JOSE LUIS BREA

La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales

Ed. Argumentos, 1. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002,
186 páginas.

@Anna Maria Guasch

(2003)

Como el libro anuncia *La era postmedia* es un ensayo cuyo objetivo es "proporcionar los más diversos materiales para abordar críticamente la aparición de ese nuevo escenario de acción creadora y comunicativa que es Internet, analizando desde los más diversos aspectos las relaciones entre arte y nuevas tecnologías comunicativas." . Y en esta ya conocida pasión de Brea por las nuevas tecnologías, el autor no nos oculta de entrada sus debitos al pensamiento y al modelo intelectual que representa la figura y el pensamiento de Walter Benjamin, en concreto respecto a la trilogía de ensayos "Breve historia de la fotografía", " La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica" y *Arcades Project* en los que Benjamin interrelaciona el arte, los medios de masas y la transformación cultural. Textos en los que Benjamin, tras cuestionar la relación aurática entre obra y espectador, una relación lejana, inaccesible que depende de categorías como singularidad y autenticidad, aporta su idea más brillante al desarrollo del arte,

según la cual, la relación aurática sólo puede cambiar gracias a las técnicas de reproducción, más allá de las de producción.

En este sentido el texto de José Luis Brea, concebido como una suma de diversas genealogías en las que va desarrollando algunos pensamientos sueltos, casi fragmentos de un mismo problema sin orden cronológico, ni secuencial ni argumentativo, se inicia a partir de la constatación benjaminiana de la distancia entre la obra y su reproducción y de la necesidad de acortar distancias entre estos dos polos, lo cual comportará importantes repercusiones para las formas artísticas. Y en este proceso que resumiríamos en el paso de lo tecnológico a lo electrónico Brea se sitúa en el final: en el impacto de lo tecnológico en la era electrónica donde la información se sitúa fuera de toda geografía así como de todo contenedor, más allá de toda restricción temporal y siempre disponible aquí y ahora. Y sus comentarios combinan, eco también de las reflexiones benjaminianas, predicciones utópicas sobre el acceso democratizador al mundo de la red con el miedo a una potencial trivialización de los significados y de la historia derivados de este mismo acceso.

Y esa así como buena parte del libro constituye un recorrido no jerárquico y lleno de desplazamientos y de situaciones "post" por las nuevas tecnologías del mundo de la telecomunicación, con Internet como una herramienta de múltiples facetas que permite a cada individuo conectarse a un sistema cibernético con

comunicación global. El libro incluye también apartados dedicados a la postfotografía, postcinema y postmedia, en los que se analizan como los efectos de estas nuevas post-tecnologías pueden transformar el espacio entero de la humanidad, tanto en su dimensión pública como privada. Y tanto en los capítulos dedicados al arte en la red, en los que Brea considera a Internet como una esfera electrónica individual en los límites entre lo virtual y lo real, como los dedicados a la Postimagen (fotográfica, cinematográfica o mediática) Brea no se contenta en presentar información factual sobre los mismos (como en el diccionario de tópicos sobre arte electrónico, etc.) sino que se plantea lo que diríamos "políticas de la experiencia" y en concreto sitúa este fenómeno "post" en el marco de un postmuseo para cuyas reflexiones Brea retoma las ideas vertidas por Douglas Crimp en su *On the Museum Ruins* cuando éste cuestiona de un modo radical el papel del museo presenta a la fotografía como la única arma que pone en cuestión las instituciones propias de la modernidad: el museo y la historia del arte..

Brea va pero más lejos que Crimp y en su cuestionamiento de la función y del papel del museo y en la necesidad de alterar los modos de exposición y de presentación pública de las prácticas artísticas en el panorama "postmedial" penetra en el terreno de la esfera pública, no en la vía propuesta por Habermas en su *La transformación estructural de la esfera pública* (1962) donde se

presenta la esfera pública como una arena burguesa para intercambio en la que ciudadanos pueden discutir cuestiones comunes, sino más cerca de las ideas de Nancy Fraser cuando en "Rethinking the Public Sphere " (1993) expande la esfera pública más allá del dominio burgués a un espacio abierto y accesible a todos, en el que Internet sería el "espacio común" y origen de las interacciones entre él mismo y la vida diaria a través de forums colectivos, como los servidores, los chat y las comunidades de juego.

En este sentido resulta especialmente útil la lectura del capítulo "El museo contemporáneo y la esfera pública" en el que Brea desvela un museo – el futuro del museo, tal como apunta- como sistema o constelación diseminada de dispositivos desterritorializados operando "no a favor del asentamiento y la estabilización de un genérico universalista del valor estético, sino a favor de la multiplicación exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado en el dominio de lo público".

Brea aporta también abundante y puesta al día información sobre las nuevas prácticas post-mediales, como *Hybrid Workspace* en la Documenta X o el proyecto *IO-il lavoro inmateriale* del grupo Knowbotics Research , los bookmarks de net.art (para saber de qué hablamos cuando hablamos de net. Art), una relación de comunidades web de productores de medios (para saber de qué hablamos cuando hablamos del arte en la red), o un diccionario de

tópicos sobre el arte electrónico y una selección/constelación de algunas comunidades web de productores de medios desarrolladas por artistas, críticos de arte y activistas culturales .

En una segunda parte , Brea expone algunos pensamientos sueltos acerca de las relaciones arte-técnica, en un doble diálogo a la vez con Benjamin y Heidegger, en el marco de las contradicciones del sistema capitalista y en la línea de un arte secularizado, desaturado y desplazado de su significación ritual. De este capítulo, que bien podría titularse , como una recientemente clausurada exposición neoyorquina, *El arte después de la era de la reproducción mecánica* nos quedamos con la siguiente reflexión: "Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de "insumisión" su resultado se llama "arte".

96 líneas

El dialogo entre el arte contemporáneo y la historia

Donald Kuspit

Daughter of Art History. Photographs by Yasumasa Morimura

Aperture, Nueva York, 2003.

128 páginas.

Llamémosle apropiación, crítica o no, simulacro, remake, crítica a la noción de progreso o de originalidad. Lo cierto es que una nota común a una gran parte de los artistas activos en las dos últimas décadas es su afán restaurativo del pasado, restauración que mas que sumisión o copia supone en la mayoría de los casos, elevados procesos de reevaluación de una tradición que perdura gracias a intenciones, proyectos y sensibilidades radicalmente contemporáneas.

Y ello se puede constatar en el trabajo de dos artistas , muy diferentes entre sí, Yasumasa Morimura y Bill Viola, cuya fascinación por la tradición pictórica y por la historia del arte más que un recurso citacionista hay que entenderla como una recuperación de la "inactualidad" de la pintura para así devolver al proceso creativo un intenso erotismo y el espesor de una imagen no privada ni del placer de la representación ni del de la narración.

Donald Kuspit en la introducción al trabajo fotográfico de Yasumasa Morimura que titula "Art's Identity Crisis: Yasumasa Morimura's Photographs" plantea el travestimiento por parte del artista japonés, sus desdoblamientos en los "alter egos" de Van Gogh, Rembrandt, la Olimpia de Manet o la Mona Lisa de Leonardo, más que como voluntad de desmitificar la tradición como sucedía en Duchamp, como un deseo, hasta cierto punto compartido por Warhol de apropiación en el marco de las cuestiones de género, como un intento de desafiar su condición de individuo -hombre de rasgos asiáticos y edad adulta- y aproximarse a los cánones de la Cultura Occidental operando en el "teatro de su historia" y reproduciendo algunas de sus más grandes producciones. Para Morimura cualquier obra de la tradición pictórica occidental aparece como una performance retórica y la gente retratada son actores, como él también lo es, seguramente el mejor actor, ya que en sus meticulosas escenificaciones, en sus largos procesos de travestimiento, disfraz y maquillaje antes del "flash fotográfico" que dará lugar a la obra fotográfica, el artista acaba convirtiéndose en el mejor actor entre todos ya que sólo él "puede ser todos ellos".

Donald Kuspit, conocido defensor de la pintura, presenta el trabajo fotográfico de Morimura como homenaje irónico y crítico a las obras maestras del pasado y como comentario a la crisis de identidad que la pintura – y más particularmente el arte- han

experimentando en "la edad posmoderna de la reproducción mecánica". La fotografía precipitó, según Kuspit, la crisis de la pintura, pero trabajos como los de Morimura que enfatizan la imaginación y el triunfo de la subjetividad y una cierta ironía respecto a la "reproducción mecánica", parecen restaurar la sustancia, lo inmanente a la pintura- más allá de la técnica- o, en otras palabras, una nueva densidad, una nueva sensibilidad hacia la textura, que aproxima cada fotografía a su condición de "obra maestra", una suerte de "obra de arte total" en la que el artista produce, dirige y actúa en sus propios dramas. Y es desde este punto de vista que habría que ver el trabajo de Morimura más como el de un "arqueólogo restaurador" que como el de un "paródico deconstructivista". Como afirma Kuspit, Morimura no es otro neo-Duchampiano usando readymade para formular un apunte fotográfico, es más bien un arqueólogo investigando lo que todos, excepto los historiadores del arte –los únicos que, al decir de Kuspit recuerdan con seriedad el arte del pasado- han olvidado. Morimura sería él mismo un una especie de historiador del arte en el deseo de dar visibilidad a una imaginería sedimentada por el paso del tiempo y restaurar la "vida subjetiva" al arte parodiándolo e identificándose con él en un proceso de rehumanización poniendo incluso su propio rostro en cada uno de los retratados (en todas las fotografías de Morimura siempre su rostro -el lugar de la identidad- permanece reconocible).

John Walsh (ed.)

Bill Viola . The Passions

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles y The National Gallery ,
Londres, 2003, pp.308.

Coincidiendo con la exposición *The Passions* que tuvo lugar en el The J. Paul Getty Museum de Los Angeles, se ha publicado un libro-catálogo del mismo nombre con textos de Peter Sellars , John Walsh junto a una entrevista entre Hans Belting y Bill Viola.

En el texto "Emotions in Extreme Time", John Walsh como Bill Viola, tras tres años de profundizar en el "alma" del arte antiguo, de investigar en el mundo de la pintura devocional de la Edad Media y del Renacimiento, ha reunido en el ciclo *The Passions* y en obras realizadas en soporte videográfico como *Dolorosa, Anima, Locked Garden* o *Six Heads* inspirada en el *Estudio de las cabezas* del pintor barroco español Antonio de Pereda, una serie de rostros y actitudes con los que ha expresado el poder y la complejidad de las emociones de rostros y cuerpos de modelos escogidos meticulosamente con los que el artista trabaja de una manera en extremo meticolosa, como lo haría un director de cine o un pintor del Renacimiento. Y es que, tal como cuenta Bill Viola a su entrevistador Hans Belting , al interés que el artista siente por la literatura mística, sea budista, sufí, hindú o zen, hay que sumar la "fascinación" que sobre él ejercen las obras maestras de la historia

del arte atesoradoras de un mundo desconocido y muchas veces invisible de sentimientos y de memoria. Unas obras que Viola descubre en sus numerosas estancias en museos alemanes, italianos o españoles, en especial, del Museo del Prado , que visitó por primera vez en 1986.

Con respecto a *The Greeting*, una imagen proyectada sobre una pantalla-cuadro a escala natural en la que la relectura de la obra del manierista Pontormo titulada *La Visitación* quedaba realzada por aspectos como la luz y el sonido, en *The Passions* Viola ha dejado paso a una presencia más objetual e intimista, a imágenes enmarcadas a la manera de cuadros de galería, que participan al mismo tiempo de su condición de ventana y de muro. En la obra que inicia el ciclo *Quintet of the Astonished*, se fijan las expresiones faciales de los protagonistas en un intento de redefinir el "retrato" por encima de cualquier convención, mimesis o apropiación y un deseo de personificar y sobretodo "habitar" las pinturas del pasado y hacerlas sentir en un camino más cercano a lo espiritual que a lo formal.

La novedad de Viola reside pero en su empleo de nuevas tecnologías , sofisticadas pantallas de plasma, pantallas planas LCD sin líneas de scanner, sin colores electrónicos, sin contornos duros con las que expresar el "arco de intensidad" de las pasiones, el paso de la pesadumbre al llanto, del enfado a la alegría., del miedo al éxtasis o arrebatamiento y acercar íntimamente la cámara a sus

personajes para en último término abrir al espectador sus estados emocionales con indescifrables sentimientos. Con el principio de "la tecnología al servicio de la pura emoción", Bill Viola acude a la tradición no para recuperar su iconografía sino para penetrar en sus sentimientos y plantear las pasiones como una forma de purificación. El arte aliado de la mente y del espíritu.