

Rozmowa z Eduardo Kacem – rozmawia Monika Górska-Olesińska

Gdańsk–Warszawa, styczeń 2009

Bardzo istotnym obszarem działalności artystycznej Eduardo Kaca jest poezja medialna i sztuka języka (language art). Od początku lat osiemdziesiątych sięga on po rozmaite media, poszukując nowych środków poetyckiej ekspresji. We wczesnych latach osiemdziesiątych, odwołując się bezpośrednio do tradycji poezji wizualnej, tworzył wiersze, używając mechanicznych i elektronicznych maszyn do pisania, stosował kolaż, badał możliwości, jakie oferują technologie fotokopiowania, druku, fotografii. Jednak – o czym wspomina w tekście From ASCII to Cyberspace: A Trajectory In Digital Poetry – Kac zrozumiał szybko, że nowa poezja powinna przekroczyć tradycję poezji wizualnej, opuszczając zadrukowaną stronę, nie wcielając się jednak przy tym w żadne fizyczne obiekty, których nieruchomość stoi w sprzeczności z dynamiką języka. Chciał rozwijać poezję immaterialną – poezję wieku informacji. Artysta przeniósł więc słowo w przestrzeń wirtualną i fotonową, prowadząc równoczesne eksperymenty z mediami elektronicznymi (poezja cyfrowa) oraz holografia optyczną (holopoezja). W 1984 roku w Centro Cultural Cândido Mendes w Rio de Janeiro na panelu LED zaprezentował swój pierwszy poemat elektroniczny Não!, następnie w latach 1985–1986, zafascynowany potencjałem rodzących się wówczas globalnych sieci cyfrowych, stworzył całą serię animowanych poematów, wykorzystując systemy wideotekstowe (poematy minitelowe). W latach dziewięćdziesiątych odkrył możliwości, jakie oferuje technologia VRML (Virtual Reality Mark-Up Language), dzięki czemu powstały takie trójwymiarowe immersyjne prace, jak Letter, Secret czy poemat awatarowy Perhaps. Początki holopoezji to z kolei rok 1983, w którym zaprojektował Holo/Olho (Holo/Eye). Jego ostatni poemat cyfrowy pochodzi z 1999 roku. (Przygotowała Monika Górska-Olesińska).

Monika Górska-Olesińska: Obecnie zajmujesz się biopoezją. Opublikowałaś jej manifest, w którym czytamy: „Od momentu wynalezienia Minitelu, a następnie pierwszego komputera osobistego, jesteśmy świadkami powstawania nowych języków poetyckich. Video, holografia, programowanie i Word Wide Web poszerzyły jeszcze możliwości oraz zasięg oddziaływania nowej poezji. Dziś, w świecie klonów, chimer i stworzeń transgenicznych, należy jednak zastanowić się nad kolejnymi kierunkami rozwoju – poezją *in vivo*. Proponuję, by posłużyć się biotechnologią oraz żywymi organizmami, wkraczając w nową rzeczywistość językowej, parajęzykowej i pozajęzykowej kreacji”. Czy to oznacza powrót do tego, co materialne?

Eduardo Kac: Nie powrót, lecz krok naprzód. Biopoezja wykorzystuje nowy rodzaj tworzywa – biomateriał. Jest to *novum*, perspektywa dotąd nieznana. W materiale biologicznym pulsuje życie, a wraz z nim zachodzą procesy niepodobne do tych, jakie znamy ze

świata materii nieożywionej. Życie rządzi się własną logiką, co oznacza, że jeśli chcemy, możemy je kontrolować, ale zawsze jedynie do pewnego stopnia, i musimy to zaakceptować. Ponadto każde życie ma unikalny rytm nazywany „czasem biologicznym”. Nieuchronność oraz siłę jego oddziaływania uświadamiamy sobie, spoglądając w lustro i porównując dostrzeżony wizerunek z własną fotografią sprzed 10 lat. Biopoezja w sposób nieunikniony pracuje z czasem biologicznym. Stąd, kiedy jako twórca-pisarz próbujesz wprowadzić pewne wzorce i rytmy w *substratum* stanowiące podłoże dla wyłaniających się nań znaków języka, to twe działania zderzają się z procesami życiowymi zachodzącymi w tymże *substratum*. Możesz starać się je jakoś ukierunkowywać, ale nie możesz ich w pełni kontrolować. Podkreślam przy tym, że dziedziną sztuki, jaką jest biopoezja, znajduje się jeszcze we wczesnej fazie rozwojowej i na tym etapie trudno przedstawiać jej rozbudowaną teorię. W manifestie *Biopoetry*, który został przywołany, wymieniłem 20 rodzajów biopoematów¹ i uważam, że tak skonstruowaną listę można z powodzeniem rozbudować o kolejne propozycje. Ponieważ uprawianie biopoezji jest niezwykle czasochłonnym zajęciem, wymaga także nakładu znacznych środków finansowych oraz pracy w specjalistycznych laboratoriach naukowych, zrealizowałem dotąd jeden biopoemat. Zrealizowane dzieło należało to tzw. metafor metabolicznych (*metabolic metaphors*) opisanych w punkcie osiemnastym manifestu. Obecnie pracuję nad poematem transgenicznym (punkt czwarty manifestu) i mam zamiar ukończyć go przed końcem 2009 roku.

M. G.-O.: Czym są metafory metaboliczne?

E.K.: To prace wyłaniające się w wyniku sprawowania częściowej kontroli nad procesami metabolicznymi mikroorganizmów – mogą to być organizmy prokariotyczne, takie jak bakterie czy archeowce – których odpowiednio liczną populację umieszcza się w wybranym medium (tym medium może być cienka warstwa wody lub ziemi bądź jakiś inny materiał biologiczny). Reakcja tych mikroorganizmów na określone warunki środowiskowe – na przykład na ekspozycję słoneczną, zmiany wilgotności etc. – sprawia, że na powierzchni użytego medium zaczynają pojawiać się efemeryczne słowa. W wyniku naturalnego rozwoju mikroorganizmów po pewnym czasie słowa te ulegają rozproszeniu, kształty poszczególnych liter ulegają przeobrażeniom i stopniowemu zatarciu. Idea metafor metabolicznych polega na tym, by próbować kontrolować procesy owego pojawiania się i zanikania w wymiarze czasowym (regulując ich tempo i długość trwania).

¹ Rodzaje biopoezji zaproponowane i opisane przez Eduardo Kaca w manifestie *Biopoetry*: 1. performansy mikrobotyczne, 2. pisarstwo atomowe, 3. dialogiczne interakcje ssaków morskich, 4. poezja transgeniczna, 5. infrasonika słoni, 6. pismo amebowe, 7. sygnalizowanie przy użyciu lucyferazy, 8. dynamiczne biochromatyczne kompozycje, 9. ptasia literatura, 10. poetyka bakterii, 11. *xenographics* (transplantacje żyjącego tekstu z jednego organizmu do drugiego w celu stworzenia tatuażu *in vivo*), 12. tkanka tekstowa, 13. proteopoetyka, 14. *agroverbalia*, 15. nanopoezja, 16. semantyka molekularna, 17. *asyntactical carbogram*, 18. metafory metaboliczne, 19. słuchanie haptyczne, 20. *scriptogenesis*. (Źródło: E. Kac, *Biopoetry*, w: *idem, Media Poetry: An International Anthology*, Intellect Books, Bristol–Chicago 2007).

M. G.-O.: Czy pojęcie interaktywności znajduje zastosowanie w opisie biopoezji?

E.K.: Przede wszystkim należy podkreślić, że jest to zupełnie inny rodzaj interaktywności niż ten, z jakim mamy do czynienia w przypadku poezji cyfrowej. Jeśli w ramach poezji cyfrowej tworzę poemat interaktywny, to przygotowuję układ możliwości, które czytelnik/użytkownik systemu wywołuje (*call upon*) lub nie w toku interakcji. Dobrym przykładem jest poemat hipertekstowy *Storms* ukończony w 1993 roku. Jego organizacja opiera się o samogłoskowe i spółgłoskowe bifurkacje (rozgałęzienia). Nawigacja odbywa się poprzez klikanie w wybraną literę słowa (może to być samogłoska lub spółgłoska), w niektórych przypadkach także poprzez kliknięcie pustego miejsca między literami. Działanie takie przenosi czytelnika do kolejnych słów tekstu. Kliknięcia mogą odbywać się w dowolnym momencie. Jeśli nie wykonuje się kliknięć, ekran pozostaje niezmieniony. Poemat ten nie ma zakończenia ani konkluzji, co oznacza, że czytelnik może w sposób ciągły eksplorować różne możliwości nawigowania przez tekst bądź też może w dowolnym momencie przerwać proces nawigacji. Co ciekawe, kiedy opracowałem wstępny szkic *Storms*, zorientowałem się, że jego struktura bardzo przypomina strukturę Drzewa Sefirotycznego – diagramu systemowego kabały. W przypadku poezji cyfrowej istnieje ponadto specyficzny interfejs złożony z komputera, z zainstalowanym nań programem-poematem, który połączony jest z monitorem bądź inną ramą projekcyjną. Całość systemu posiada określoną, specyficzną konfigurację. Poemat cyfrowy nie funkcjonuje poza opisanym tu dyspozytywem. Biopoezja jest natomiast zdecydowanie bardziej różnorodna. Nie posiada jednej specyficznej konfiguracji, nie ogranicza się do jednego medium, określonej struktury czy systemu. Istnieje jedynie naczelną zasadą, jaką jest proces kreatywnego pisania z wykorzystaniem ożywionej materii. Zarówno rodzaj interaktywności, jak i wielość jej poziomów będą zależały bezpośrednio od tego, z jakim wariantem biopoezji opisanym w manifeście będziemy mieli do czynienia. Jeśli miałbym w dyskutowanym tu kontekście opisać swój pierwszy biopoemat, to zaproponowałbym określenia „interaktywność troski/interaktywność opiekuńcza” (*interactivity of care*) lub „interaktywność odpowiedzialności” (*interactivity of responsibility*), bowiem relacja, jaka rozwija się pomiędzy czytelnikiem i poematem, ufundowana jest na trosce tego pierwszego o kondycję dzieła. Biopoemat potrzebuje wody i światła – rzeczy niezbędnych dla prawidłowego przebiegu metabolizmu – który to metabolizm z kolei warunkuje pojawianie się i rozpraszanie tekstu. Gdy odpowiednio dozujemy wodę i zapewniamy dostęp światła, wchodzimy w interakcję z biopoematem, ponieważ oba te czynniki powodują w nim zmiany – procesy metaboliczne przyspieszają, organizmy rozwijają się, a ich rozrost sprawia, że kształt liter zmienia się w sposób nieprzewidywalny i następnie zaciera, tekst ulega rozproszeniu w feerii barw i form, którymi eksploduje poemat. Ale zaniechanie działań to też pewien rodzaj interakcji. Nie nawadniając poematu i nie zapewniając mu dostępu światła, również wpływamy na jego kształt. Dzieło ciemnieje, tekst zanika. Jest to inny rodzaj interaktywności niż ten, jaki charakteryzuje doświadczenie odbiorcze w kontakcie z poematem cyfrowym. Powiedziałbym, że jest to interaktywność interpersonalna, bardziej osobista, ponieważ wchodzimy w interakcję z inną formą życia – z żyjącym organizmem, który jest jednocześnie tekstem. Jak widzisz, biopoezja nie jest powrotem, jest spojrzeniem w przyszłość, odkrywaniem nowych horyzontów.

M. G.-O.: Teoretycy poezji medialnej nieustannie podkreślają, jak ogromną rolę w kształtowaniu semantyki i syntaksy poematu pełnią rozmaite techniki animacji i transformacji, którym podlegają zarówno pojedyncze znaki języka, jak i całe ich konfiguracje. W poematach cyfrowych, które stworzyłeś, wprawiasz słowa w ruch oraz poddajesz je licznym metamorfozom. Bywa, że konfrontujesz czytelnika/interaktora ze słowami, które niespodzianie tracą graficzną integralność, przemieniają się na krótką chwilę w abstrakcyjne kształty, niezwiązane z jakąkolwiek rzeczywistością językową, a następnie równie szybko powracają do pierwotnej formy (tak dzieje się w poematach *Accident* oraz *Reversed Mirror*). Jedną z technik, którą posługują się twórcy poezji cyfrowej, jest morfing. Czy i Ty ją stosujesz?

E.K.: Jeśli pod pojęciem morfingu rozumiemy płynną transformację, to tak, z tym jednak zastrzeżeniem, iż wskazałbym przede wszystkim na holopoezję jako na ten obszar twórczości, gdzie takie płynne metamorfozy nie tylko wykorzystują w pełnym zakresie, ale przede wszystkim czynią je istotnym źródłem znaczeń wyłaniających się podczas spotkania z dziełem.

M. G.-O.: Holopoezmaty stanowią ciekawą alternatywę dla animowanych poematów cyfrowych. Jednocześnie nie są tak powszechnie znane i komentowane jak twoje dokonania na gruncie sztuki komunikacyjnej czy transgenicznej, zatem – zanim poproszę o wytłumaczenie, na czym polega morfing w holopoezji – zacytuję fragment twojego artykułu: „Poemat holograficzny, lub holopoezmat, to poemat pomyślany, wykonany i prezentowany w formie hologramu. Przede wszystkim oznacza to, że taki poemat zorganizowany jest w sposób nieliniarny w immaterialnej, trójwymiarowej przestrzeni i podlega zmianom, w momencie gdy jest obserwowany przez czytelnika/widza (zmiany te dają początek nowym znaczeniom). Pojęcie immaterialności odnosi się do faktu, iż elementy werbalne zaaranżowane są w przestrzeni stworzonej z rozszczepionego światła i nie są trwale powiązane z żadnymi namacalnymi i konkretnymi formami (na przykład z drukowaną stroną). Przestrzeń, zdefiniowana przez fotony, nie posiada masy ani taktylnej ekspresji. Gdy oglądający porusza się wokół hologramu, modyfikuje strukturę jego tekstu. (...) Syntaksa zmienia się nieustannie pod wpływem aktywności percepcyjnej oglądającego. (...) Holoteksty znaczą jedynie wtedy, gdy ma miejsce percepcyjne i kognitywne zaangażowanie odbiorcy”.

E.K.: Cieleśne zaangażowanie jest niezbędne, by odczytać holopoezmat. Odpowiadając na pytanie o morfing, posłużę się przykładem pracy *Astray in Deimos*. Na ten holopoezmat składają się dwa słowa: EERIE, oznaczające coś strasznego, upiornego (stosowane na określenie ducha lub mgły), oraz MIST (ang. ‘mgiełka’). Są one trójwymiarowymi obiektami, ich litery przedstawione/wyrenderowane są w formie siatek wielokątów. W centrum hologramu znajduje się kula jaskrawego, żółtego światła. Widzimy także rysy przywodzące na myśl potłuczone szkło, częściowo nachodzące na zarys świetlistego kręgu. Deimos to drugi księżyc Marsa. Tytuł *Astray in Deimos* ma przywołać na myśl kogoś zagubionego na jednym z księżyców Czerwonej Planety. Kulisty kształt w centrum hologramu może kojarzyć się z iluminatorem w kabinie statku, za którym rozpościera się kosmiczny krajobraz. Kiedy

osoba oglądająca hologram porusza się od lewej do prawej, staje się świadkiem topologicznej transformacji liter. Linie i punkty, z których są one wyrenderowane, podlegają relokacji, a następnie rekonfiguracji. Przymiotnik EERIE płynnie przechodzi w rzeczownik MIST. Taki rodzaj morfingu nazywam semantyczną interpolacją (przez analogię do interpolacji wykorzystywanej w animacji). Zmiana formy gramatycznej jest w tym przypadku efektem metamorfozy typograficznej i ma miejsce poza syntaksą. Należy zwrócić uwagę na to, że w procesie transformacji, pomiędzy biegunami, którymi są EERIE i MIST, pojawia się cały ciąg pośrednich konfiguracji, nieukładających się w żadne znane słowa, ale ewokujących znaczenia, z tym że w sposób niejęzykowy (*evoke meanings in non-semantic fashion*). Z jednej strony są to zupełnie abstrakcyjne elementy wizualne, równocześnie jednak „działają” w ramie utworzonej przez słowa EERIE i MIST. Trudno to wytłumaczyć, ponieważ fenomen ten wymyka się powszechnym wyobrażeniom na temat tego, jak działa język. Jeśli wezmę dwa kolory: „czarny” i „biały”, to potrafię zdefiniować kolor pośredni – „szary”. Jeśli natomiast przywołam dwa rzeczowniki: „kwiatek” i „szkło”, to nie potrafię znaleźć słowa określającego pojęcie (*concept*) usytuowane gdzieś pomiędzy nimi. Wykorzystanie interpolacji semantycznej pozwala mi skierować uwagę odbiorcy ku strefie tych znaczeń, które pojawiają się w przestrzeni *in-between* – równie istotnych, ale niedających się jasno zdefiniować. Jest jeszcze jedna rzecz, o której należy wspomnieć. Jeśli odbiorca holopoe-matu będzie go oglądał, poruszając się od prawej strony ku stronie lewej, to najpierw spostrzeże słowo MIST, następnie słowo EERIE. Być może połączy oba słowa fonetycznie. Połączenie ich brzmień zasugeruje trzecie słowo: *mystery* (ang. ‘tajemnica’).

M. G.-O.: Jak stale podkreślasz, tworzysz poezję, która w proces stanowienia znaczeń angażuje ciało czytelnika. Na przełomie 1998 i 1999 roku powstał poemat *Perhaps* powoływany do istnienia dzięki ruchom odbiorców obecnych w trójwymiarowej przestrzeni pod postacią awatarów-słów. Wzajemne relacje zachodzące nieustannie w przestrzeni pomiędzy przemieszczającymi się awatarami-słowa produkowały syntaksę poematu. Funkcjonowanie za pośrednictwem awatara w trójwymiarowym środowisku graficznym jest obecnie nieodłącznym elementem codziennego doświadczenia wielu ludzi, a jednak żaden z poetów cyfrowych nie podążył w kierunku, który wówczas zaproponowałeś. Jak zareagowano na pomysł poezji awatarowej?

E.K.: Poezja awatarowa nie spotkała się ze specjalnym oddźwiękiem, ponieważ została zaprezentowana bardzo wąskiemu gronu osób. Poemat *Perhaps* zaprojektowałem dla Internetu przyszłości, Internetu 2.0, który wówczas jeszcze fizycznie nie istniał. *Perhaps* był pokazywany przez bardzo krótki czas i dostępny ograniczonej widowni. Potem funkcjonował już tylko w wersji offline. Od strony technicznej był to trudny eksperyment. Do jego przeprowadzenia wykorzystałem specjalny serwer Instytutu Sztuki w Chicago. koncepcja mojego projektu uwzględniała możliwość jednoczesnego zalogowania się 24 osób. Infrastruktura sieci, którą wtedy dysponowałem, nie była jednak w stanie sprostać temu zadaniu. Gdy pojawiły się możliwości techniczne, nie zdecydowałem się już na kontynuowanie projektu, ponieważ poświęciłem się biopoezji, która pochłania mnie i ekscytuje do dziś. *Perhaps* to mój ostatni cyfrowy poemat. U schyłku lat dziewięćdziesiątych poczułem

po prostu, że w dziedzinie poezji cyfrowej osiągnąłem wszystko, co chciałem osiągnąć. Z drugiej strony, jak powiadają: „Nigdy nie mów nigdy”.

M. G.-O.: Czy ktoś jeszcze zajmuje się biopoezją?

E.K.: Nic mi o tym nie wiadomo, ale byłoby dobrze, gdyby kolejny artysta wniósł swój wkład, przyczyniając się do dalszego rozwoju tej dziedziny.

M. G.-O.: Nigdy nie tworzyłeś generatorów tekstu ani nie posługiwałeś się nimi w swoich działaniach artystycznych. Czy mogę zapytać o powód?

E.K.: Nie potrafię wytłumaczyć dlaczego, ale idea tworzenia oraz użytkowania generatorów tekstu nigdy nie skupiła na sobie mojej uwagi. Eksperymenty poetyckie z komputerami rozpocząłem we wczesnych latach osiemdziesiątych – ówczesne generatory miały mocno ograniczone możliwości. W latach dziewięćdziesiątych stały się bardziej zaawansowane, ale ja chciałem tworzyć poezję, w której istotną rolę odgrywa kinestezja, i nie znajdowałem zastosowania dla generatorów. Równocześnie szalenie cenię zarówno dokonania, jakie na polu sztuki generatywnej położył Jean-Pierre Balpe, jak i sposób, w jaki myśli on o generatorach tekstu.

M.G.-O.: Nie zajmujesz się już poezją cyfrową, ale jesteś jej wnikliwym obserwatorem. W 2007 roku pod twoją redakcją ukazała się antologia z kanonicznymi tekstami dotyczącymi poezji medialnej (*Media Poetry: An International Anthology*). Czy potrafisz wskazać dalsze kierunki rozwoju poezji cyfrowej? Czy współcześnie jakieś tendencje przykuwają w sposób szczególny Twoją uwagę?

E.K.: Uważam, że przyszłość poezji cyfrowej wiąże się z technologiami mobilnymi oraz z możliwościami, jakie przed poetami cyfrowymi otwiera sytuacja konwergencji mediów. Bardzo chciałbym też, by holografia cyfrowa stała się popularna, a jej technologia powszechnie dostępna dla twórców.

M. G.-O.: A przyszłość języka? Projekt biopoezji uwzględnia między innymi działania polegające na translacji różnych systemów języka na kod genetyczny. Czy przewidujesz powstanie hybryd językowych?

E.K.: Zanim odpowiem na to pytanie, chciałbym bardzo wyraźnie zaznaczyć, że jestem zagorzałym przeciwnikiem ustanawiania prostych analogii pomiędzy językiem a DNA – odnoszę się w tym momencie zarówno do metafory DNA jako tekstu czy też Księgi Życia, jak i do innych metafor znajdujących się w powszechnym użyciu. Po pierwsze, DNA nie działa tak, jak początkowo sądzili naukowcy. Po drugie, język ujmowany w kategoriach dyskursu jest ukierunkowany, nacechowany intencjonalnością, istnieje jakiś podmiot odpowiedzialny za ten dyskurs etc. DNA nie jest językiem w pełnym tego słowa znaczeniu. Nie zmienia to jednak faktu, że można nim manipulować. To, w jaki sposób manipulujemy DNA, ma bezpośredni, materialny wpływ na rezultat końcowy naszych manipulacji. Jeśli więc skrzyżujemy (*intertwine*) DNA z innym systemem, np. systemem języka naturalnego, to możemy w sposób arbitralny ustanawiać określone relacje (*establish a report*), tak jak zrobiłem to podczas pracy nad projektem *Genesis*. Kiedy przetłumaczyłem fragment

z Biblii, posługując się alfabetem Morse'a, a następnie stworzyłem własny kod, by uzyskać syntetyczne DNA i w oparciu o nie wyhodować nową bakterię, potem zaś pozwoliłem, by internauci swoimi zdalnymi działaniami powodowali mutacje słowa Bożego w ciele tejże bakterii, to zasugerowałem, że pomiędzy językiem naturalnym, kodem binarnym i DNA istnieją relacje i że manipulacja DNA nie pozostaje bez wpływu na powiązane z nim systemy. Pytany o znaczenie *Genesis* zawsze przywołuję kulturową paralelę w postaci Kamienia z Rosetty – płyty z czarnego bazaltu znajdującej się w zbiorach British Museum. Dzięki temu archeologicznemu artefaktowi Jean-François Champollion zdołał po raz pierwszy odczytać egipskie hieroglify, ponieważ wraz z nimi na bazaltowej płycie znajdowały się jeszcze dwa inne systemy semiotyczne: pismo demotyczne i znana mu greka. Kamień z Rosetty pozwolił Champollionowi poznać przeszłość. Tworząc *Genesis*, pokazałem, że dysponując językiem naturalnym, kodem binarnym i DNA, możemy spojrzeć w przyszłość.