà. Il fatto che i "dispositivi" non abbiano un ruolo centrale appare forse più chiaro con le opere biologiche, come *GFP Bunny*, e persino con le nuove opere, una delle quali spero di presentare già nel 2005.

AB-EJ: "Io, per mia parte, in questo testamento cercherò di concretizzare: ben al di là della pornografia e dell'erotismo, sorge trionfante il corpo. Non il corpo massacrato della popolazione terracquea. Non il corpo scolpito dei miti. Non soltanto il corpo fisico del poeta. Un altro corpo. Nella linea di Sade & Duchamp: una *body poetry*, una *energy awriting*, o qualsiasi altro nome si voglia attribuire". In questo testo pubblicato nel libro *Antologia* (1982), mostri un desiderio di ricercare manifestazioni artistiche che ricollochino il corpo in un'altra prospettiva. Nelle tue opere che espongono il corpo, come *Time Capsule* e *A positive*, credi di avere raggiunto questo obiettivo? Come caratterizzeresti quest'altra prospettiva?

EK: Nel testo citato, facevo professione di fede di un progetto specifico, al quale ho lavorato dal 1980 al 1982. L'obiettivo era duplice. All'inizio il progetto intendeva introdurre, criticamente e pubblicamente, anche attraverso "performances", e senza alcuna vergogna, temi, ritmi e vocaboli tabù nella poesia. Giunsi a un punto in cui le opere consistevano nell'azione del corpo nello spazio, ossia, il corpo creava situazioni che consentivano la lettura - il corpo come linguaggio, come articolazione linguistica. Molti di questi lavori sono scomparsi o non sono stati pubblicati, ma alcuni sono usciti nel mio libro d'artista *Escracho* (1983). Già in *Time Capsule* e *A positive*, entrambi del 1997, interviene qualcosa di diverso. Qui si tratta già di introdurre, letteralmente, e attivare nel corpo umano una memoria digitale e produrre uno scambio di fluidi corporali fra l'essere umano e il robot. Il contesto è diverso. Qui io ricerco qualcosa di diverso. Il biologico e il tecnologico sono re-immaginati al di là dei loro rispettivi limiti.

design are decided according to the idea and the vision/experience of the spectator/participant.

AB-EJ: Despite its great diversity, your work seems to be emblematic of the idea of "device": A device in which the widest array media, medium, languages, and strategies articulated. Each device produces a certain temporality, a certain spatiality, and possible forms of perception. Do you agree with this idea of device? How is this device created, invented, and put into operation?

EK: I never think of a "device". I think of the work as a whole, always keeping in mind the basic ideas of the work and the particular forms through which the spectator/participant will experiment with them. The fact that the "devices" do not have a central role is perhaps clearer with the biological works, such as *GFP Bunny*, and even with the new works, one of which I hope to present as early as 2005.

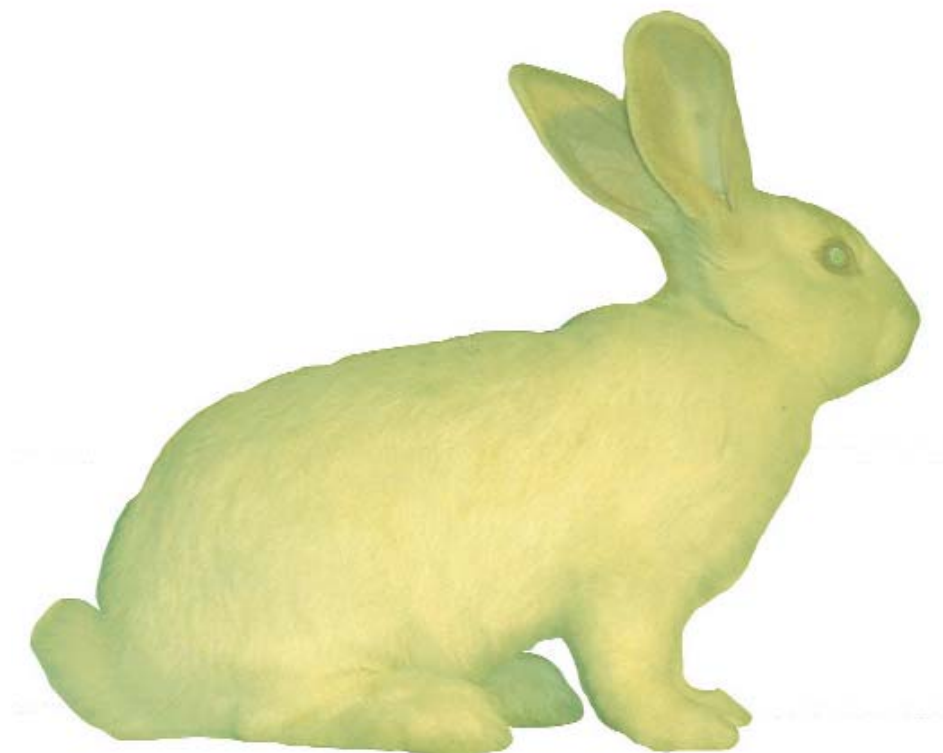
AB-EJ: "For my part, in this testament I will try to specify: Well beyond pornography and eroticism, the body emerges triumphant. Not the body massacred by terraqueous population. Not the body sculpted by myths. Not simply the physical body of the poet. Another body. In the line of Sade & Duchamp: a body poetry, an energy awriting, or any other name you want to give it." In this text, published in the book *Antologia* (1982), you demonstrate a desire to seek out artistic manifestations that put the body back in another perspective. In your works that display the body, such as *Time Capsule* and *A positive*, do you think you have reached his goal? How would you characterize this other perspective?

EK: In the text quoted, I was professing my faith in a specific project, on which I had worked from 1980 to 1982. The goal was two-fold. At the beginning the project intended to introduce, critically and publicly, in part through "performances", and without any shame, themes, rhythms, and words that were taboo in poetry. I reached a point in which the works consisted of the action of the body in space, that is, the body created situations that permitted the interpretation - the body as language, as linguistic articulation. Many of these works disappeared or were not published, but a few came out in my book *Escracho* (1983). Already in *Time Capsule* and *A positive*, both in 1997, something new had come into play. Here it was already introducing - literally - and activating in the human body a digital memory and producing an exchange of body fluids between human and robot. The context is different. Here I'm looking for something else. The biological and the technological are re-imagined beyond their respective limits.

AB-EJ: With some pieces of "media art", we witness a reconciliation between artistic and political experience. How does this relationship appear in artworks that deal



"Free Alba!", 2001-2002. Fotografie a colori montate su alluminio con plexiglas, 36 x 46.5 pollici (91.4 x 118 cm) ciascuna Color photographs mounted on aluminum with Plexiglas, 36 x 46.5 inches (91.4 x 118 cm) each.



Alba, il coniglio fluorescente Alba, the fluorescent bunny. Photo Chrystelle Fontaine

AB-EJ: Attraverso alcune opere di "media art", assistiamo a un riavvicinamento, in termini nuovi, fra esperienza artistica ed esperienza politica. Come appare questo rapporto in opere che lavorano con la telepresenza e con la genetica?

EK: La dimensione politica della telepresenza può essere caratterizzata dal fatto che mette in mostra, attraverso l'invenzione di nuove situazioni, i limiti ideologicamente circoscritti delle tecnologie di comunicazione contemporanea. In altre parole, nel proporre alternative alle forme di interazione sociale mediate da tecnologie dell'informazione, la telepresenza ne rende evidenti i limiti e le motivazioni ideologiche. Già nel caso dell'arte transgenica c'è una riflessione etica che, essenzialmente, mette in mostra anche i meccanismi ideologici attraverso i quali la biotecnologia si sviluppa. Ma tutto ciò viene esposto attraverso la poetica formale e visiva dell'opera. La riflessione e la critica sono, anch'esse, al servizio dell'idea e della visione/esperienza dello spettatore/partecipante.

AB-EJ: Oltre a indicare una serie di potenzialità, le tecnologie telematiche e la genetica favoriscono anche nuove forme di controllo del corpo, dello spazio e del tempo. Come vedi questa questione e come si manifesta nella tua esperienza artistica?

EK: Con la tecnologia, c'è sempre una tensione tra il controllo che essa esercita, in forma individuale e sociale, e le sue potenzialità al di là degli usi definiti dagli ingegneri che l'hanno sviluppata. Spetta agli artisti immaginare realtà alternative e, con le proprie opere creare, sovvertendo queste tecnologie, l'esperienza della nuova realtà immaginata. E mostrare, così, che è soltanto una posizione ideologica quella che determina certi usi della tecnologia, e non la tecnologia in sé. L'opera d'arte di telepresenza e transgenica espande il potenziale dell'arte, ma mette altresì in discussione il controllo sociale delle tecnologie contemporanee.

AB-EJ: Lavorando con procedimenti complessi e dinamici e proponendo nuove forme di rapporto con le "opere", le esperienze di media arte e di arte transgenica introducono una serie di questioni legate alla sua preservazione e alla sua circolazione negli spazi artistici più istituzionalizzati. Questo rappresenta per te un problema quando proponi un'esperienza?

EK: Di solito non me ne preoccupo, ma in effetti si tratta di un problema che richiede maggiore riflessione e attenzione. Io non ho alcun tipo di impegno con l'idea di un'opera effimera. Se alcune opere lo sono, è perché la loro realizzazione lo richiedeva. Per la verità, preferisco che le opere siano preservate, ma questo non è un lavoro che spetta a me. La preservazione è un contributo fondamentale di musei e collezionisti. Il mio lavoro può essere preservato e circolare negli spazi artistici istituzionalizzati o meno, mantenendo comunque la sua carica intellettuale e la sua poetica visiva.

with telepresence and genetics?

EK: The political dimension of telepresence can be characterized by the fact that you put on display, by inventing new situations, boundaries ideologically circumscribed by contemporary communications technologies. In other words, by proposing alternative forms of social interaction through information technologies, telepresence clearly defines the limits and ideological motivations. Already in the case of transgenic art there is an ethical reflection which, essentially, also highlights the ideological mechanisms through which biotechnology develops. But all of this is displayed through the formal and visual poetics of the work. Reflection and critique, they too, function according to the idea and the vision/experience of the spectator/participant.

AB-EJ: Beyond pointing out a series of potentials, telematic and genetic technologies also favour new forms of controlling the body, space, and time. How do you view this question and how has it manifested itself in your artistic experience?

EK: With technology, there is always tension between the control it exerts, in an individual and social form, and its potential beyond the uses defined by the engineers who developed it. It is up to the artists to imagine alternative realities, and with their works create - overthrowing these technologies - the experience of the new imagined reality. And thus to show that what determines certain uses for technology is only an ideological position, and not the technology itself. The telepresent or transgenic work of art expands art's potential, but it also brings into discussion the social control of contemporary technologies.

AB-EJ: Working with complex and dynamic processes and proposing new ways of relating to "artworks", the experience of media art and transgenic art brings up a series of questions linked to its preservation and its circulation in the most institutionalized artistic spaces.

Does this represent a problem for you when you propose an experience?

EK: I don't usually worry about it, but it is however a problem that requires greater thought and attention. I don't have any kind of commitment to the idea of an ephemeral work. If some works are that way, it's because their creation required it. I honestly prefer the preservation of works, but this is not up to me to decide. Preservation is a basic function of museums and collectors. My work can be preserved and circulated in artistic spaces that are institutional or not, and still maintain its intellectual charge and its visual poetry.

AB-EJ: How do you assess the perspective of what you call "transgenic art"? What are the potentials of this field for art? What are the implications of transgenic art in your relationship with science?

EK: As happens for all new art forms, the future of

AB-EJ: Come valuti le prospettive di quella che denomi "arte transgenica"? Quali sono le potenzialità di questo campo per l'arte? Quali sono le implicazioni dell'arte transgenica nel tuo rapporto con la scienza?

EK: Come avviene per tutte le nuove forme di arte, il futuro dell'arte transgenica è di essere assorbita e incorporata nel vocabolario dell'arte in senso più ampio. Quando ciò avverrà, non si parlerà più di arte transgenica in quanto forma propria. Semplicemente, gli artisti creeranno nuove forme di vita nel contesto dei loro lavori. Gli artisti lavoreranno, fra gli altri media, con i bio-media. Così è stato con l'arte cinetica e con la video arte, e lo sarà anche con l'arte transgenica. Il potenziale più fecondo dell'arte transgenica è la creazione di nuove forme di vita e la loro integrazione sociale, esercitando influenza diretta sul processo evolutivo nella Terra. Si apre, in tal modo, la prospettiva che, in un futuro più distante, si rifletta sulla questione della vita, cioè, della creazione di nuove forme di vita della Terra. L'arte transgenica si avvale di risorse materiali contemporanee, a molte delle quali a volte diamo il nome di "scienza". Ciò che oggi si definisce "scienza", un domani sarà un oggetto comune in un salotto o una cucina. La questione non è la scienza. La questione è l'immaginazione e la vita.

transgenic art is to be absorbed and incorporated into the vocabulary of art in the widest sense. When that takes place, we will no longer talk about transgenic art in its own form. Artists will simply create new forms of life within the context of their works. Artists will work with bio-media, among the other media. It was that way for kinetic art and video art, and it will be for transgenic art too. The most fertile potential of transgenic art is the creation of new forms of life and their social integration, exerting direct influence on the evolutionary process on Earth. It thus opens the possibility that, in a more distant future, people will reflect on the question of life, I mean, the creation of new forms of life on Earth. Transgenic art makes use of contemporary material resources, many of which we sometimes call "science". That which today is defined as "science", someday will be a common object in the living room or kitchen. Science isn't the issue. The issues at hand are imagination and life.

TRANSGENIC WORKS of Lorenzo Taiuti

Eduardo Kac è stato fra i primi a inserire fra le sue performance le questioni della biogenetica. Su questa tematica ha sperimentato secondo modelli performativi prima, poi con installazioni complesse e multimediali, attraversando tutte le fasi dell'indagine biotecnologica. Suoi i conigli verdi, sua l'introduzione di elementi estranei alla biologia umana nel corpo, sue le ipotesi di introduzione di strutture geneticamente modificate nella realtà di prodotti digitali. Uno degli sperimentatori più significativi dell'area biotecnologica, Kac si introduce in queste problematiche con interventi radicali e ironici insieme. Gli ho fatto una breve intervista e-mail. Ecco la sua risposta, in cui segnala anche il suo ultimo lavoro: "Move 36", che indaga il famoso scontro fra il giocatore russo di scacchi Karpov e un robot. 36 "mosse" di scacchi che possono forse svelare la differenza fra intelligenza biologica e intelligenza artificiale.

EK. Ciao, Lorenzo. Come va?

LT. Bene, grazie. Ma parliamoci del tuo prossimo progetto.

EK. Ho appena inaugurato un nuovo lavoro transgenico: <http://www.ekac.org/move36.html>, che ho esposto alla biennale di San Paolo nel settembre 2004. Sempre in settembre ho tenuto una personale che raccoglieva tutti i lavori della serie "GFP Bunny" presso la galleria Laura Marsiaj Arte Contemporanea, a Rio de Janeiro in Brasile.

LT. Come procede, secondo te, la ricerca nell'ambito dell'arte biotech?

EK. La bioarte si serve inevitabilmente di uno o più dei seguenti approcci: 1) Stimolare i biomateriali ad assumere determinate forme inerti o determinati comportamenti; 2) l'utilizzo inedito o sovversivo degli strumenti e dei processi biotecnologici; 3) l'invenzione o la trasformazione di organismi viventi. È nell'ultimo caso, tuttavia, che la bioarte rivela la sua tendenza più radicale, esattamente perché lavora sul "vivente" - il vivente nel significato più comune della parola, dalla singola cellula al mammifero. A un livello intuitivo, ogni bambino sa che un oggetto di plastica è inerte e un cane è vivo. È in questo senso "organico" che la bioarte si serve delle proprietà della vita e dei suoi materiali, trasforma gli organismi nella loro natura, o reinventa la vita. Questo è il mio lavoro.

LT. Comunque, al di là dell'articolo, ci tenevo a sapere cosa stai facendo...

EK. Va tutto a gonfie vele, con nuovi progetti, mostre, pubblicazioni... Come sempre, trovi gli aggiornamenti sul mio sito.

Eduardo Kac was among the first to insert the biogenetics' question into his performances. On this theme, he first experimented following preformative models, and then with complex, multimedia installations, through every phase of biotechnological research. His green rabbits, his introduction of foreign elements into the biology of the human body, his hypotheses of introducing genetically modified structures into the reality of digital products. One of the most significant experimenters in the biotechnological arena, Kac steps into these problems with works that are both radical and ironic.

I conducted a brief e-mail interview with him. Here is his response, in which he also mentions his latest work: "Move 36", which investigates the famous encounter of the Russian chess player and a robot. 36 chess "moves" that may perhaps signal the difference between biological intelligence and artificial intelligence.

EK. Hi Lorenzo. How are you?

LT. Fine, thanks. What will it be your next project?

EK. I just inaugurated a new transgenic work: www.ekac.org/move36.html. This work was shown at the Sao Paulo Biennial in September 2004. Also, a solo show collecting all works from the GFP Bunny series was on view in September 2004 at Laura Marsiaj Arte Contemporanea, Rio de Janeiro, Brasil.

LT. How do you see the research in biotech art is going?

EK. Invariably, bioart employs one or more of the following approaches: 1) The coaxing of biomaterials into specific inert shapes or behaviors; 2) the unusual or subversive use of biotech tools and processes; 3) the invention or transformation of living organisms. It is in the latter, however, that it reveals its most radical vector, precisely because it works in the living - that is, living in the most ordinary sense of the word, from a single cell to a mammal. On an intuitive level, any child knows that a plastic object is inert and a dog is alive. It is in this organic sense that bioart uses the properties of life and its materials, changes organisms within their own species, or invents life with new characteristics. This is the kind of work I'm engaged in.

LT. Anyway, besides from the article I would like to know: how are you doing and working?

EK. Things are going well, with lots of new projects, exhibitions, publications. as always, my site has all new updates.