



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **FACULTAD DE LETRAS**

**Fabrizio Plessi: Humanismo Tecnológico**

**D<sup>a</sup> Desirée Escudero Calmache**  
**2017**



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**FACULTAD DE LETRAS**

**Fabrizio Plessi: Humanismo Tecnológico**

**Director:**

**Dr. Miguel Ángel Hernández Navarro**

**D<sup>a</sup> Desirée Escudero Calmache**  
**2017**





## **Agradecimientos y reconocimientos**

Me gustaría dedicar unas palabras a aquellas personas que de alguna manera han hecho posible la realización de esta tesis. Gracias en primer lugar a mi director Miguel Ángel Hernández, por confiar en mí, por su saber reflexivo e imaginativo y por ser un referente en la Facultad de Historia del Arte.

Gracias a Fabrizio y Carla Plessi por su amistad, generosidad. Porque ellos me han abierto el camino tan fascinante del arte en el mundo.

No quiero olvidarme de las personas que con su trabajo han colaborado a que este proyecto sea posible, como mi profesora de italiano Viviana, con la que he traducido multitud de textos, con el equipo de Germinal en los que siempre he confiado plenamente. También al personal administrativo de la Universidad de Murcia, como a al de los distintos centros y Bibliotecas donde me han facilitado documentación. (Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, la Biblioteca de CENDEAC, Biblioteca del Museo Reina Sofía, Biblioteca de la Universidad de Murcia, Universidad de Padua).

Me gustaría agradecer el apoyo recibido por mi hermano Rafa, especialmente. Y al resto de mi familia por entender mis ausencias.

Pero si hay alguien que ha sido imprescindible en que no abandone, ese ha sido mi marido Juan; que ha estado en cada momento cubriendo mis ausencias maternas.



# ÍNDICE

## /



# Índice

## 0. INTRODUCCIÓN.

17

## 1. LA ACTITUD REDUCTIVA A FINALES DE LOS SESENTA, POR LA PRESENCIA DE LO OBJETUAL.

|                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------|----|
| 1.0. Introducción.                                               | 29 |
| 1.1. La aristada figura de Joseph Beuys.                         | 32 |
| 1.2. La cultura despolitizada de los cincuenta: Fluxus.          | 37 |
| 1.2.1. Los conciertos de Wiesbadem.                              | 39 |
| 1.3. La banalidad y la desculturización en el arte: Arte Povera. | 40 |
| 1.3.1. Apuntes para una guerrilla.                               | 44 |
| 1.3.2. Una aventura específicamente italiana.                    | 45 |
| 1.4. Una estética de factura americana: Arte minimalista.        | 49 |
| 1.4.1. Arte y objetualidad.                                      | 49 |
| 1.4.2. El arte de lo real.                                       | 51 |
| 1.5. La invisibilidad de lo visible: Arte conceptual.            | 56 |
| 1.5.1. Modos de representación: Instalación y libro de artista.  | 63 |

## 2. LA TECNOLOGÍA COMO MEDIO.

9

|                                                                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 2.0. Introducción.                                                                                          | 69  |
| 2.1. Expresiones artísticas de un nuevo modelo. Lucio Fontana.                                              | 70  |
| 2.2. La tecnología como generadora de un cambio de visión del mundo y el uso de ella en el arte: Videoarte. | 74  |
| 2.2.1. Pensamiento “versus” tecnología.                                                                     | 78  |
| 2.2.2. Promoción y difusión del vídeo experimental.                                                         | 84  |
| 2.2.3. El cine como medio antes que el vídeo                                                                | 88  |
| 2.2.4. Los pioneros.                                                                                        | 89  |
| 2.3. El desarrollo del videoarte.                                                                           | 95  |
| 2.3.1. Interface vídeo-performance-instalación.                                                             | 99  |
| 2.4. El videoarte en el contexto italiano.                                                                  | 104 |
| 2.4.1. El Centro Video Arte Palazzo Diamanti de Ferrara.                                                    | 111 |

### 3. LA SINGULARIDAD DE FABRIZIO PLESSI EN EL ÁMBITO DEL VIDEOARTE: HUMANIZAR LA TECNOLOGÍA.

|                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.0. Introducción                                                                                                | 123 |
| 3.1. Una biografía.                                                                                              | 124 |
| 3.1.1. La obra de Fabrizio Plessi en España.                                                                     |     |
| España como metáfora de coexistencia.                                                                            | 134 |
| 3.1.1.1. Un contexto favorable.                                                                                  | 134 |
| 3.1.1.2. La obra de Plessi generadora de un cambio de rumbo.                                                     | 138 |
| 3.1.1.3. Una ininterrumpida presencia.                                                                           | 140 |
| 3.1.1.4. Mallorca: memoria y cultura.                                                                            | 143 |
| 3.1.1.4.1. <i>Sa Pedra</i> .                                                                                     | 144 |
| 3.2. El viaje. Antropología de la modernidad.                                                                    | 153 |
| 3.3. El dibujo como estenografía. Poética y filosofía de una obra.                                               |     |
| Combine Paintings.                                                                                               | 160 |
| 3.3.1. La lógica del dibujo en la obra.                                                                          | 169 |
| 3.3.2. <i>Acquabiografico</i> ; una aproximación a teorías de “postapropiaciónismo” y “simulación”.              | 172 |
| 3.3.3. Una actividad en continuo sistema de “work in progress”.                                                  | 179 |
| 3.4. La visión como disciplina. “Abrir los ojos”.                                                                | 181 |
| 3.4.1. Una corriente favorable.                                                                                  | 181 |
| 3.4.2. Los límites de la pintura.                                                                                | 182 |
| 3.4.3. El televisor como efecto evocativo.                                                                       | 184 |
| 3.4.4. “El hombre es el mensaje”.                                                                                | 187 |
| 3.5. La pantalla como estrategia.                                                                                | 188 |
| 3.5.1. La figura de Nam June Paik como pionero en la instrumentalización del medio.                              | 188 |
| 3.5.2. Humanizar la tecnología.                                                                                  | 189 |
| 3.6. La materia como conciencia del ser. La existencia de materia y forma en la obra de Plessi como pensamiento. | 212 |
| 3.6.1. Proceso de cambio en el arte a partir de la crisis del concepto de lo real. <i>Teoría del doble</i> .     | 212 |
| 3.6.2. Suma de opuestos.                                                                                         | 214 |
| 3.6.3. La materia como generadora de vida: Agua.                                                                 | 218 |
| 3.7. “Calentamiento” del Povera. Poesía del bricolaje.                                                           | 231 |
| 3.8. Escenificación-acción. Escenificación-instalación.                                                          | 236 |
| 3.8.1. El cambio de escala.                                                                                      | 241 |
| 3.9. El desocultamiento de la naturaleza de Plessi: <i>Videoinstalaciones</i> .                                  | 247 |
| 3.9.1. Videoinstalaciones.                                                                                       | 247 |
| 3.10. Plessi, escenografías digitales. <i>La máquina barroca</i> .                                               | 253 |
| 3.10.1. Plessi, escenógrafo.                                                                                     | 253 |
| 3.10.2. La máquina barroca.                                                                                      | 254 |
| 3.11. Interferencias entre teatro y escultura.                                                                   | 267 |

|                                                                                   |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 3.12. Proceso analógico entre el proyecto plessiano y el proyecto arquitectónico. | 270     |
| 3.12.1 Estrategia de ideación y concepto.                                         | 274     |
| 3.12.2. El pensamiento proyectante.                                               | 275     |
| 3.12.3. <i>Monumenta</i> .                                                        | 279     |
| 3.12.4. El efecto arquitectónico como obra: <i>Plessi Museum</i> .                | 283     |
| 3.12.5. La arquitectura como metáfora.                                            | 287     |
| 3.13. De la esponja al LED.                                                       | 296     |
| 3.13.1. Proyectos/denuncia.                                                       | 301     |
| 3.13.2. la simbiología de la utopía se convierte en simbología de lo real.        | 303     |
| <br><b>4. CONCLUSIONES.</b>                                                       | <br>313 |
| <br><b>5. ANEXO.</b>                                                              | <br>325 |
| <br><b>6. BIBLIOGRAFÍA</b>                                                        | <br>335 |
| <br><b>7. DOCUMENTOS DIGITALES</b>                                                | <br>345 |







0.

# INTRODU- CCIÓN





Antes de descubrir un mundo tan agitado y emocionante como es el arte contemporáneo, en las clases de arte, donde me formaba en el mundo de la arquitectura de interiores, copiaba a grandes maestros de la historia del arte, desde Goya a Fortuny. Allí descubrí a Tapies, a Le Corbusier y a Ludwig Mies van der Rohe. Entonces mis intereses se derivaron hacia propuestas en torno al racionalismo y al minimalismo en el campo de la arquitectura.

En los proyectos abordados a lo largo de mi carrera, siempre ha estado presente la multidisciplinaridad, incluso, a partir de conceptos dispares y aparentemente utópicos, pero con la seguridad de no dar la espalda a una memoria cultural. Este trabajo de investigación nace de la voluntad de conocer en profundidad la trayectoria de alguien que se cruza en mi viaje personal; viaje que se traza por una continua e incesante indagación sobre la trama del arte contemporáneo. Aunque la obra del artista italiano Fabrizio Plessi ha sido objeto de multitud de investigaciones y estudios –principalmente en Italia–, la investigación que inicio aquí parte de la necesidad de aportar una nueva verdad desde la concepción humanística de la obra. Lo que pretendo es explorar su obra contextualizándola en el marco de los desarrollos del arte contemporáneo desde los años sesenta y mostrar especialmente las relaciones de su amplia y cambiante producción con la cuestión de la tecnología. Una tecnología humanizada, humanística y afectiva. Una tecnología que se convierte en una figuración de una de las capacidades más mágicas y fascinantes del ser humano: la imaginación.

La imaginación no es la facultad de *formar* imágenes, sino, más bien, la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción, la facultad de *liberarnos* de las imágenes primarias, de modificarlas y cambiarlas. Si no tiene lugar este proceso de transformación de las imágenes, no hay *acción imaginante*; si una imagen *presente* no envía a una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una prodigalidad de imágenes aberrantes, una explosión de imágenes, no hay imaginación, sino percepción, recuerdo de una percepción, *memoria familiar, hábito de colores y formas*.

Según Gaston Bachelard, no es el término *imagen*, sino *imaginario* el que define el ámbito de la fenomenología de la imaginación, desde el momento en que en lo *imaginario* –las estructuras que fundan el psiquismo humano– se sitúa en una dimen-

sión de continua apertura y de inagotable novedad.<sup>1</sup>El filósofo francés nos dice también que es posible fijar en el reino de la imaginación una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra.<sup>2</sup> Formula una psicología de la “imaginación material” del agua, elemento más femenino y más uniforme que el fuego, elemento más constante que simboliza mediante fuerzas humanas más recónditas, más simples, más simplificadoras. Llega a hablar incluso de un *psiquismo hidrante*: bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces. En la sustancia del agua reconoce *un tipo particular de intimidad*; una intimidad muy diferente de las sugeridas por las “profundidades” del fuego o de la piedra. El agua es también un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el mero destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser. El agua es realmente el elemento transitorio, es la metamorfosis ontológica esencial entre el fuego y la tierra. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal. Una gota de agua poderosa basta para crear un mundo y para disolver la noche. Para soñar el poder, basta una gota imaginada en profundidad. El agua así dinamizada es un germen; otorga a la vida un ímpetu inagotable. Bachelard nos presenta de este modo al agua como un ser total; *tiene un cuerpo y alma y una voz*. El agua sugiere una *unidad de elemento*; sin ella la imaginación material no queda satisfecha y la imaginación formal no alcanza para ligar los trazos dispares. La obra carece de vida porque carece de sustancia. En la comprensión de la utilidad psicológica del espejo de las aguas; el agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación.

Si hay un rasgo que identifica la obra de Fabrizio Plessi es la relación que ésta establece entre el elemento fenomenológico y el elemento tecnológico y por lo tanto la concepción humanística de la obra. El compromiso con la historia, con la cultura y con el avance tecnológico hacen de la obra de Plessi una obra libre y honesta.

18

Así, por un lado, la propuesta artística de Fabrizio Plessi condensa un agudo sentido de lo orgánico, de los simbolismos arcaicos atribuidos a los elementos esenciales – agua, fuego, aire y tierra– que progresivamente ha ido incorporando a su gramática de

<sup>1</sup> TRIONE, Aldo. *Ensoñación e imaginario. La estética de Gaston Bachelard*. Madrid, Editorial Tecnos, 1989, p. 89.

<sup>2</sup> BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura y Economía, Madrid, 1988, p. 10-14.

recursos discursivos.<sup>3</sup> La presencia del agua como discurso, como proceso, como estado material es una constante a lo largo de los cincuenta años de trabajo. Por otro lado, el monitor de vídeo es utilizado como soporte como materia prima en sus instalaciones o video esculturas, escenificando un pulso artístico entre naturaleza y tecnología. El agua como elemento transitorio, metamorfosis ontológica entre fuego y tierra. El agua como objeto de estudio en el pensamiento humano. En su obra Plessi utiliza un lenguaje poético fuera de un planteamiento político y social, como afirma L. Sabau, pretende despertar suavemente al espectador de sus hábitos tradicionales de contemplación, pero también de sus hábitos de consumo de vídeo y televisión.<sup>4</sup>

Los elementos agua, fuego y aire han sido representados a lo largo de la historia del arte y de la literatura. Desde la Antigüedad el agua ha sido símbolo de fertilidad representada a través de dioses y diosas, para Empédocles era uno de los cuatro elementos primordiales del Universo. Es a través del arte donde se produce lo que Bachelard llamaría *psicología de la imaginación material*, de manera que se pueda hablar de una psicología del fuego y de una psicología del agua. En la obra de Plessi el agua y el fuego es algo más que un símbolo, lo que para Richard W. Gassen es algo así como una *paradoja* en el concepto plessiano de las obras<sup>5</sup>. Se podría hablar de una representación metafísica de los elementos cercana al sentido del que estaban provistas las obras de artistas italianos de los años treinta, a una estética que resultaba de una concepción onírica de los elementos, lejos de una representación realista y bajo una luz imaginada. Algunos autores dicen que el agua de Plessi es y no es agua, como el mar del cine mudo de los años veinte para Rafael Alberti era y no era el mar, o lo que para Bachelard era ambigüedad de una imagen.

19

La representación fenomenológica en la obra de Plessi nos lleva a la cuestión de la movilidad y la mutabilidad, que se encuentra en la base del ideario plessiano. Conceptos presentes en Zigmunt Baumann y su explicación a los comportamientos de las sociedades, las que se caracterizan por no tener un rumbo predeterminado, por no tener la misma forma durante mucho tiempo y por mantener una incertidumbre constante<sup>6</sup>. El agua en su movilidad, reflexión, inestabilidad, apariencia y fluidez es imagen fiel de la “vida líquida”. De la misma forma, Plessi busca una hibridación entre tecnología y naturaleza para fijar un estado de las cosas, un horizonte que parece alejarse de nosotros.

<sup>3</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio electrónico*. Diputación de Zaragoza. Comisión de Cultura, Zaragoza, 1988. p. 16.

<sup>4</sup> *Moving Image. Images en moviment. Electronic Art*, Barcelona, Fundación Joan Miró, 2 de julio- 6 de septiembre de 1992, p.139. Citado por Anna Maria Guasch en *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Arte y nuevas tecnologías.*, p. 457.

<sup>5</sup> GASSEN, Richard W. *Plessi: Digital Islands. 1970-1990*. Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, Alemania, Kehrer Verlag, 200.

<sup>6</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Arte ¿líquido?* Madrid, Ediciones Sequitur, 2007.

A finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, la relación del arte con las nuevas tecnologías, o lo que Frank Popper<sup>7</sup> llamó, los medios de la era electrónica, ha derivado en múltiples prácticas que obligan a hablar de nueva materialidad de la obra de arte. La obra de Fabrizio Plessi se enmarca dentro de esta reflexión sobre lo tecnológico, especialmente, la problemática vinculada con la incorporación al vídeo a la obra de arte. Plessi participa del hecho de que hacia mediados de los años sesenta el vídeo se incorporara al instrumental de la escultura, la música, la danza, la performance, etc... Según J.G. Hanhardt<sup>8</sup>, el vídeo se convirtió en vehículo artístico primario de algunos artistas. Esta condición de la obra plessiana nos lleva a abordar el estudio de la obra vídeo, para lo que tendremos que tener en cuenta la figura de los pioneros en el lenguaje vídeo, como Wolf Vostel y Nam June Paik, que fueron principalmente quienes llevaron a cabo una reflexión sobre la televisión en tanto que realidad cultural e instrumento generador de nuevas imágenes.

El objetivo fundamental de esta tesis es analizar los antecedentes y las influencias que determinan el carácter adquirido por la obra de Plessi y, de esta forma, entender su evolución y lenguaje. Como veremos a lo largo de la investigación, se trata de una obra que hace convivir los elementos naturales y artificiales, fruto de un trabajo que tiene matriz clásica y barroca, donde convergen escenografía, arquitectura, diseño, escultura y pensamiento. Partiendo de esto, se intentará realizar un estudio exhaustivo sobre los factores teóricos que han influido tanto desde su formación, como a lo largo de su trayectoria.

El punto de partida será contextualizar la producción creativa de Fabrizio Plessi y analizarla en el ámbito del videoarte en general y el videoarte italiano en particular, para, de este modo, poder reflexionar sobre el papel que ha ocupado Plessi en el panorama del arte contemporáneo a través de su participación y contribución a determinados aspectos que han caracterizado el arte de finales del siglo XX. En este viaje de lo general a lo particular, nos interesáramos también por su vinculación con nuestro país, así como por la importancia que adquiere el lugar —el sitio, el país, el hogar— en la visión del artista. España, Mallorca y, especialmente, el mar, el Mediterráneo y toda una cultura común a dos países hermanados en la mente del artista: Italia y España.

<sup>7</sup> POPPER, Frank. *L'art à l'âge électronique*. París, Hazan, 1993.

<sup>8</sup> HANHARDT, John. *Modelo de interacción: cine y vídeo en la nueva era de los medios de comunicación*. Madrid, El nuevo espectador. Ed. Fundación Argenteria-Visor. Colección Debates sobre Arte, 1998.



Tras el desarrollo de la propia investigación se pretende llegar a unas conclusiones y, por lo tanto, a la aserción final de cómo a lo largo de más de cuarenta años de producción creativa la obra de Fabrizio Plessi se configura en torno a una compleja sintaxis de conceptos sobre un sistema de *work in progress*, una obra en proceso continuo de evolución, reflexión y mutación. Una obra que, en este cambio continuo y sostenido, sin embargo, mantiene una serie de lugares comunes, de ideas y reflexiones que sirven de ancla a toda su producción. Uno de ellos, sin duda, es el vídeo. Un vídeo que en Plessi se humaniza y está vinculado a la materia, a la vida, al agua, al fuego, a los elementos. Un vídeo que no cuenta, no narra, que no es relato, sino imagen y materia; un vídeo que adquiere la singularidad de transmitir una fenomenología de la percepción bajo la tutela de la imaginación. Una tecnología humanizada.

### Marco histórico y teórico de la investigación

El marco teórico que se establece está determinado principalmente por textos y estudios en Historia del Arte Contemporáneo y la lectura de algunos de los principales ensayos de pensadores del siglo XX. El contexto histórico en el que se enmarca la obra de Plessi, se guiará por la lectura de algunos autores como Anna Maria Guasch<sup>9</sup>, Rosalind Krauss<sup>10</sup>, Donald Judd<sup>11</sup>, Javier Maderuelo<sup>12</sup>, Michael Fried<sup>13</sup>, Robert Morgan<sup>14</sup>, Lucy Lippard<sup>15</sup>, Benjamin H.D. Buchloch<sup>16</sup>, Susan Sontag<sup>17</sup>, Hal Foster<sup>18</sup>, Walter Benjamin<sup>19</sup>, Arthur Danto<sup>20</sup>. En cuanto a una visión general, y para el estudio de algunos movimientos artísticos, surgidos en los años de la década de 1960, se seguirán algunos autores de textos más específicos, como Iñaki Estella<sup>21</sup> para el estudio de Fluxus, Aurora Fernández Polanco<sup>22</sup> o Germano Celant<sup>23</sup> para Arte Povera, James Meyer<sup>24</sup> o Miguel Ángel Hernández<sup>25</sup> para el estudio de Arte Minimalista y Peter Osborne para el estudio de Arte Conceptual.

- <sup>9</sup> GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 2006; GUASCH, Anna María. *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- <sup>10</sup> KRAUSS, Rosalind E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- <sup>11</sup> JUDD, Donald. "Specific Objects". *Arts Yearbook* 8, 1965.
- <sup>12</sup> MADERUELO, Javier. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*. Madrid, Akal, 2008; MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Ediciones Mondadori, 1990.
- <sup>13</sup> FRIED, Michael. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2000; FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2004.
- <sup>14</sup> MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- <sup>15</sup> LLIPARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- <sup>16</sup> H. D. BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 13.
- <sup>17</sup> SONTAG, Susan. *Estilos radicales. La estética del silencio*. Madrid, Taurus, 1997.
- <sup>18</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Londres, Ediciones Akal, 2006.
- <sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de WEIKERT, Andrés E. México, Editorial Itaca, 2003.
- <sup>20</sup> DANTO, Arthur. C. *Después de fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Ediciones Paidós, 1999; DANTO, Arthur. C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós Estética 31.
- <sup>21</sup> ESTELLA, Iñaki. *Fluxus*. Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2012.
- <sup>22</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*. Editorial Nerea, 1999.
- <sup>23</sup> CELANT, Germano. *Arte Povera 2011*. Milano, Mondadori Electa, 2011; CELANT, Germano. *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ediciones El Viso, Ministerio de Cultura, 1985.
- <sup>24</sup> MEYER, James. *Arte Minimalista*. Barcelona, Editorial Phaidon, 2011.
- <sup>25</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Robert Morris*. Donostia- San Sebastián, Editorial Nerea, 2010.

En lo relativo al análisis de la obra desde el factor tecnológico de la misma, será imprescindible la lectura de algunos autores como Silvia Bordini<sup>26</sup>, cuyo estudio de la obra vídeo durante la década de 1970 en Italia será esencial para nuestra investigación. Así como Martha Rossler<sup>27</sup>, Berta Sichel<sup>28</sup>, John Hanhardt<sup>29</sup>, Jose Luis Brea<sup>30</sup>, Chris Meigh-Andrews<sup>31</sup>, Paul Virilio<sup>32</sup>, Marshall McLuhan<sup>33</sup>, Maria Rosa Sossai<sup>34</sup> o Lola Bonora<sup>35</sup>.

Para el estudio y análisis de la obra y trayectoria de Plessi, seguiremos a teóricos cuyos estudios estén relacionados directa o indirectamente a la figura del artista. Muchos de ellos han escrito para catálogos de exposiciones. Publicaciones como *Cultura y simulacro* de Jean Baudrillard<sup>36</sup>, *Simón Marchán Fiz*<sup>37</sup>, *Francisco Calvo Serraller*<sup>38</sup>, *Achile Bonito Oliva*<sup>39</sup>, *José Lebrero Stäls*<sup>40</sup>, *Consuelo Císcar*<sup>41</sup>, *Evelyn Weis*<sup>42</sup>, Marc

<sup>26</sup> BORDINI, Silvia. *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Roma, Lithos, 1995.

<sup>27</sup> ROSSLER, Martha. En: *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.

<sup>28</sup> SICHEL, Berta. *Ibidem*.

<sup>29</sup> HANHARDT, John. *Video Culture. A Critical Investigation*. Nueva York, Peregrine Smith, Visual Studies Workshop, 1986; HANHARDT, John. *Los mundos de Nam June Paik*, Nueva York, Guggenheim Museum, 2000; HANHARDT, John. *Modelo de interacción: cine y vídeo en la nueva era de los medios de comunicación*. Madrid, El nuevo espectador. Ed. Fundación Argentaria-Visor. Colección Debates sobre Arte, 1998.

<sup>30</sup> BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991; BREA, José Luis. *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia, Cendeac, Editorial Azarbe S. L., 2007; BREA, José Luis. *Las tres eras de la Imagen. Imagen- Materia, Film, E-Imagen*. Madrid, Ediciones Akal, 2010; BREA, José Luis. *Las auras frías*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991; BREA, José Luis. *Befote and After the Enthusiasm, Antes y después del entusiasmo*. Ámsterdam, Beeldrecht, 1989; BREA, José Luis. *La ERA postmedia. Acción comunicativa, Prácticas (Post) artísticas y Dispositivos Neomediales*. Salamanca, Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2002.

<sup>31</sup> MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*. Nueva York, Bloomsbury, 2014.

<sup>32</sup> VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*. Madrid, Cátedra, 1998; VIRILIO, Paul, *El Ciber mundo, la política de lo peor*. Colección Teorema, Cátedra, Madrid, 1997; VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

<sup>33</sup> MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.

<sup>34</sup> SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*. Milán, SilvanaEditoriale, 2002.

<sup>35</sup> BONORA, Lola. En: SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*. Milán, SilvanaEditoriale, 2002; BONORA, Lola. Catálogo de la muestra, Civici Musei, Reggio Emilia, Canova Editoriale, Treviso 1990.

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. ROVIRA Pedro. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

<sup>37</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid, Ediciones Akal, 2009.

<sup>38</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura Española. Actual: Una generación para un fin de siglo*. Madrid, Fundación Lugar, Celeste Ediciones, 1992.

<sup>39</sup> BONITO OLIVA, Achille. CALABRESE, Omar. *Fabrizio Plessi*. Civici Musei Reggio Emilia, Treviso, Edizioni Canova, 1990; BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1990; BONITO OLIVA, Achille. *Il talone di Achille, sull arte contemporanea*. Milán, Feltrinelli, "Campi del sapere", 1988.

<sup>40</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*. Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, Comisión de Cultura, Ediciones L, S.A. 1988.

<sup>41</sup> CÍSCAR, Consuelo. AA.VV., *Plessi 1970-2005*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.

<sup>42</sup> WEIS, Evelyn. "Una conversación con Fabrizio Plessi". En: *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay*. Eine videoinstallation und hundert Zeichnungen (1976-1992), Canova, 1993.

Augé<sup>43</sup>, Pilar Ribal<sup>44</sup>, Annamaria Sandoná<sup>45</sup>, John Berger<sup>46</sup>, Robert Morris<sup>47</sup>, Fernando Castro Flórez<sup>48</sup>, Pierre Restany<sup>49</sup>, Marco Meneguzzo<sup>50</sup>, Maurice Merleau-Ponty<sup>51</sup>, Carlos Jiménez y su ensayo titulado “Fabrizio Plessi: el último barroco”<sup>52</sup>. El análisis de Rosalind Krauss<sup>53</sup> será fundamental para el estudio de la obra plessiana desde los fundamentos de nueva sintaxis en el ámbito de la escultura. En lo relativo al carácter alquimista del concepto plessiano nos serán de utilidad los textos como los de Clement Rosset –*Lo real y su doble*<sup>54</sup>– o Javier Chavarría –*Artistas de lo Inmaterial*<sup>55</sup>–. También, será primordial y definitorio para el enunciado o premisa elegida para la tesis las visiones claves del teórico italiano Omar Calabrese<sup>56</sup>, de cuyo análisis de la obra de Plessi proviene el título de esta tesis: “La tecnología humanística di Plessi”.

La hipótesis de este trabajo parte de la idea de que la obra de Fabrizio Plessi es exponente de lo acontecido en el arte contemporáneo desde la mitad del siglo XX. Su obra es el resultado de la búsqueda y experimentación propia de los artistas que en la década de 1960 iniciaban su andadura. La circunstancia del contexto en el que se desarrolla la obra de Plessi nos llevará a defender la idea de que Fabrizio Plessi será precursor del lenguaje actual del arte.

También nos interesa mostrar la singularidad de Fabrizio Plessi en el ámbito del videoarte. A diferencia de otras corrientes del vídeo arte, su obra de humanizar y de hacer de la tecnología un objeto al servicio del hombre, en un intento de dominar la máquina. El lenguaje de lo matérico y lo efímero de los elementos en la obra plessiana nos planteará la idea de coexistencia entre conceptos. Conceptos como metáfora, espacio, lugar, cambio, movimiento, memoria, cultura, poesía, dibujo, simulacro, escenografía, materia y tecnología

La metodología empleada en esta tesis doctoral se ha basado en un método de investigación histórica, desde el punto de vista analítico, iconográfico e iconológico. La

<sup>43</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

<sup>44</sup> RIBAL, Pilar. AA.VV., *Fabrizio Plessi. I Lavatoio dell'Anima*. Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2004.

<sup>45</sup> SANDONÀ, Annamaria. *Plessi. Il Flusso della Ragione*. Comune di Padova, Peruzzo Editoriale, 2012.

<sup>46</sup> BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.

<sup>47</sup> MORRIS, Robert. *Continuous Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993.

<sup>48</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. Cap. XV: “Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido”. Ver en: GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Cátedra, 2006; CASTRO FLÓREZ, Fernando. AA.VV., *Plessi, ánima de la materia*. L' Almodí, Valencia, 2000.

<sup>49</sup> RESTANY, Pierre. *Plessi. Acquabiografico*. Galleria d'arte Vinciana. Milano, 17 de abril de 1973.

<sup>50</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*. Milán, Editorial Mudima, 2014.

<sup>51</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Planeta-Agostini, 1994, p. 256.

<sup>52</sup> JIMÉNEZ, Carlos. “Fabrizio Plessi: el último barroco”. *Revista Lápis*, abril 1988.

<sup>53</sup> KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. “La escultura en el campo expandido”*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.

<sup>54</sup> ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona, Tusquets, 1993.

<sup>55</sup> CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo Inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa). Editorial Nerea, 2002.

<sup>56</sup> CALABRESE, Omar. *La tecnología umanistica di Plessi*. En *Plessi*. Lola Bonora, catálogo de la muestra, Civici Musei, Reggio Emilia, Canova Editorial, Treviso 1990.

estructura a seguir en nuestro trabajo de investigación, como ya hemos señalado, es el camino de lo general a lo particular. Así, el presente estudio se centrará en primer lugar en contextualizar la obra de Fabrizio Plessi en su periodo de formación y configuración, para entender el desarrollo de la misma. Esto se realizará a través del estudio sociológico, filosófico y estético de los movimientos que acontecen en un periodo determinado y de gran importancia para el arte actual.

En un primer bloque, *La actitud reductiva a finales de los sesenta por la presencia de lo objetual*, se realiza una contextualización de los factores y acontecimientos que han podido influir en la configuración del lenguaje de una obra como la de Fabrizio Plessi. Un segundo bloque, *La tecnología como medio*, estará dedicado al estudio en el campo del videoarte, analizando antecedentes, factores, pensamiento y los primeros trabajos en determinado medio, así como su desarrollo. A esto se añadirá un capítulo que explore la particularidad del videoarte en el contexto italiano. En el tercer bloque –el bloque principal de la tesis–, *La singularidad de Fabrizio Plessi en el ámbito del videoarte: Humanizar la tecnología*, tras establecer unas premisas que facilitarán la estructura y el análisis sobre el arte de Plessi, trataremos de exponer una aproximación al dato biográfico dedicando con especial atención el vínculo del artista con nuestro país, utilizando el paso de su producción por él, para exponer brevemente el panorama del videoarte en España. El estudio se dirigirá hacia conceptos de método, como el dibujo o de proceso como el viaje. Y a través de estos conceptos se establecerá un análisis de la propia obra y del pensamiento del artista. Se dedicarán algunos capítulos para analizar el lenguaje vídeo en la obra de Plessi, tema de gran importancia para la tesis y al que dedicaremos gran parte del trabajo investigador. Otro tema plessiano a destacar será la presencia de lo fenomenológico en la obra, del elemento agua y de cómo este cohesiona todo su discurso.

No quisiera acabar esta introducción sin volver a incidir en el hecho de que, en el fondo, esta tesis es fruto de un viaje personal. El primer contacto con la obra Fabrizio Plessi tuvo lugar hace más de quince años, durante una visita a Venecia en la que el artista y su mujer Carla nos invitaron –a mi marido Juan y a mí– a su estudio. Descubrí entonces al artista y a la persona, y rápidamente quedé fascinada por la humanidad de ambos, de la obra y del ser humano. A este primer contacto, le siguen multitud de encuentros en diferentes lugares y países. Encuentros en los que Plessi ha ido haciéndonos partícipes a

mí y a mi familia de su bagaje personal y profesional. Durante el desarrollo de este trabajo, he visitado el taller de Plessi, he consultado allí textos y catálogos y he mantenido con él un sinfín de conversaciones sobre su obra, pero también sobre el arte y la vida. De algún modo, esta tesis pretende ser una muestra de agradecimiento a la gran generosidad que me han mostrado a lo largo de estos casi diecisiete años de amistad.

1.

**LA ACTITUD  
REDUCTIVA  
A FINALES DE LOS  
SESENTA, POR LA  
PRESENCIA DE LO  
OBJETUAL.**

/





## 1.0. Introducción

Desde finales de 1950 hasta principios de 1960, hay un intento –por parte de un sector importante de la cultura– de convertir el lienzo en un objeto obsoleto que debe renovarse o desaparecer en una constante y, por lo tanto, se produce un florecimiento del debate artístico crítico en los años sesenta. Son varias las fuentes de las que se alimenta el arte de los sesenta, sin embargo, todo lo que se fragua durante este periodo, surge de una experiencia pos-traumática a la Segunda Guerra Mundial, es decir, los artistas que habían crecido con los horrores de tal momento, evolucionan a distintos movimientos, pero con un gen común: un sentimiento de crispación, unas veces con acciones más violentas, otras veces con un carácter más irónico, este camino es trazado principalmente por la acción de tres figuras: Marcel Duchamp, Andy Warhol o Joseph Beuys.

La década de 1960 – momento histórico donde se inicia nuestro estudio–, supuso la decadencia de la teoría formalista de Clement Greenberg (1909-1994), surgen una serie de voces discordantes, “a causa de la aparición de nuevos movimientos que refutaban con rotundidad el principio de la pureza. El arte pop y el minimalismo, surgidos simultáneamente, atacaban desde frentes muy distintos el aparato crítico formalista”<sup>57</sup>. El arte pop pone en valor el objeto, el objeto cotidiano ligado a la cultura consumista, y el arte minimalista rechazó la “observación pura” de la obra, invitando al espectador a “interactuar” con la obra<sup>58</sup>. También se produce el rechazo a un consumismo capitalista, y la tendencia a buscar un arte de masas con la utilización de materiales de la calle, que estaban fuera de la práctica artística. El padre de algunas de estas cuestiones, como ya se ha afirmado en innumerables ocasiones, es Marcel Duchamp, que en 1913 con la invención de los *readymades*, cuestionó la naturaleza de los objetos artísticos y su contexto; inaugurando una multitud de tesis acerca de esta cuestión. Sin embargo, será sobre todo a partir de mediados del siglo XX cuando surjan toda una serie de obras no empeñadas en la especificidad de su lenguaje –recordemos el “objetos específicos” de Donald Judd–<sup>59</sup>, que incluso buscan la confusión con los elementos de la vida. En un intento de superación del arte tradicional –en palabras de Marchán Fiz–, “mediante la declaración de la realidad en arte y su ampliación en los

<sup>57</sup> HERTNEY, Eleonor. *Arte & Hoy*, China, Phaidon, 2008, p. 7.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>59</sup> JUDD, Donald. “Specific Objects”. *Arts Yearbook* 8, 1965.

‘ambientes’, desembocan en los ‘happenings’”<sup>60</sup>. La referencia a los escritos de Judd se repetirá a lo largo de la investigación, así como su célebre declaración: “Más de la mitad de las nuevas obras, las mejores de los últimos años, no son ni pintura, ni escultura”<sup>61</sup>. Tal afirmación, nos sirve para definir el tipo de obra, que va a ser objeto de nuestro estudio: Ni pintura, ni escultura.

Habría que señalar la influencia que ejercieron los escritos de Allan Kaprow (1927–2006), textos que “nos ofrecen una impenitente indagación filosófica sobre la naturaleza de la experiencia y su relación con la práctica del arte de nuestro tiempo”<sup>62</sup>. Kaprow plantea conceptos en torno a la relación del arte con el espectador, con los lugares de exhibición de la obra y la experiencia artística. Señala Kelley; que Kaprow en su obra *El arte como experiencia*, subrayó: “Incluso una experiencia en bruto, si lo es auténticamente, es más propia para dar la clave de la naturaleza intrínseca de la experiencia estética que un objeto desconectado de cualquier otro modo de experiencia”<sup>63</sup>. En la declaración de insertar la realidad en el arte y la superación de los límites de la obra tradicional, surgen una serie de expresiones artísticas basadas en acciones. El happening trata de “ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro medio cotidiano”<sup>64</sup>. Acciones como la realizada por el artista, Jannis Kounellis, en 1969 que introduce doce caballos en la galería *L’Attico*, de Roma, el artista se retira y deja solos a los caballos; el sujeto caballo habla de toda la historia del arte: caballos del Partenón, caballos de Géricault, en Caravaggio, en las cerámicas áticas.

El tipo de artista que había correspondido a los años cincuenta, y que estaba asociado a teorías de tipo nihilista, empezó a entrar en crisis con la llegada de los años sesenta, a medida que todo el proceso de posguerra se fue reorganizando a nivel social y político. Tuvo gran influencia en este sentido la primavera de 1968 parisina, extensible a toda Europa. Aunque los flujos entre Europa y Estados Unidos son continuos, se produce un posicionamiento muy claro entre los artistas que protagonizan el pop americano y los artistas europeos. Frente a la superficialidad amable del arte pop, en Europa se hace patente un espacio para la materia viva. En lo referente al escenario neoyorquino, Granés señala que en 1968: “Antes de aquel famoso

<sup>60</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 193.

<sup>61</sup> JUDD, Donald. “Specific Objects”, cit.

<sup>62</sup> KELLEY Jeff. *Allan Kaprow. Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona, Ediciones Alpha Decay, 2016, p. 16.

<sup>63</sup> Ver en: KELLEY Jeff. *Allan Kaprow. Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*, cit., p. 21.

<sup>64</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Posmoderna”*, cit., p. 193.

mes de mayo que hizo tambalear al gobierno de De Gaulle, la Universidad de Columbia, en Nueva York, fue escenario de una ocupación similar. Las causas de este disturbio: la guerra de Vietnam, el asesinato de Martin Luther King”<sup>65</sup>.

En el ámbito de la escultura, a partir de los últimos años de la década de los sesenta, se crea un nuevo marco estético en el que determinados trabajos escultóricos adquieren un carácter monumental. Como ha estudiado Javier Maderuelo, parte de esto se debe a la utilización de materiales industriales con técnicas de construcción que permiten obras de gran escala. Se produce, por otro lado, un retorno de la idea del “objeto encontrado”, al objeto dadaísta; idea que será explotada principalmente por los artistas ligados a lo que se conoce por arte povera. También, una pérdida de referencia de la obra, la obra ya no es ni escultura, ni pintura, puede ser también, un objeto señalado por el artista, un escrito, una fotografía.

Así, Javier Maderuelo habla de lo que se viene planteando a finales de los años sesenta; donde en las exposiciones de esculturas, carentes de centro, pretenden establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas. La propia apabullante presencia de algunas de estas obras[...], evidencian el espacio de la sala que no ocupan, manifiestan la “ausencia” de su exterior. En palabras de Maderuelo:

La morfología de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, la similitud de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio solo utilizado por la arquitectura<sup>66</sup>.

Tras esta breve introducción, deberíamos puntualizar, que no es cometido de este estudio el profundizar en el análisis de los movimientos artísticos que se generan durante la década de 1960. Se trata de exponer brevemente, el panorama artístico que rodea e influye en la configuración y trayectoria de Fabrizio Plessi. Es decir, el contexto que forma parte del génesis de una obra como la de Plessi, y que por lo tanto, constituye el lenguaje de la misma. Probablemente sean varios factores los que han marcado la formación y la configuración de unos comienzos en la obra del artista. Por un lado, el hecho biográfico de marcharse desde su ciudad natal a Venecia para estudiar y establecerse en

<sup>65</sup> GRANÉS, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2011, p. 327.

<sup>66</sup> MADERUELO, Javier. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 54.

una ciudad en la que, junto con Milán y Roma, tendrán lugar distintas iniciativas para la promoción, tanto de los jóvenes artistas italianos como de lo que acontecía fuera de sus fronteras: la Bienal de Venecia como principal plataforma, en primer lugar, o la galería *Il Cavallino* de Paolo Cardazzo. También será decisiva su participación en un centro como el de Ferrara, El Centro Video Arte Palacio Diamanti, donde el artista consolida la línea de investigación por la que dirige su obra y que no abandona hasta el final. Cabe señalar, que, antes, incluso, de experimentar con el vídeo, Fabrizio Plessi se sirve de los distintos lenguajes que estaban surgiendo entonces, y que configuran el tipo de artista que se estaba fraguando, producto de una realidad social y cultural, si bien el arte de Plessi en su origen, corresponde en cierta medida a ese carácter contestatario, pero no tan crítico y revolucionario como ocurre en un importante número de artistas. Por consiguiente, prácticas como fluxus, performances, acciones y expresiones artísticas generadas por la desmaterialización del objeto artístico –el minimalismo o el arte conceptual– enmarcan una cultura y ambiente artístico próximo a la figura de Fabrizio Plessi. Pero será sin duda el povera el movimiento que más influya en la práctica artística de Plessi, movimiento que analizaremos más adelante.

### **1.1. La aristada figura de Joseph Beuys.**

En unas declaraciones de Fabrizio Plessi, este diría que su lenguaje está más cerca de Joseph Beuys (1921–1986) que de otros, cuando se le preguntaba por Nam June Paik.

Yo no creo tener nada que ver con la obra de Paik, aunque está claro que fue uno de los iniciadores de esta forma de expresión. Paik sigue, hasta ahora, jugando con sus televisores como lo hacía con Cage en los años sesenta. Prefiero pensar que mi actitud está más próxima a la de Joseph-Beuys. Yo trato de crear un circuito entre el medio televisivo y los otros materiales que utilizo. Intento integrar la televisión a mi propio lenguaje artístico, apropiarme de él<sup>67</sup>.

32

La obra de Joseph Beuys ha supuesto una importante aportación al cambio radical de actitud hacia las formas, materiales, el sentido espacial y la propia función de la escultura. Beuys ejerció una notable influencia en la generación de artistas que estaban formándose o iniciándose a finales de la década de los sesenta,

<sup>67</sup> JARQUE, Fietta. “Fabrizio Plessi: Pintar en nuestros días es algo anacrónico”. *EL PAÍS, Cultura*, 13 de febrero de 1988.

entre ellos Fabrizio Plessi. Como señala Heiner Bastian, “Beuys siempre ha caminado un paso por delante de todos [...] tanto en su vida como en su obra Joseph Beuys fue para nuestra generación el modelo de un hombre verdaderamente libre”<sup>68</sup>. En esa posición del libertad que toma Beuys frente al mundo, entiende que la máquina debe ser humanizada y funcionar como metáfora para la expresión de unos valores, es un instrumento al servicio del hombre. Carmen Bernárdez añade: “Las máquinas no son, pues, ... pura y fría tecnología, sino un tipo de instrumental sofisticado pero humanizado o, mejor dicho, que hay que humanizar”<sup>69</sup>.

La obra de Joseph Beuys gravita sobre lo espiritual y la acción como acto ritual. El material está ligado a lo arcaico. Transformar las energías como el chamán o el alquimista. A lo que añade Guasch: “Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica a partir de la cual el objeto artístico, desligado de toda servidumbre estética, se concibe como un gesto vital y simbólico, como residuo de una operación mental, como activador de acciones sociales y como un hecho antropológico”<sup>70</sup>. De hecho, casi toda la obra artística de Beuys es el conjunto de su producción verbal que comparte con el neodadaísmo y el arte povera. En palabras de Bernárdez: “Beuys parte de la tradición neodadaísta europea, del principio plástico del *assemblage* de los años sesenta y de un tratamiento objetual compartido por los artistas povera”<sup>71</sup>.

A Joseph Beuys se le ha asociado a las prácticas fluxus, pero tal vez, en Beuys la música y la acción no se desliga de una expresión plástica de la obra y de la estructura de la misma. Añade René Block: “Es cierto que él organizó el concierto fluxus de Düsseldorf y participó en distintas representaciones, pero pronto desarrolló su propia concepción a partir de contextos histórico-espirituales más generales más allá de las experiencias fluxus. Sus acciones fueron más rigurosas y no dejaban espacio a las casualidades requeridas por la forma libre de fluxus”<sup>72</sup>.

En 1963 Beuys presenta *Komposition für zwei Musikanten* (Composición para dos músicos), y *Sibirische Symphonie, I Satz* (Sinfonía siberiana, Primer Movimiento), en el marco del Festum Fluxorum Fluxus celebrado en Düsseldorf. En Sinfonía siberiana, a la interpretación de una pieza de piano tonal y de una composición de

<sup>68</sup> BASTIAN, Heiner. “Nada está escrito todavía”. En: AA.VV., *Joseph Beuys*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 16.

<sup>69</sup> BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 2001, p. 40.

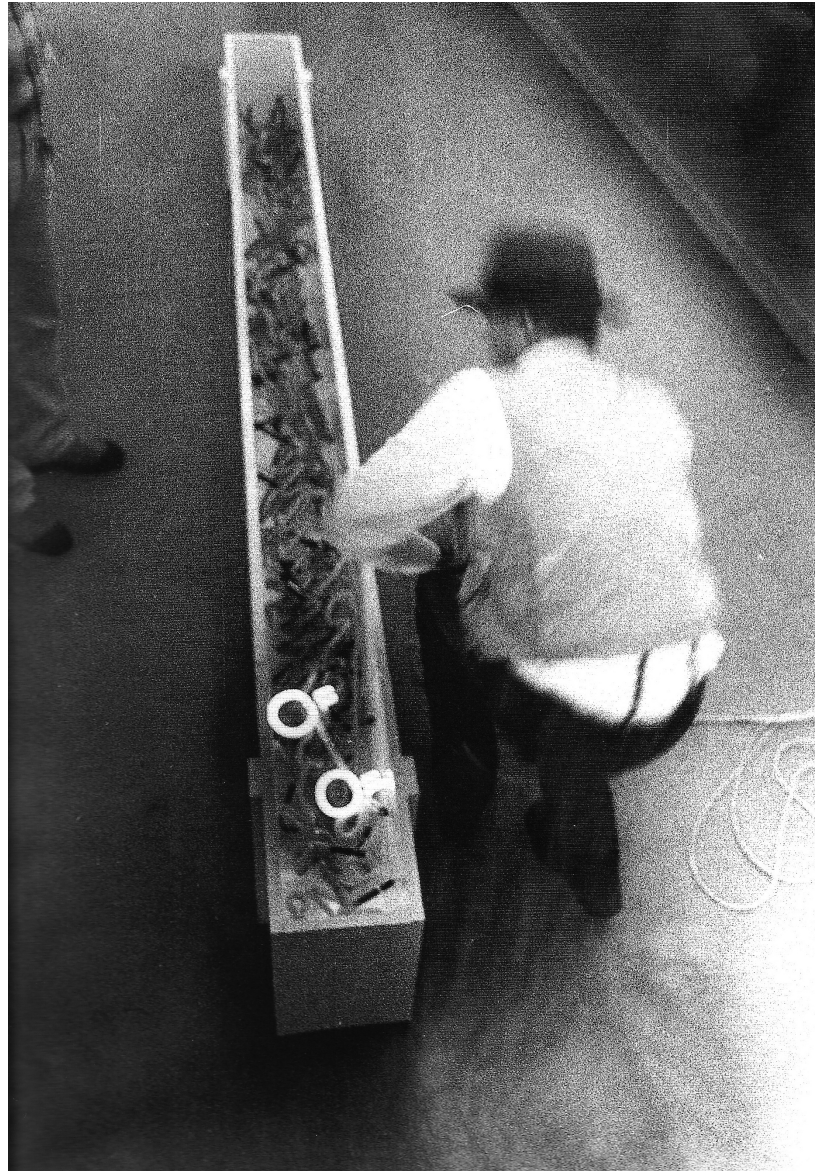
<sup>70</sup> GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza Editorial, 2006, p. 160.

<sup>71</sup> BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*, cit., p. 75.

<sup>72</sup> Citado por BLOCK, René en “Música fluxus: el acontecimiento cotidiano”. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición “En el espíritu de Fluxus”. Disponible en: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html> Fecha de acceso: 27/01/2014.









Erik Satie le acompaña una serie de acciones con objetos muy diversos (una pizarra, una liebre muerta, montones de barro, cuerdas, etc.) Con respecto a esta obra, el propio Beuys escribe:

Recuerdo muy bien la mirada de Dick Higgins. Comprendía perfectamente que aquello no tenía nada que ver con Dadá. Creo que intuía que era algo con un valor totalmente diferente. Si con la liebre, que aparece por primera vez en este concierto, pretendo expresar una relación de contenido con el nacimiento y la muerte, con la transformación en materia, eso no tiene nada que ver con los aspavientos neodadaístas para escandalizar al burgués<sup>73</sup>.

En definitiva, Beuys forma parte de lo que Benjamín H. D. Buchloh señala como “figuras clave del arte europeo de posguerra: Georges Mathieu y Klein en París, Lucio Fontana y Piero Manzoni en Italia y Joseph Beuys en Alemania”<sup>74</sup>. La obra de estos artistas –con la excepción de Fontana– guarda una estrecha relación con la personalidad carismática de sus autores. “Esta idea del artista como médium místico-trascendental se opone netamente a la imagen tradicional del artista como científico-filosófico- artesano que entrega a la sociedad el resultado objetivo de su trabajo”<sup>75</sup>.

Para concluir, habría que matizar, que si bien, Beuys supuso un referente para Plessi, en cuanto a su actitud de inconformidad con lo establecido, y otros planteamientos en su producción artística. La obra de Plessi se aleja de la posición más destacada y de la personalidad de la figura de Joseph Beuys, que sería su actitud política y social como estrategia. “Los futuros objetivos políticos deberán ser artísticos. Deben surgir de la creatividad humana, de la libertad individual del hombre”<sup>76</sup>. Confiesa Beuys. Y así cuando Beuys utiliza el neón –por ejemplo, en *ö-ö* (1972- 1981)– como instalación luminosa, “sintetiza en la señal de neón, además de una forma (estético-artística), un contenido (político)”<sup>77</sup>.

<sup>73</sup> Citado por GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 149.

<sup>74</sup> H. D. BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 13.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> AA.VV. *Joseph Beuys*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cit., p. 166.

<sup>77</sup> Ibidem.



## 1.2. La cultura despolitizada de los cincuenta: Fluxus

Hablar de fluxus, supone cierta complejidad desde el punto de vista conceptual, temporal e ideológico. Marchán Fiz señala que fluxus es un movimiento paralelo al happening, pero el movimiento fluxus, “ha estado más ligado a la música que a las artes plásticas”<sup>78</sup>. En diciembre de 1994 en la Fundación Tapies, bajo el título *En el espíritu de Fluxus*, René Block pronunciaría las siguientes palabras:

Hay tantas respuestas y explicaciones razonables como artistas, y otras tantas gacetas que no se adaptan a ningún armario. Fluxus no es ningún movimiento artístico, sino una actitud espiritual, no un grupo de artistas confabulados, sino una extremadamente laxa vinculación de solitarios y *outsiders* que, apartados del mercado del arte, reflexionaban sobre las formas de conducta y de configuración que hoy designaríamos absolutamente como arte<sup>79</sup>.

La palabra fluxus, es elegida por George Maciunas (1931–1978), para el título de una revista en 1960 en Nueva York. Maciunas trazó los primeros temas de la revista de la que era editor y redactor jefe. Planificó incluir artículos sobre música electrónica, anarquismo, cine experimental, nihilismo, y poesía sonora. Maciunas incluso lanzaría un manifiesto fluxus denominado *Purge Manifesto*. Aunque muchos sintieron cierto rechazo hacia este Manifiesto, probablemente porque este se proclamaba contrario a la propia figura del artista como individuo, y defendía su colectividad y su anonimato.

La recepción de fluxus ha tenido gran influencia en el arte contemporáneo, gracias en gran medida a la aportación teórica de sus miembros, que se convirtieron en historiadores de este movimiento como por ejemplo Emmett Williams (1925–2007) o la figura de Dick Higgins (1938–1998). Además, fluxus supuso una plataforma de reflexión promovida por sus integrantes. En palabras de Iñaki Estella, “gracias a editoriales como Something Else Press (SEP), que desde su nacimiento en 1964 hasta su disolución en 1975, supuso una de las fuentes de conocimiento más importantes para la divulgación de la producción de los artistas Fluxus”<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “Posmoderna”*. cit., p. 205.

<sup>79</sup> BLOCK, René. “Música fluxus: el acontecimiento cotidiano”. Conferencia pronunciada en 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, Barcelona, con ocasión de la exposición “En el espíritu de Fluxus”. Consultado en: <http://www.uclm.es/artesonoro/olobofluxus.html>

<sup>80</sup> ESTELLA, Iñaki. *Fluxus*. Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2012, p. 83.

El artículo “*Intermedia*” publicado por Dick Higgins en 1966 fue, según Estella: “una de las propuestas más tempranas en la percepción de que la obra de arte había pasado de un ámbito disciplinar cerrado desde la creación de las academias de bellas artes a un espacio incierto donde esas limitaciones se habían transgredido”<sup>81</sup>. Siguiendo el texto de Iñaki Estella, añadimos que el concepto *intermedia* de Higgins se plantearía a través de un diagrama en el que presenta el lugar que ocupaba fluxus o la creatividad que se estaba dando en ese momento, junto con la aparición y el desarrollo artístico de los nuevos medios tecnológicos, con especial protagonismo de la televisión y el vídeo. El artista coreano, Nam June Paik (1932–2006) –del que hablaremos más adelante–, “en este contexto de fluxus, presentó sus primeros experimentos en torno al aparato de la televisión en Alemania en 1963”<sup>82</sup>.

A la hora de citar quienes formaron o quienes participaron de fluxus, este hecho se hace bastante inconcreto; lo que sí parece evidente son las prácticas que se llevaron a cabo y los artistas que fueron partícipes de ellas, como las clases de John Cage (1912–1992), los conciertos del *loft* de Yoko Ono (1933), o la galería AG de George Maciunas. Estos son los pilares sobre los que se sustenta el origen de fluxus, pero habría que volver a incidir en la complejidad de delimitar algo tan ilimitado como es el propio fluxus. Tales afirmaciones así lo reflejan, como la de Robert Watts: “Lo más importante de Fluxus es que nadie sabe lo que es. Cuando menos, debe producir algo que los expertos no entienden. Yo veo fluxus allí donde yo también puedo entrar”<sup>83</sup>.

Fluxus es importado de Nueva York a Europa por una simple razón de carácter –podríamos decir– personal, en relación a la figura de Maciunas. En cuanto a las obras que formarían el panorama fluxus, resulta en ocasiones dificultoso su reconstrucción ya que la mayoría eran modificadas e improvisadas; dotándolas de cierta ambigüedad. En el Festival de Wiesbaden, celebrado en mayo de 1962, algunas obras como *Solo for Double Bass* de Patterson, apunta Estella: “se podía ver al compositor-actor tomándose tan en serio la limpieza del contrabajo que rozaba el delirio”<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>82</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>83</sup> BLOCK, René en “Música fluxus: el acontecimiento cotidiano”. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, cit.

<sup>84</sup> ESTELLA, Iñaki. *Fluxus*, cit., p. 50.

### 1.2.1. Los conciertos de Wiesbadem

Maciunas en Europa, organiza algunos festivales que contribuyen a la difusión de determinado movimiento, constatándose que la información y difusión de ideas se hizo de forma paralela y con cierta rapidez entre artistas de distintas nacionalidades. A lo que hace referencia René Block: “La gente no se conocía, o sólo fugazmente, intercambio de alcance mundial de ideas, manifiestos y utopías”<sup>85</sup>. Dick Higgins, que trabajó junto con Emmett Williams, Nam June Paik, George Maciunas, Alison Knowles (1933), Wolf Vostell (1932–1998), y Benjamin Patterson (1934–2016), recordaba en su libro *Postface*, editado en SEP: “Fluxus Wiesbaden fue el más ambicioso de todos los proyectos, duró un mes a lo largo del cual tuvieron lugar cada fin de semana tres, cuatro o cinco performances”<sup>86</sup>.

Simultánea e independientemente a los conciertos de Wiesbaden surgieron artistas que estarían cercanos a la poética de fluxus en distintos lugares como Japón, Estados Unidos, Francia, Alemania. Otro festival fue el organizado por Volf Vostell en Ámsterdam. En él se programaron una serie de acciones y performances que acabaron con una reacción desmedida por parte de los artistas que lo protagonizaron, quedando fuera del contexto que se le presuponía. En palabras de Block: Joseph Beuys organizó el concierto fluxus de Düsseldorf y participó en distintas representaciones, pero pronto desarrolló su propia concepción a partir de contextos histórico-espirituales más generales, más allá de las experiencias Fluxus. Sus acciones fueron rigurosas y no dejaban espacio a las casualidades requeridas por la forma libre de fluxus. El discurrir de sus acciones queda fijado enteramente en su persona y se encuentra en oposición a la anti-individualidad demandada por Maciunas.

39

En Europa, fluxus tuvo una primera presencia pública para después, volver a ser un lugar de encuentro entre artistas con una misma formulación. Fue el propio Maciunas quien exportó fluxus –como ya hemos mencionado anteriormente–. Este traslado se produjo a través de convocatorias de conciertos, festivales, eventos musicales, publicación de la revista *Fluxus*, y de exposiciones; de esta forma fue elaborando una relación de artistas que mejor representaban este concepto. Fluxus se estableció en la Alemania Occidental de los años sesenta, donde Maciunas pudo conocer

<sup>85</sup> BLOCK, René en “Música fluxus: el acontecimiento cotidiano”. Conferencia pronunciada el 12 de diciembre de 1994 en la Fundación Tàpies, cit.

<sup>86</sup> Ibídem.

a todos los compositores de música electrónica, entorno marcado por el legado de Cage. Allí tuvo lugar el concierto *Après John Cage*, el 9 de junio de 1962, bajo la dirección de Maciunas. Las obras programadas, eran un total de tres, entre las cuales se encontraba la de Benjamin Patterson, *Variaciones en contrabajo* (1961); una pieza que implicaba la manipulación de este instrumento de una manera jamás prevista por músico alguno: tocar con un arco, quitar el polvo, hacer ruidos con objetos sobre el instrumento. En definitiva se trataba de hacer una escenificación que un acto propiamente sonoro desde un concepto musical.

En la escena alemana, destacaron la figura del coreano Nam June Paik, la de Volf Vostell y Joseph Beuys, mientras que en el contexto inglés uno de los artistas fundamentales fue Gustav Metzger (1926). Todos dotarían a fluxus de cierta pluralidad, frente a la colectividad y unidad promovida por Maciunas. Para el movimiento fluxus Europa, fue fundamental la repercusión que tuvieron los festivales, alejándose del carácter elitista y minoritario en el que se había iniciado en los Estados Unidos. A medida que avanzan los años sesenta y con la vuelta de George Maciunas a Estados Unidos, fluxus se hace más divisionario, produciéndose tal vez una fragmentación entre los que hasta ahora parecía que formaban un colectivo con Maciunas a la cabeza. Probablemente el acontecimiento más significativo fuera el concierto que Karlheinz Stockhausen daría el 29 de abril de 1964, titulado *Originale*. De este modo, el carácter más político de fluxus terminaría con los hechos que aquí se produjeron, como dice Iñaki Stella: “A partir de 1964 fluxus entra en una etapa diferente”<sup>87</sup>.

### 1.3. La banalidad y la desculturización en el arte: Arte Povera

La trascendencia y la importancia de un determinado acontecimiento nos obliga a su cita en repetidas ocasiones, y el que a su vez es citado en multitud de manuales, como el de Fernández Polanco: “en junio de 1967 la galería *L’Attico* de Roma, un antiguo garaje remodelado que había nacido como un espacio revolucionario, organiza una exposición: *El espacio de los elementos: fuego, imagen, agua, tierra*. Mauricio Calvesi, uno de los comisarios, reúne a algunos artistas cuyos trabajos se orientan en torno a principios de la materia viva”<sup>88</sup>.

<sup>87</sup> ESTELLA, Iñaki. *Fluxus*, cit., p.81.

<sup>88</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*. Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 1999, p. 24.

El calificativo “povera” fue utilizado por primera vez en 1967 por Germano Celant, en la exposición *Arte Povera E Im Spazio*, en la Galleria La Bertesca, Génova, 1967. La exposición estaba dividida en dos secciones: “Arte Povera” con contribuciones de Alighiero Boetti (1940–1994), Luciano Fabro (1936–2007), Jannis Kounellis (1936–2017), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935–1968). Y “Im Spazio”, abreviatura de *immagine spazio*, donde se presentaron los trabajos de Umberto Bignardi (1935), Mario Ceroli (1938), Paolo Icaro (1936), Renato Mambor (1936), Eliseo Mattiacci (1940) y Cesare Tacchi (1940–2014). La muestra reflejaba un interés particular por las obras que exploraban la noción de espacio. La contribución de Paolini, *Lo spazio* (1967), basada en la percepción física de la misma sala, exhibía el título de la exposición con letras lacadas en blanco colgadas en las paredes de la galería. Igualmente, en *Perimetro d’aria* (1967), Prini delimitaba el perímetro de la sala por medio de un dispositivo de luz y sonido. En *Pavimento. Tautología* (1967), Fabro elevaba un comportamiento cotidiano, como pulir un pavimento, a la categoría de arte. El trabajo de Boetti era un simple apilamiento de barras de amianto, *Catasta* (1966–1967). Las obras presentadas por Pascali, *1 metro cubo di terra* y *2 metri cubi di terra* (1967), dos bloques de tierra de forma geométrica y escultural montados sobre la pared de la galería, creaban una tensión entre el caos y el orden contraponiendo la calidad natural del material con la naturaleza artificial de la forma. *Untiled* (1967), de Kounellis, un contenedor de acero con una pila de carbón, presentaba un contraste similar<sup>89</sup>.

Estamos –asegura Fernández Polanco– “ante un arte que coincide con gritos liberadores aprendidos en las filosofías hedonistas que traducen la inquietud de una generación consciente de la falta de plenitud de la vida, de la alienación, que rechaza la explotación y el trabajo a favor de una petición de placer. El arte busca la íntima conexión entre placer, sensualidad, belleza, verdad y libertad”<sup>90</sup>. Añade Margit Rowel que: “el nuevo arte se definía por mantener una relación empírica con la realidad, basada en un compromiso de todos los sentidos, así como en el acento puesto en la artesanía y en el uso de materiales cotidianos”<sup>91</sup>.

Asimismo, el arte povera recuperaba el legado de la vanguardia italiana de preguerra –con todas sus contradicciones internas–, traído ahora al contexto de

<sup>89</sup> CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. Londres. Phaidon Press, 1999, p. 51. Citado en: *La historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco*. Cursos de arte y cultura contemporáneos. Museo d’art contemporani de Barcelona.

<sup>90</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*. Madrid. Editorial Nerea, 1999, p.30.

<sup>91</sup> ROWEL, Margit. “Luciano Fabro: hablar como Dante”. En: *Luciano Fabro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde 27 de noviembre hasta el 12 de abril de 2015, p. 38.

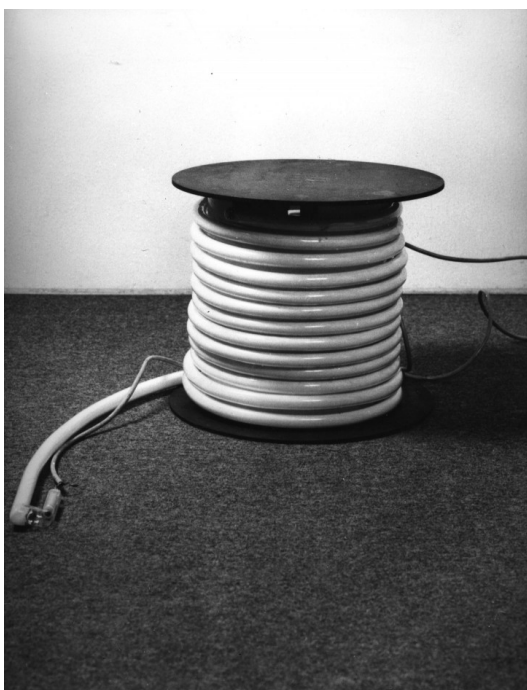


Fig. 4. Giulio Paolini. *Lo spazio*, 1967.

Fig. 5. Emilio Prini. *Perimetro*, 1967.

Fig. 6. Luciano Fabro. *Pavimento. Tautología*, 1967.





Fig. 7. Alighiero Boetti. *Catasta*, 1966, 67.

Fig. 8. Pino Pascali. *I metro cubo di terra*, 1967.

Fig. 9. Janni Kounellis. *Untitled*, 1967.

posguerra. Algunos pensaban que la tecnología era el modo u orientación esencial de producción del minimalismo, y por lo tanto, “el arte povera asumió una postura explícitamente antitecnológica”<sup>92</sup>. Y es precisamente en este punto donde divergen los denominados “artistas poveras” con la figura de Fabrizio Plessi.

### 1.3.1. Apuntes para una guerrilla

Germano Celant dice haber inventado el término povera como antidefinición, casi como *condición nómada de la creación*. Así en “Apuntes para una guerrilla”, Celant escribe:

Del cambio que se debe producir en la relación artista-obra-sociedad, este es de regreso a unos proyectos limitados y subsidiarios en los que el ser humano sea el eje de la búsqueda, y no el medio y el instrumento. En las artes visuales, la libertad es un germen que contamina cualquier producción. El artista rechaza toda etiqueta y se identifica sólo consigo mismo. Para el crítico italiano el artista deja de ser explotado para convertirse en guerrillero; quiere escoger el lugar de combate, disponer de las ventajas de la movilidad, sorprender o golpear; y no lo contrario. Así, Pistoletto se ha planteado desde 1964 el problema de la libertad del lenguaje, no vinculado ya al sistema, a la coherencia visual, sino a la coherencia “interior”, y ha realizado obras sumamente pobres: un pesebre, un pozo de cartón con telas rotas en el centro, un mostrador para vestidos, una estructura para hablar de pie y otra para hablar sentado, una mesa hecha de marcos y cuadros, una fotografía gigante de Jasper Johns y una lámpara con luz de mercurio. En 1967, un sarcófago, una casa pintada con extrema libertad cromática, una esfera de papel de periódico prensado, un cuerpo recubierto de migas de pan, una frustración de expectativas que permite a Pistoletto situarse siempre en la frontera entre arte y vida. Una existencia revolucionaria que se convierte en terror con Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Piacentino, Gilardi, Prini, Merz, Kounellis, Paolini y Pascali, artistas que en su actuación misma se han propuesto esta recuperación de proyectarse en libertad<sup>93</sup>.

44

El arte povera nace de la necesidad de unir el arte a la vida, del encuentro con la realidad a través de lo ficticio, de lo material. Señala Cicelyn: “el arte es de hecho inseparable de lo real, siendo invadido y no encontrado en sí mismo otro origen que la oscura y amenazante presencia de la vida”<sup>94</sup>. Según Celant, el arte povera también rechaza todo tipo de visualidad, toda superestructura histórica y simbólica que no esté

<sup>92</sup> AA. VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, p. 511.

<sup>93</sup> CELANT, Germano. “Arte Povera. Apuntes para una guerrilla”. En: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p.101.

<sup>94</sup> CICELYN, Eduardo. “L’Arte Povera è un umanesimo”. En: CELANT, Germano. Milán, Electa, 2011, p. 77.



directamente ligada a la sustancia del objeto, a su presencia física y al comportamiento del sujeto<sup>95</sup>. Añade Polanco: “Poesía del bricolaje que habla con las cosas y mediante las cosas. La materia se expresa y el artista escucha con avidez. Todo habla: el agua, el fuego, la tierra, el aire, los materiales que ayudan al hombre a sobrevivir, los fardos de heno la estopa, el carbón, así como la electricidad y el neón”<sup>96</sup>.

La gran mayoría de artistas defendieron su propia historia personal, no consideraban estar adscritos a ningún movimiento, como es el caso también de Fabrizio Plessi o el de Luciano Fabro, aunque este último reconoce –en palabras de Joao Fernandes–, “la eficacia de un término que permite reunir a toda una generación de artistas que trabajaron a lo largo de un determinado periodo en torno a una extrema y radical simplicidad, y admite que el sentido más correcto de esa “pobreza” adjetivada es el de una obra de arte ‘desvestida, desnudada’, incluso si la obra estaba bien hecha, incluso si había en ella imágenes bellas, cierta elegancia. El único sentido es este de desnudo, *nudo*”<sup>97</sup>.

### 1.3.2. Una aventura específicamente italiana

En algunas ciudades italianas como Milán, Génova y Roma la lucha contra la cultura establecida provocó la aparición del arte povera, nacido con la voluntad de afianzar una sociedad alternativa basada en nuevos modos de percepción y posicionamiento del individuo frente a la realidad, en los que tuvo un importante papel el retorno a la naturaleza y la componente lúdica del arte. Todo esto se produce con las conexiones entre las principales capitales europeas, tal vez, capitaneadas por un acontecimiento como fue la primavera parisina del sesenta y ocho. Este espíritu asambleario y contestatario del mayo francés se extendió a distintas ciudades europeas; prueba de ello es que Italia en esos días acoge una muestra colectiva *Il teatro delle mostre* celebrada en Roma, en la galería La Tartaruga.

Añade Manuel Borja-Villel: “era el tiempo del *miracolo economico*, mediante el que un país, epítome de las confrontaciones de la primera mitad del siglo, accedía de manera masiva al capitalismo internacional. Le sucedieron los oscuros *anni di piombo* (los “años de plomo”)”<sup>98</sup>.

<sup>95</sup> CELANT, Germano. *Arte Povera E Im Spazio*. (La Bertesca, Génova, septiembre de 1967).

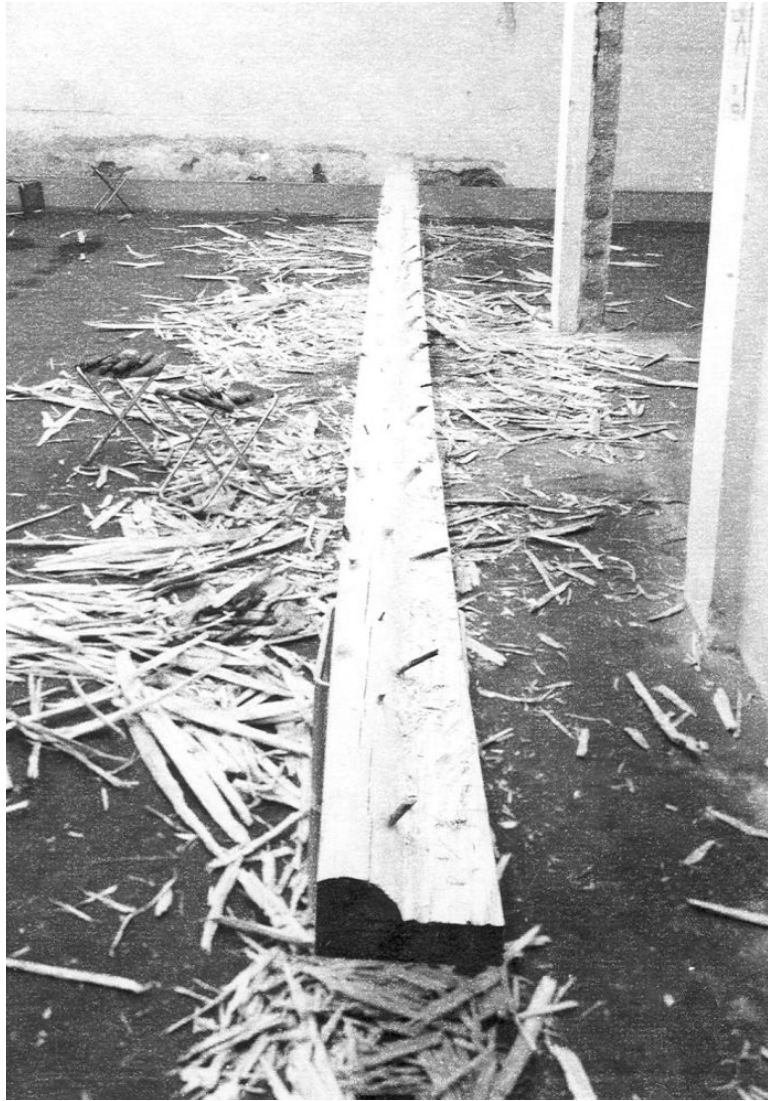
Traducido al castellano en: *Arte Povera*. FERNÁNDEZ, P. Aurora. San Sebastián. Editorial Nerea, 1999, p.99.

<sup>96</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*. Madrid. Editorial Nerea, 1999, p. 27.

<sup>97</sup> AA.VV. *Luciano Fabro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde 27 de noviembre hasta el 12 de abril de 2015, p. 22.

<sup>98</sup> Texto de Manuel Borja-Villel para el catálogo *Luciano Fabro*, cit.





En otro orden de cosas, Polanco señala que Celant no habla de precursores, sino de un suelo fértil en tierra italiana, formado por “Alberto Burri (1915), Lucio Fontana (1899–1968) y Piero Manzoni (1933–1963)”<sup>99</sup>. De hecho –afirma Buchloh–, “puede considerarse a Manzoni una de las fuentes principales de los aspectos clave del arte contemporáneo europeo. Fue Manzoni quien recuperó esa actitud duchampiana en el periodo de posguerra y le dio vigencia. Cada paso en la evolución desde Duchamp a Manzoni consiste en una diferenciación y singularización cada vez mayor de los elementos espaciales perceptivos y cognitivos de la estructura estética”<sup>100</sup>.

Si Manzoni, Burri o Fontana se les ha considerado, en cierta medida, los precedentes del arte povera, en el ámbito del cine y como figura central en la formulación de esta estética, fue Pier Paolo Pasolini (1922–1975), que “en 1962 había declarado que las referencias clave de sus libros y sus películas eran el subproletariado del sur de Italia, el Tercer Mundo y la mitología griega, con su recurso al ritual. Todas esas referencias debían movilizar una experiencia de oposición a los registros discursivos de la ciencia y el racionalismo; en concreto, mediante la conexión con la tragedia antigua y su participación en los rituales de la Antigüedad”<sup>101</sup>.

Pasolini fraguó un marco de práctica antimoderna en el que el propio arte povera podía situarse, adaptado a un programa político de izquierdas, y por lo tanto “reinvertir”<sup>102</sup> la práctica artística de una dimensión mítica, teatral y corporal.

El arte povera retoma procesos de producción caducos en un acto de anti-modernismo. Remite a formas artesanales, mientras que a su vez, comparte ciertas características de las formas avanzadas del diseño italiano. “La ambivalencia de este arte italiano de una producción industrial que, en la medida en que oculta su base tecnológica, porta el estandarte de los valores artesanales, o de una producción de mercancías que, sublimándose en formas extremas de refinamiento, se distingue como un objeto único y diferenciado”<sup>103</sup>. Es lo que sucede por ejemplo con Giuseppe Penone (1947) en la obra *Albero de 8 metri* (Árbol de 8 metros). “Penone deshace literalmente los procesos de manufactura del objeto industrial, en este caso una viga, quitando una capa tras otra hasta revelar su núcleo interior”<sup>104</sup>.

<sup>99</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit.

<sup>100</sup> H. D. BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 25.

<sup>101</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, cit., p. 511.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 511.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 512.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 513.

En definitiva, el arte povera se considera una aventura específicamente italiana, que no parece tener comparación alguna en Europa a excepción de Beuys. En palabras de Fernández Polanco: “el arte povera es una suerte de escultura moderna cuya característica más evidente es su oposición al arte minimal”<sup>105</sup>.

#### 1.4. Una estética de factura americana: Arte minimalista

La cuestión del minimalismo es más compleja de lo que puede parecer a primera vista. A veces hablamos de ciertos movimientos o tendencias como si fueran grupos cohesionados cuando, en realidad se trata de figuras o personajes que son en sí mismos contradictorios. Algo así semejante ocurre con el minimalismo, un término que será dado a posteriori para calificar una manera de trabajar, una estética de lo mínimo, de lo simple y repetitivo. Y sobre todo a la inexpresividad de las nuevas obras, que se enfrentaban de modo directo al subjetivismo profundo del expresionismo abstracto. Frente a esto los minimalistas desarrollarán una obra fría, industrial, despojada de toda emoción interior, una obra que, como ha señalado Rosalind Krauss, se encuentra en el ámbito de lo público, consciente de la pura exterioridad del significado.

##### 1.4.1. Arte y objetualidad

Son muchos los términos con los que se intentó definir la nueva sensibilidad: *ABC art*, *cool art*, *arte literalista*. Todos estos términos hacían referencia tanto a las formas geométricas puras como al modo de composición serial y repetitivo. Esta última denominación *literalista* aparece en el conocido ensayo de Michael Fried “Arte y objetualidad” en 1967 en la revista *Artforum*.<sup>106</sup> Para Fried, esta actitud literalista hacia la escultura más ambigua y presenta todo lo relativo a la figura como una propiedad determinada de los objetos, sin aspirar a anular su propia objetualidad. Se produce un efecto de presencia, o lo que para Fried es un alegato a favor de un nuevo género de teatro, que es ahora la negación del arte.

Para James Meyer el término minimalismo o arte minimal denota un estilo vanguardista que emergió en Nueva York y en Los Ángeles durante los años sesenta, asociado por lo general con la obra de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris y otros artistas que se relacionaron brevemente con la tendencia<sup>107</sup>. Esencialmente escultórico, el arte minimal suele consistir en formas geométricas únicas o

<sup>105</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p. 43.

<sup>106</sup> FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2004, p.175.

<sup>107</sup> MEYER, James. *Arte Minimalista*. Barcelona, Editorial Phaidon, 2011, p. 15.

repetidas. Producido industrialmente o construido por operarios siguiendo las instrucciones del artista, elimina cualquier huella de emoción o decisión intuitiva en la realización, en contraste absoluto con la pintura y escultura del expresionismo abstracto, que lo precedió durante los años 1940 y 1950. Las obras minimalistas no aluden a nada más allá de su presencia literal o su existencia en el mundo físico. Los materiales aparecen como materiales, el color (cuando es usado) es no referencial. Se trata de un arte *instalacional* que muestra que la galería es un espacio real, haciendo al espectador consciente de su movimiento a lo largo de este espacio.

Pero esta reducción de la obra de arte a estructuras esenciales y el uso de técnicas de producción industrial, no era algo nuevo, ya que cuarenta años atrás, en un contexto muy distinto al del Nueva York de los años sesenta, los vanguardistas rusos ya habían explorado. Desde el *Cuadrado negro* (1913-1915) de Kassimir Malevich (1878-1935), en el que colocaba un cuadro negro sobre un fondo blanco o *Blanco sobre blanco* (1917), la pintura alcanzaba un grado de simplificación de medios que no se había producido hasta entonces. Esta simplificación se dará en obras posteriores y que a su vez vaticinan la ruptura con la pintura gestual e ilusionista, y con la *action painting* por parte de artistas minimalistas. La estética minimalista rehusaba fervientemente la alusión, aunque en algunas obras de transición como en las *Pinturas negras* de Frank Stella (1936), en ellas se hace referencia a temas relacionados con hechos acaecidos durante el siglo XX, este carácter referencial desaparecerá por completo en obras posteriores. Junto a las obras de Stella de los años cincuenta habría que hablar de otras obras de corte minimalista durante estos mismos años, como por ejemplo las pinturas del artista Ralph Humphrey (1932-1990), en las que la totalidad de la superficie de la tela estaba cubierta por una gruesa capa de pintura, o también el inicio en la práctica de las pinturas monocromas por parte de Robert Ryman (1930). Los escultores minimalistas querían negar la interioridad de la forma esculpida, o al menos repudiar el interior de las formas como fuente de su significado. Esta ausencia de sentimiento manifiesta en las obras minimalistas de producción industrial en serie, quedaba patente en la más importante exposición minimalista de los años sesenta; *Primary Structures*, comisariado por Kynaston McShine en el Jewish Museum de Nueva York, en 1966.

Para Javier Maderuelo: “El concepto neo nietzscheano de la pérdida del centro, y su consecuente negación de la unidad, es desarrollado por el arte minimalista. Uno de los síntomas más claros y manifiestos del desviacionismo del *minimal art* con respecto a los presupuestos de la escultura moderna se encuentra precisamente en el desafío que los minimalistas realizan al plantear el problema de la descentralización de la escultura.”<sup>108</sup>.

#### 1.4.2. El arte de lo real

Uno de los textos de Robert Morris (1931), “Notas sobre escultura” se concibe como un ataque contra el modernismo, pero también contra el arte y la teoría de Donald Judd (1928–1994). Tras inscribirse en la Art Students League de Nueva York, Morris se licenció en Filosofía e Historia del Arte en la universidad de Columbia. En su colaboración con la revista *Arts Magazine*, deja clara su preferencia por un arte de superficies con diseños sencillos, limpios, sin modular y de colores vivos. En opinión de M. Hernández: “la obra de Morris también pasó a ser considerada imagen paradigmática del *minimal art*. Los textos teóricos de Morris han sido utilizados como epítome de la teoría del minimalismo, especialmente las dos primeras partes de “Notas sobre escultura” publicadas a lo largo de 1966”<sup>109</sup>. En cierto modo, es el primer intento de teorizar algo que de momento no había sido teorizado, en contraste con la pintura.

Lo que en el fondo buscaba Morris era una aproximación a la experiencia real, un arte de lo real. Según la concepción que Morris tiene de la obra, el significado y la percepción de la misma, tienen lugar en el espacio exterior. El sentido de la obra está dado en el afuera. Se construye como una forma de relación. Lo realmente importante es la relación con el espectador. Mientras que para otros minimalistas, como Donald Judd, la obra es autosuficiente y no depende del espectador, para Morris la obra debe ser entendida como un dispositivo de relación y experiencia. Morris hace al espectador consciente de su propio cuerpo y del espacio que ocupa. Esta toma de conciencia de la espacialidad de la obra, produce un interés cada vez mayor por el contexto en el que la obra se sitúa.

<sup>108</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Ediciones Mondadori, 1990, p. 60.

<sup>109</sup> HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á. *Robert Morris*. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2010, p. 42.



Sin embargo, Judd, por ejemplo, parece concebir lo que él denomina *Objetos Específicos*, como algo diferente a la escultura, mientras que Robert Morris concibe su propia obra, como si resumiera la tradición, ya abandonada, de la escultura Constructivista de Vladimir Tatlin (1885–1953), Aleksander Rodchenko (1891–1956) o Naum Gabo (1890–1977). Pero ambos, tanto Judd como Morris eran contrarios a la escultura que, como la mayoría de las pinturas, estaba hecha “parte por parte, por adición, compuesta”. La figura es un aspecto central para Morris y para Judd. Para Morris las “formas unitarias” son poliedros que se resisten a ser considerados de otra forma que como una figura única: la *Gestalt* simplemente *es la figura constante, conocida*<sup>110</sup>. En opinión de Clement Greenberg, la artista norteamericana Anne Truitt, (1921-2004) anticipó la obra de los que el denominaría *Minimalistas*.

El arte de Truitt flirteó con la mirada del no-arte y su exposición de 1963 fue la primera en la que advertí cómo esta mirada podría conferir un efecto de *presencia*<sup>111</sup>.

A partir de 1967 veremos obras en las que se produce una ruptura con lo que había sido la obra propiamente modernista, es decir, el carácter ilusionista frente a una infinitud y movilidad en el proceso de la obra minimalista. Así como determinados proyectos o acciones comunes a una generación, por ejemplo, cuando en 1969 el entonces joven escultor Richard Serra (1939) realizó *Mano cogiendo plomo*, una película repetitiva de tres minutos, casi desprovista de incidentes en su austeridad. Desde el lado derecho y llenando casi por completo la pantalla, una mano y un antebrazo ejecutan la totalidad de la acción, que consiste en el intento de Serra de coger una serie de trozos de metal que en su caída atraviesan de arriba abajo el espacio de la imagen. La pulsación rítmica entre mano abierta y puño cerrado al tratar Serra de detener los objetos que caen constituye la única puntuación de la secuencia espacio-temporal de la película. A veces la mano falla y el trozo de plomo se le escapa, a veces consigue retenerlo por un momento antes de que continúe su caída al volver a abrir la mano. La película se compone por entero de esas capturas y esos fallos; y además de la impresión visual que produce la mano separada del cuerpo e intensamente concentrada en su tarea. Uno de los aspectos más sorprendentes de esta película es su inexorable persistencia en hacer algo una y otra vez sin considerar en absoluto el “éxito” como un clímax, en simplemente añadir cada acción particular a la anterior, a la manera como un nautilus agrega valvas a su concha<sup>112</sup>.

<sup>110</sup> FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, cit., p.175.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p.176.

<sup>112</sup> KRAUSS, Rosalind. E. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ediciones Akal, 2002, p. 239.

A propósito de este carácter repetitivo Donald Judd escribió: “El orden no es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad de; *una cosa detrás de otra*”<sup>113</sup>. Era en el caso de estos artistas estadounidenses una estrategia para evitar la composición relacional que identificaban con el arte europeo, el cual para ellos se basa en sistemas contruidos de antemano, “sistemas *a priori*”<sup>114</sup>. Así que, *una cosa detrás de otra* era una manera de evitar establecer relaciones entre los distintos elementos de la obra, y por lo tanto rechazar esos sistemas constructivos de antemano correspondientes a una filosofía racionalista propia de un arte europeo. En los primeros años sesenta es aplicado este sistema de “una cosa detrás de otra” por distintos artistas, como Donald Judd, Sol Lewit (1928–2007), Dan Flavin (1933–1996), Ronald Bladen (1918–1988), Robert Smithson (1938–1973). Un rasgo común a estas obras basadas principalmente en series repetitivas, es la resistencia de significado. “El planteamiento adoptado por los escultores minimalistas se distingue por su empleo de una clase de objeto encontrado en virtud de sus posibilidades como elemento de una estructura repetitiva”<sup>115</sup>.

Cabe destacar de los movimientos que se producen durante los primeros años sesenta su raíz claramente duchampiana, es decir, tanto en el “Arte Pop” como en el “Arte Minimalista” se produce un renovado interés por el *readymade*. Según Rosalind Krauss, este interés se produce con importantes diferencias entre un movimiento y otro. Los artistas pop trabajaban con imágenes de fuerte connotación en sí mismas, como las fotografías de estrellas de cine o tiras de cómics, mientras que los minimalistas utilizaban elementos sin contenido, atendiendo a sus implicaciones estructurales más que a las temáticas. Al combinar varios de estos elementos para formar un grupo, que correspondería a la totalidad de la obra, “los artistas minimalistas estaban explotando otra implicación del elemento *readymade*”<sup>116</sup>. Los órdenes compositivos que estas unidades parecen demandar, son los límites externos impuestos desde dentro. Los minimalistas les atraía la repetición pura y simple como una manera de eludir las interferencias de la composición relacional. Juntar los elementos sin ningún realce ni terminación lógica excluye cualquier idea de centro o foco al que las formas apunten o construyan. Este modo de composición al que llegan los minimalistas; donde la idea de necesidad interna desaparece. También se empieza a

<sup>113</sup> JUDD, Donald. *Specific Objects*. Art Yearbook 8 (1965), p. 82.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> KRAUSS, Rosalind. E. *Pasajes de la escultura moderna*, cit., p.241.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 248.





utilizar la escultura como metáfora, estableciendo el significado abstracto de la obra. En palabras de Krauss : "...para el escultor el proceso de creación de la forma es una meditación sobre la lógica del crecimiento orgánico"<sup>117</sup>.

Son muchos los artistas que a finales de los años sesenta, tomaran las formas y estructuras propias del minimalismo; para derivar en prácticas de toda índole, adquiriendo más fuerza las de tipo conceptual, como los trabajos de Mel Bochner (1940) o Dan Graham (1942). Podríamos decir que se produce una transmutación del arte minimalista hacia lenguajes escultóricos más personales, lo que denominaría Robert Morris como *Anti-Form*, en 1968 en la revista *Artforum*. Morris defendería una escultura hecha de materia pura y, aparentemente, despojada de ideas<sup>118</sup>. Aparecen multitud de obras, por parte de artistas como: Eva Hesse (1936–1970), Barry LeVa (1941), Robert Morris, Bruce Newman, entre otros, donde los materiales adquieren una relación más fisiológica que formal o estructural.

El "post-minimalismo", término acuñado por el crítico Robert Pincus- Witten a principios de los setenta, hacía en un principio referencia al arte de mediados a finales de los setenta en los Estados Unidos, un arte que se distanciaba intencionadamente de la esfera minimalista<sup>119</sup>. Con la llegada de los últimos años de la década de los sesenta y los primeros años setenta, se produce una serie de derivaciones a partir de los postulados del *minimalismo*. En un artículo de 1973 titulado "Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture"<sup>120</sup>. Rosalind Krauss detalló las repercusiones que tuvo el minimalismo en dos vertientes de la nueva práctica artística: la primera, de producción en serie en el arte conceptual, en obras de Morris, de LeWit o Bochner; y la segunda supone la ruptura con el minimalismo y adopta la forma de un conceptualismo basado en el lenguaje (presente en la obra de Joseph Kosuth, Douglas Huebler y On Kawara).

### 1.5. La invisibilidad de los visible: Arte conceptual

Como bien afirma Benjamin H. D. Buchloh, la historia del 'arte del concepto', no puede limitarse a una mera enumeración de los autoproclamados protagonistas del movimiento ni someterse académicamente a la pureza de intenciones y operaciones

<sup>117</sup> Ibidem, p. 248.

<sup>118</sup> MEYER, James. *Arte Minimalista*. Barcelona, Editorial Phaidon, 2011, p. 34.

<sup>119</sup> GUASCH, Anna María. *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980- 1995*. Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 310.

<sup>120</sup> KRAUSS, Rosalind. "Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture". *Artforum*, noviembre-1973.

que reivindicaron”<sup>121</sup>. El término “Conceptual Art” fue introducido en un primer momento por el artista americano Henry Flynt, artista del movimiento fluxus, este, lo utiliza a propósito de un arte donde el material es el “concepto”, “como por ejemplo la música es el sonido”<sup>122</sup>. Más tarde será utilizado por algunos teóricos y artistas, como señala Peter Osborne, entre los que se encuentra Lucy Lippard, que había apuntado de “extremismo conceptual” un artículo sobre Carl André en 1965, así como “LeWitt en su célebre artículo ‘Paragraphs on Conceptual Art’ publicado en 1967”, así como la descripción de Barbara Rose de “la obra de Kenneth Noland Y Ellsworth Kelly [...] como ‘pinturas conceptuales’”<sup>123</sup>.

En relación al origen de este arte “nuevo”, se ha hablado de que “el arte conceptual surgió de la confluencia de dos grandes legados de la modernidad, uno encarnado en el *readymade*, el otro en la abstracción geométrica”<sup>124</sup>. Osborne habla de si hay una “estructura sintáctica” común a este tipo de arte, se trata de una “fórmula” y no de una “oración”, y si existe una disciplina donde se fundamenta, es la “geometría”<sup>125</sup>.

En 1972 la Documenta 5 de Kassel, “se convirtió en la agonía de las vanguardias y la adolescencia del vídeo, de la performance, del happening, del conceptual, del minimal, del land art, de todo lo que se hacía en América, [...]. Allí se enterró la pintura como madre de todas las representaciones visuales”<sup>126</sup>. Esta, junto con *When Attitudes Become Form (Cuando las actitudes cobran forma)*, la exposición, también comisariado por el suizo Harald Szeemann en 1969, “demarcan los orígenes y el cenit de la producción y de la recepción del Arte Conceptual en Europa”<sup>127</sup>. Se ha tomado el año 1972 como, “el *annus mirabilis*, del Arte Conceptual europeo, que culminó con la aparición y la recepción institucional de la obra de los Becher, Broodthaers, Buren, Hanne Darboven, Hans Haacke, Palermo y Gerhard Richter”<sup>128</sup>.

57

El Arte Conceptual se ha visto como un “ataque al formalismo visual de los años cuarenta y cincuenta. La mayor parte de los críticos formalistas consideraba el arte conceptual como una forma artística deficiente desde el punto de vista estético”. Por lo que “el arte conceptual no estuvo carente de polémica en el ámbito de la criti-

<sup>121</sup> H. D. BUCHLOCH, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique”, en *L’art conceptuel, une perspective*, p. 42. Citado por MORGAN. Robert en *Del arte a la idea.*, p. 169.

<sup>122</sup> FLYNT, Henry. “Concept art” publicado en *An Anthology*, 1963. Disponible en: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html> Fecha de acceso: 12/04/2016

<sup>123</sup> OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. Barcelona, Phaidon, 2006, p. 25.

<sup>124</sup> AA. VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, p. 527.

<sup>125</sup> OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*, cit., p. 23.

<sup>126</sup> Ver en: DE AZÚA, Félix. “El año del Juicio Final”. EL PAÍS, miércoles, 21 de enero 2009.

<sup>127</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, cit., p. 554.

<sup>128</sup> *Ibidem*.

ca”<sup>129</sup>. Se consideraba por parte de la crítica, demasiado accesible en el sentido que valían cosas tan sencillas como una foto, hecha simplemente con una polaroid; “tal como se quejaba el crítico Robert Hughes respecto a las obras de Douglas Huebler (1924–1997)”<sup>130</sup>. La llegada del Arte Conceptual tendría como base de referencia el desinterés por el valor emocional y estético del objeto único, mostrándose en favor de la idea generadora. Para Morgan, muchos artistas considerados conceptuales como Joseph Kosuth, Bernard Venet o Daniel Buren tendrán presente el hecho de que “el arte de consistir en un objeto al que se interpreta, para pasar a ser el centro mismo de la investigación acerca del propio fenómeno arte”<sup>131</sup>.

A la hora de establecer unos antecedentes, antes de 1968, año en el que se consolida el Arte Conceptual, se producen una serie de obras en las que se ve un precedente, a lo que más tarde se denominará Arte Conceptual. Para algunos críticos esto se produce a partir de la fusión entre fluxus y Pop, dando lugar a obras como *Card File*, 1962 de Robert Morris; *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962 de Ed Ruscha (1937); *Serial Structures ABCD*, 1965 de Sol LeWitt.

Por ejemplo, la obra *Card File* de Morris –un ejemplo de lo que se ha llamado “estética del suplemento”<sup>132</sup>, consiste en un archivador de tarjetas con notas sobre la producción del propio objeto. “El suplemento consiste en el registro escrito de todos los encuentros azarosos que formaron parte del proceso de producción y lo integran en un sistema económico, social, biográfico e histórico que, en su aleatoriedad e incluso en su trivialidad, estos, no son externos al objeto, sino que por el contrario se vinculan a él”<sup>133</sup>.

El Arte Conceptual presentó variaciones, como afirma Morgan: “Había, en efecto, muchos tipos de arte conceptual”<sup>134</sup>. Así lo demuestran textos como el ya mencionado de Sol LeWitt, titulado “*Paragraphs on Conceptual Art*”<sup>135</sup> o el ensayo: “*El arte después de la filosofía*” de Joseph Kosuth que expone “la condición artística reside únicamente en la proposición o concepto propuesto por el artista, y que la materialidad sensible de la obra carece por sí misma de valor artístico y sólo sirve como mero testimonio documental del concepto a transmitir”<sup>136</sup>. Ensayos como “*Art After Philosophy*” (El arte según la filosofía), 1969, de Joseph Kosuth, era un alegato en

<sup>129</sup> MORGAN, Rober. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 31.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>132</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, cit., p. 529.

<sup>133</sup> Ibidem.

<sup>134</sup> MORGAN, Rober. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, cit., p. 23.

<sup>135</sup> LEWITT, Sol. “*Paragraphs on Conceptual Art*”. *Artforum* 5, 10/junio de 1967. Citado en MORGAN, Rober. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. cit., p. 23.

<sup>136</sup> LIÑÁN, Jose Luís. “Representación, Concepto y Formalismo. Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística”. *Revista Ideas y Valores*. Número 140. Agosto de 2009. Bogotá, Colombia. En: [ps://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3101194](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3101194) Fecha de acceso: 10/02/2016



tres partes sobre el modo en que el arte empezaba a interesarse en nuevas cuestiones<sup>137</sup>. Joseph Kosuth escribió: “El arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte”<sup>138</sup>. *Chair one and three (Una y tres sillas)* “se considera una de las primeras obras conceptuales que el artista concibió, siguiendo un criterio que él mismo calificó como ‘antiformalista’ y que, con un sentido tautológico, se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas diversas: mediante el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición)”<sup>139</sup>.

En 1968, Lucy Lippard junto a John Chandler, publican el artículo “The Dematerialization of Art”, publicada en la revista *Art International*, en palabras de Lippard: “Allí consideramos el ‘arte ultraconceptual’ como algo que emergía en dos direcciones: el arte como idea y el arte como acción”<sup>140</sup>.

El intercambio de ideas e información de los artistas de Estados Unidos y los de Canadá, Europa y Sudamérica, también, “nos lleva a la idea del Arte Conceptual como un estilo internacional”<sup>141</sup>. El factor de ser un arte que necesitaba poco recursos y presupuesto, hace que en los años sesenta las mujeres artistas pudieran participar en el mundo del arte, en más exposiciones y con el consiguiente auge del arte feminista. Lippard añade: “Con la aparición pública de mujeres artistas más jóvenes en el arte conceptual aparecieron nuevos temas y enfoques: la narración, el reparto de papeles, cuestiones sobre la belleza y el cuerpo, la vida cotidiana y la política feminista”<sup>142</sup>. En palabras de Morgan:

Tendían a ser austeros y reductivos en sus medios de presentación. Las frases de Lawrence Weiner pintadas directamente sobre la pared, las proyecciones de diapositivas que mostraban palabras o breves frases escritas a máquina de Robert Barry, las definiciones de diccionario impresas como fotostatos en negativo de Joseph Kosuth y las *Date Paintings* de On Kawara, son ejemplos de ello<sup>143</sup>.

La relación de la obra conceptual con el lenguaje se establece a partir de postulados como los de LeWitt, a lo que se refiere Osborne diciendo; “en la concepción de LeWitt, toda la parafernalia lingüística de la obra y el pensamiento preparatorio se consideraban tan válidos en tanto que representación de una idea artísti-

<sup>137</sup> KOSUTH, Joseph. *Arte y Filosofía*, 1969. En: MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid, Ediciones Akal, 2009, p.415.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 417.

<sup>139</sup> GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 179.

<sup>140</sup> LLIPARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 10.

<sup>141</sup> MORGAN, Rober. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. cit., p. 23.

<sup>142</sup> LLIPARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 13.

<sup>143</sup> MORGAN, Rober. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, cit., p. 17.



Fig. 12. On Kawara. *Date paintings*, 1966.



ca, como el producto fabricado a partir de esta, si no más”<sup>144</sup>. El uso del lenguaje a modo de declaraciones, configurando estas, la propia obra, establece un cambio en la percepción de la obra, donde la lectura sustituye la contemplación – en algunos casos–.

No obstante, en palabras de Peter Osborne: “el uso del lenguaje como medio para el arte se tornó más directo y polémico cuando se concibió como el medio privilegiado para *negar la visualidad* como elemento distintivo del arte moderno”<sup>145</sup>. El arte conceptual amplía la noción creada el arte minimalista de rechazar la pura contemplación para instaurar un modo de interacción o de captación más próxima al pensamiento, incluso en el caso del arte conceptual, a la lectura.

Jack Burnham analiza el paradigma estructuralista del arte conceptual, confiando en las teorías antropológicas de Lévi Strauss. En palabras de Morgan, Burnham definió su empleo del estructuralismo como algo “basado en el hecho de que todas las formas míticas de comunicación reflejan los valores y aspiraciones de la sociedad que las emplea”<sup>146</sup>. Morgan explica que: “el método estructuralista en el arte conceptual depende de la relación existente entre el significado ausente (el objeto) y el significante (el concepto). El significante puede existir en forma de documento; una frase impresa, un mapa, una fotografía”<sup>147</sup>. Así, por ejemplo, para Lawrence Weiner “el lenguaje es un ‘material escultórico’ que ‘adquiere sus cualidades escultóricas al ser leído’<sup>148</sup>. En cambio, algunos artistas como On Kawara desarrollaría un método sistémico en sus anotaciones pintadas. En sus *Date Paintings*, al pintar la fecha de un acontecimiento de actualidad según un sistema de medidas colores particular, creó un corpus de trabajo donde el paso del tiempo era fundamental.

Con la llegada de los años ochenta, el arte conceptual tiende a difuminarse en el panorama neoyorquino y se produce una vuelta al objeto artístico. Para Peter Osborne, lo que se produce a principios de los años ochenta es “un rechazo de la unidad que el arte conceptual había poseído en tanto que rechazo polémico de lo visual sustituido por un interés posconceptual general, en los usos estratégicos tanto de las formas artísticas tradicionales como de las formas visuales de los medios de comunicación”<sup>149</sup>. Así, “en Europa artistas como Sophie Calle (1953), James Coleman (1941) y Willie Doherty (1959) analizaron el legado del fototexto; en EE.UU,

<sup>144</sup> OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*, cit., p. 27.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> BURNHAM, Jack. *The Structure of Art*. Nueva York, Braziler, 1972, p.3. Citado por MORGAN Rober. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, cit., p. 20.

<sup>147</sup> MORGAN, Rober. C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*, cit., p. 20.

<sup>148</sup> “Benjamin H. D. Buchloh en conversación con Lawrence Weiner”. Citado por OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. Barcelona, Phaidon, 2006, p. 31.

<sup>149</sup> OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*, cit., p. 46.

Sherrie Levine (1947), Louise Lawler (1947) y Allan McCollum (1944) se apropiaron de obras existentes de distintos modos. Mientras que Jenny Holzer, Barbara Kruger, Felix González Torres (1957–1996) y Krzysztof Wodiczko (1943), hallaron espacios públicos en los que intervenir manipulando imágenes de los medios de comunicación”<sup>150</sup>, añade Osborne:

El posconceptualismo o el neoconceptualismo repite de forma consciente las estrategias conceptuales de los años sesenta en la coyuntura política y artística muy distinta de las dos últimas décadas. En función de la ubicación institucional y geopolítica, la obra conceptual asume diversas formas. Por ejemplo, la obra conceptual del “post”socialismo tanto ruso como chino, difiere del neoconceptualismo académico en el Reino Unido de artistas como Liam Gillick (1964), Simon Patterson (1967) o Gavin Turk (1967) como del neoconceptualismo de los artistas estadounidenses Jeff Koons y Haim Steinbach.<sup>151</sup>

### 1.5.1. Modos de representación: Instalación y libro de artista

En la década de 1980, se produce, en palabras de Osborne un “retorno en el arte posconceptual” hacia el uso “no estratégico” de lo visual que “estuvo acompañado por un mayor énfasis en la instalación como acto materializador de una obra en un contexto específico, dentro o fuera de la galería”<sup>152</sup>. El arte de la instalación fue un producto de los ochenta que a mediados de los noventa se había consagrado como forma artística dominante en un mundo del arte globalizado a marchas forzadas. Peter Osborne añade en este punto que “la instalación surgió en respuesta a una inquietud cada vez mayor por el tema de la materialización, el Arte Conceptual había insistido en que la obra no podía considerarse idéntica a ninguna entidad física concreta”<sup>153</sup>. La instalación suele considerarse una forma posminimalista debido a la centralidad de esta en los espacios de las galerías y las creaciones específicas para un lugar (*site specific*). Sin embargo, tal consideración desatiende la ideación inherente a las múltiples realizaciones de obras concretas. Es sintomático que para Judd, por ejemplo, el problema de la instalación fuera en esencia una búsqueda de la permanencia.

Otra de las extensiones del Arte Conceptual fue el libro de artista, también conocido con el término inglés *Artists' Book*. Este, supuso otra vía alternativa a los canales habituales de exposición y al catálogo tradicional, entendido como soporte reproductor de una obra con vida propia del catálogo como objeto. En el libro del ar-

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>152</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>153</sup> Ibidem.

tista coinciden soporte, obra y documento. Coincidiendo con la maduración del Arte Conceptual surge un nuevo concepto de libro por voluntad del artista como obra de arte, como objeto artístico donde se daban cita el espacio y el tiempo.

Para Robert. C. Morgan estos libros nacieron con la intención de situar el arte fuera del marco del espacio galería y del los galeristas. Es decir, fuera del comercio del arte, la información sobre arte y las intenciones del artista<sup>154</sup>. Así, el libro se convirtió en un vehículo para las ideas, originando la noción de libro como idea.

El resultado de esta concepción en cuanto al libro y también las revistas como soporte de la obra no fue sólo libros como los de Ed Ruscha, *Thirty-four Parking Lots*, (*Treinta y cuatro aparcamientos*); *Twenty-Six Gasoline Stations*, (*Veintiséis gasolineras*); *Every Building on the Sunset Strip* (*Todos los edificios de Sunset Strip*); *Varius Small Fires*, (*Algunos pequeños incendios*). También la publicación de ensayos-manifiesto en revistas de arte especializadas formó parte de las actividades de los artistas conceptuales.

En definitiva, en palabras de Parcerisas, el arte Conceptual rompe con la historiografía del arte como historia de los estilos y con la historia del arte como historia de la percepción visual y señala el fracaso de la hegemonía del arte moderno americano y sus posturas críticas reduccionistas y autoreflexivas. Se trata de visiones formalistas del arte en las que se desarrollaba la noción de “visualidad pura”, que, desde la abstracción (pospictórica), derivaría hacia el Minimalismo<sup>155</sup>. El artista adopta un papel crítico y discursivo de su propio trabajo, formando parte del mismo. Es así como a partir del Arte Conceptual se establece la posibilidad de un diálogo entre teoría y praxis, entre *saber* y *hacer* en el ámbito de la actividad artística<sup>156</sup>.

<sup>154</sup> Citado por PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s), políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007, p. 223.

<sup>155</sup> PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*, cit., p. 22.

<sup>156</sup> VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”. En: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 37 (2013.1)





2.

# LA TECNOLOGÍA COMO MEDIO.





## 2.0. Introducción

La relación de la tecnología con el arte será una consecuencia directa de la configuración de una nueva obra de arte, producto, por otro lado, de multitud de sensibilidades que surgen en una generación comprometida e implicada en innovar y cambiar lo establecido. A su vez, esta obra nueva, correspondiente a lo que se ha llamado posmodernidad, “no se limita a un medio único, sino que recurre a la fotografía, al cine, a la performance”<sup>157</sup>. Como contraposición a este nuevo arte, el texto “Arte y Objetualidad” de Michael Fried, en un ataque al arte literalista (minimalista), al que, Fried califica de teatral: “El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro”<sup>158</sup>. Según Fried, lo teatral es lo que se encuentra entre las artes, y lo que confiere el carácter de infinitud a la objetualidad. “La preocupación literalista por el tiempo [...], con la ‘duración de la experiencia’, es a mi entender, paradigmáticamente teatral”<sup>159</sup>.

La preocupación por la temporalidad en la obra de arte es, cada vez, mayor. Lo que nos lleva a la conclusión de que la “temporalidad” se hizo —como señala Douglas Crimp—, “completamente explícita en buena parte del arte a partir de la década de los setenta”<sup>160</sup>. Y el medio por excelencia a través del cual se puso manifiesto la temporalidad durante los años setenta fue la performance; muchos artistas empiezan en el campo de la performance, lo que implicaba por parte de ellos a utilizar diferentes medios, como el cine, la fotografía y el vídeo.

En este apartado exponemos la difusión del vídeo en las prácticas artísticas y señalamos algunas de las razones por las que el uso de la tecnología ha contribuido a un cambio de visión de recepción. Como consecuencia de este fenómeno, surgen diferentes voces en torno al auge de las nuevas tecnologías; entre ellas, Paul Virilio, Jean Baudrillard o John G. Hanhardt. Por otra parte, destacamos algunos de los principales pioneros en el uso del vídeo: Nam June Paik, Wolf Vostel o las influencias de John Cage. Los trabajos de estos marcarán el camino para que artistas como Fabrizio Plessi elija el vídeo como medio en la obra de arte.

Aunque el avance de la tecnología y los mass media en los últimos años ha sido vertiginoso, no haremos aquí una exposición de ello, pues nos alejaría del tema a

<sup>157</sup> CRIMP, Douglas. “Imágenes”. En: GUASCH, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 87.

<sup>158</sup> FRIED, Michael. *Arte y Objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2004.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>160</sup> CRIMP, Douglas. “Imágenes”. En: GUASCH, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, cit., p. 87.

tratar. La explicación a esta postura se debe a la cronología que ocupa Fabrizio Plessi en el panorama artístico. El propósito de esta parte del estudio es el de exponer de forma concisa y concreta la incorporación del vídeo a la praxis artística como prefacio al siguiente apartado.

## 2.1. Expresiones artísticas de un nuevo modelo. Lucio Fontana

En la inmediatez de la posguerra, una serie de inquietudes artísticas, surgen en torno al uso de los nuevos medios que ofrecía la televisión. Para la profesora Bordini, Lucio Fontana (1899–1968) “adopta la posición dentro de la hipótesis de una radical evolución del arte basada en una nueva síntesis entre ciencia (como dimensión teórica de lo moderno), creatividad (como dimensión espiritual y subconsciente del arte) y la aplicación tecnológica (como medio de la transformación material de la vida)”<sup>161</sup>. “Las declaraciones sobre televisión difundidas en sus Manifiestos son vistas hoy como arquetipos”<sup>162</sup>, con respecto a las discusiones de los últimos tiempos. “Fontana podría ser tomado como punto de partida de un reconocimiento histórico. Él reflexiona de forma precoz sobre las potencialidades del medium televisivo como transmisor de obras y como instrumento de un arte nuevo”<sup>163</sup>. Fontana fue un visionario del proceso de cambio que se producirá por la presencia masiva de la televisión como cultura de masas. Añade Bordini: “Fontana decía que en el mundo contemporáneo transformado por la ciencia y por la técnica ya no hay sitio para las formas tradicionales del arte, que tiene que modificarse y manifestarse en una nueva síntesis”<sup>164</sup>.

El artista argentino elabora en Milán en el año 1947 *Manifiesto Espacial*; este defiende la total libertad de expresión y los adelantos que impone la ciencia y la técnica en una nueva realidad, la búsqueda de equilibrio formal entre el espacio real y el espacio ilusorio. En palabras de Lucio Fontana: “En la sociedad, al artista no le incumbe otro cometido que mantener viva la sensibilidad para la existencia como persona humana”<sup>165</sup>. Este Manifiesto, “firmado por Beniamino Joppolo (1906–1963), Fontana, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani (1917–2013)”<sup>166</sup>, aparece por primera vez, la referencia a la televisión, que más tarde volverá en 1948 con el *Segundo Manifiesto Espacial*, donde dice: “con los recursos de la técnica moderna, haremos que

<sup>161</sup> BORDINI, Silvia. “Memoria del video: Italia anni Settanta”. Ver en : LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*. Reino Unido, John Libbey Publishing Ltd, 2016, p. 35. [la traducción es nuestra].

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>163</sup> *Ibidem*.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>165</sup> Cita de Lucio Fontana en: BALLO, Guido. *Lucio Fontana*. Colonia, 1971.

<sup>166</sup> BORDINI, Silvia. “Memoria del video: Italia anni Settanta”. Ver en :LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, cit., p. 37.

aparezcan en el cielo: formas artificiales, arcos iris de maravillas, rótulos luminosos. Transmiremos por radio-televisión expresiones artísticas de un nuevo modelo”<sup>167</sup>. En 1950, en *Propuesta de un reglamento del movimiento espacial*, detalla que: “el movimiento espacial se propone alcanzar una forma de arte con medios nuevos que la técnica pone a disposición de los artistas”<sup>168</sup>; entre estas se indican “la radio, la televisión, la luz negra, el radar, y todos aquellos medios que la inteligencia humana aún podrá descubrir”<sup>169</sup>. Especifica además que “en la humanidad se está formando una nueva conciencia, tanto que ya no hace falta representar a un hombre, a una casa, o a la naturaleza, sino crear con la propia fantasía las sensaciones espaciales”<sup>170</sup>.

En 1951, Fontana realiza *Ambiente espacial*, una sinuosa maraña de doscientos metros de luces de neón en la escalinata de la entrada a la IX Trienal de Milán. En este periodo, Fontana realiza obras fundamentales que irán en la dirección indicada como predecesoras de futuros resultados del *environment* y del conceptual. “El nacimiento de los *buchi* (agujeros) de Fontana se tiene que poner exactamente en relación a esta implicación de nuevas tecnologías”<sup>171</sup>. Su transmisión televisiva se presenta como una experimentación innovadora en Italia, —afirma Bordini—, donde las emisoras televisivas públicas comienzan en 1954 y Fontana encuentra espacio para plantear el problema de la integración entre las características formales del medio y la temática artística del espacialismo<sup>172</sup>. Fontana dirá: “no es que emitas unas figuras, invadas unos ambientes de colores, hagas unas proyecciones o lo que quieras, pero si llegas a través de un espacio y a través de elementos verdaderamente nuevos”<sup>173</sup>.

En estas afirmaciones se remarca que el interés para el medio está centrado en sus capacidades innovadoras de activación sensorial, visual y espacial. De esta manera se produce la síntesis entre las funciones del artista, de la estructura del medio y del espectador que será luego una característica fundamental de las obras- vídeo. Para Bordini, Fontana no sólo inaugura el uso de la televisión para producir y transmitir una obra de arte, sino que también, en un sentido más amplio, “afirma la necesidad creativa de emplear los nuevos medios proporcionados por los descubrimientos científicos de su tiempo, también recoge la disponibilidad del vídeo a conectarse y reelaborar otras formas y lenguajes del arte contemporáneo”<sup>174</sup>.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> CRISPOLTI, Enrico. *Lucio Fontana*. Catálogo general, Milán, Electa, 1986, p. 36.

<sup>169</sup> Ibidem.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 35-36.

<sup>171</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>172</sup> BORDINI, Silvia. “Memoria del video: Italia anni Settanta”. Ver en :LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, cit., p. 38.

<sup>173</sup> LONZI, Carla. *Autoritratto* (Bari: De Donato, 1969), p. 122.

<sup>174</sup> BORDINI, Silvia. “Memoria del video: Italia anni Settanta”. Ver en :LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, cit., p. 41.





Fig. 13. Lucio Fontana. *Ambiente espacial*, 1951.



## 2.2. La tecnología como generadora de un cambio de visión del mundo y el uso de ella en el arte: Videoarte

El vídeo como medio de expresión artística apareció –como ya hemos adelantado– en el contexto de las grandes transformaciones sociales producidas en la segunda mitad del siglo pasado y el desarrollo de la teoría crítica de la información. Aunque, unos años antes del auge de la técnica, dadaístas, cubistas y futuristas intentaron analizar el progresivo infiltramiento en la realidad que, la máquina óptica, alterándola estaba efectuando. En su discurso artístico, fundían la realidad representada con los artefactos que el avance tecnológico producía continuamente. En palabras de Román Gubern: “a diferencia de otros mamíferos, para los que el olfato o el oído ocupan un lugar más elevado en la jerarquía informativa de los sentidos, el ser humano es primordialmente un animal visual”<sup>175</sup>. Así, por ejemplo, “Peter Dodwell ha estimado que noventa por ciento de la información de un hombre normal procede de sus canales ópticos”<sup>176</sup>.

Nos interesa el punto de vista desde el que Martha Rosler aborda el estudio del origen y la historia del videoarte. Para Rosler, “la historia del vídeo no ha de ser una historia social, sino una Historia del *Arte*, una historia relacionada con la de las otras formas artísticas, pero separada de ella”<sup>177</sup>. Por tanto, no es casualidad que las primeras experimentaciones con vídeo sean producto de la alteración de la idea de arte y de la técnica de arte, de la idea de artista y de espectador, llevadas a cabo principalmente, por fluxus. Sostiene Berta Sichel que la emergencia de fluxus y posteriormente del arte pop –aproximadamente entre 1956 y 1966 en Gran Bretaña y EE.UU.– “fue la primera señal de cambio en el arte occidental”<sup>178</sup>. Por un lado, el arte pop buscaba reflejar la particularidad de su entorno en temas y referencias ajenos al arte como los cómics, los anuncios, y la televisión comercial, uno de los fenómenos de mayor influencia tras la Segunda Guerra Mundial.

74

Así mismo, “los happenings y otros movimientos experimentales de los años cincuenta demuestran que la incorporación del vídeo nacía del deseo de muchos artistas de romper con el modernismo y de la desmaterialización de la obra de arte”<sup>179</sup>. En un texto de 1976, David Ross afirma: “La idea de desmaterializar el arte, que unió a un grupo muy variado de escultores, bailarines, poetas, pintores y

<sup>175</sup> GUBERN, Román. “La percepción visual”. En *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987, p. 1.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>177</sup> ROSLER, Martha. “Vídeo: dejando atrás el momento utópico. Segunda parte: Historia”. En: *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 119.

<sup>178</sup> SICHEL, Berta. “El mundo cambia”. En: *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 23.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

documentalistas en eclécticas investigaciones multimedia sobre la naturaleza del arte, parece haber cristalizado en una serie de actividades llamadas videoarte”<sup>180</sup>.

La historia del vídeo, –en palabras de Rosler–, “se convierte en una historia de *incorporación* en lugar de una historia de *trascusión*”<sup>181</sup>. Es decir, las obras vídeo se suman a las obras que hasta ahora formaban parte de colecciones en museos o colecciones privadas. A lo que hay que añadir: “lo más probable es que los nombres que ocupen los lugares reservados a los primeros años sean los de los artistas conocidos por obras anteriores no realizadas en vídeo”<sup>182</sup>. Por otro lado, la crítica y escritora americana Marita Sturken, señala que: “los video artistas interesados en propiedades específicas del vídeo, son propiedades –a su vez–, que tienen mucho en común con el Arte Conceptual, la escultura minimalista o la performance”<sup>183</sup>.

Las primeras experimentaciones en vídeo también son producto de la cultura despolitizada de los años cincuenta y de las prácticas artísticas en 1960 en Estados Unidos. Como ya hemos señalado en párrafos anteriores, a finales de los años cincuenta, el clima sociopolítico empezó a cambiar en Europa y en Norteamérica. En Estados Unidos, el senador McCarthy impulsa la caza de comunistas y en Europa, tras los años de despliegue económico, una generación de jóvenes iniciaba el discurso crítico sobre las utopías políticas. A ambos lados del Atlántico se presentaron sendas críticas a la realidad social del capitalismo burgués. Este clima dará lugar importantes manifestaciones, como las que se dieron en Estados Unidos en contra de la guerra del Vietnam o los enfrentamientos con los poderes públicos en París o Berlín en 1968. Los acontecimientos tuvieron efectos en el arte y éste deriva hacia temas del cuerpo como medio y soporte de experiencias y centra su interés en proyectos intervencionistas en el análisis y en la crítica de los condicionamientos institucionales del arte.

75

Así, artistas como Joseph Beuys, Allan Kaprow, Yves Klein o Claes Oldenburg arremetían contra el cuerpo como símbolo y superficie social. Como se señala en el texto de Hanhardt:

<sup>180</sup> ROSS, D. “A Provisional Overview of Artists’ Television in the U.S.”. En: BATTCOCK, G. *New Artists Video*. Nueva York, A. Dutton, 1978, p. 130.

<sup>181</sup> ROSLER, Martha. “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 123.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> STURKEN, Marita. “Paradox in the Evolution of an Art Form”. Citado en: ANDREWS, Chris Meigh. *A History of Video Art*. Nueva York, Bloomsbury, 2014, p. 7. [la traducción es nuestra].





Pretendían desestabilizar el poder institucionalizado y el concepto de creación artística, atacando los iconos más representativos de la política y de la sociedad de consumo con sus obras llenas de ironía sobre el poder de la tradición. En *Obra de corte (Cut Piece)*, 1964, Yoko Ono aparecía sentada tranquilamente en el escenario y se invitaba a los espectadores a que se acercasen a ella y cortaran con unas tijeras trozos de su indumentaria. La obra se centraba en el riesgo y expresaba la vulnerabilidad ante lo imprevisto, desafiando el sentido del decoro del público y abordando el tema de la violación<sup>184</sup>.

Estas y otras acciones, así como la idea de arte como proceso, tenía que ver mucho con el uso del vídeo y la fotografía para documentar dichas obras. Por ejemplo, el artista Bruce Nauman a partir de 1967 grabó una serie de acciones en su estudio con cámaras de vídeo. Estos vídeos consistían en la firme creencia de que el trabajo en el estudio era ya arte. Nauman se muestra fascinado por acciones como mover piezas o clavar clavos, es decir, acciones simples que mostraban su afición por el novelista y dramaturgo Samuel Beckett, fascinado por recorridos conductuales nimios, pobres o absurdamente simples. Nauman vuelve a utilizar el vídeo pero ahora las instalaciones como *Corridor Pieces*, donde los monitores y las videocámaras dispuestos en sistemas de circuitos cerrados participan de la acción del espectador, prevista y forzada por la propia configuración de la obra.

En multitud de obras, se produce lo que señala Donald Judd en 1965, en su escrito *Specific Objects (Objetos Específicos)*: “La mitad o más de las mejores obras de los últimos años no han sido ni pinturas ni esculturas”<sup>185</sup>. Esto sucede como consecuencia, en muchos casos, de la introducción de la dimensión temporal de la percepción, que reaparece de otra manera en los happenings, performances y las prácticas fluxus. Sin embargo, el medio vídeo no sólo se utilizará para recoger estas acciones, sino que se convertirá en el propio medio de expresión y de investigación. Por lo tanto, “el videoarte es arte. La expresión de la exploración de los nuevos instrumentos electrónicos que iban llegando ha representado un momento importante en el desarrollo del arte contemporáneo, ignorado o incluso atacado en estos años”<sup>186</sup>.

78

### **2.2.1. Pensamiento “versus” tecnología**

Podemos entender por cultura el conjunto de creencias, ideas, valores, reglas y pautas de comportamiento que caracterizan a una sociedad. En este sentido, la

<sup>184</sup> HANHARDT, John. “El Seúl de Fluxus. Composición, performance y la transformación del vídeo y la televisión”. En: *Los mundos de Nam June Paik*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2000, p. 27.

<sup>185</sup> JUDD, Donald. “Specific Objects”. *Art Year Book 8* (1965), consultado texto en castellano en: <http://tercerogradoenartegroup1.blogspot.com.es/2013/02/objetos-especificos-donald-judd.html> Fecha de acceso: 09/11/2016

<sup>186</sup> LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*. Reino Unido, John Libbey Publishing Ltd, 2016, p. 1.

interacción de técnica y cultura ha sido constante a lo largo de la historia de la humanidad: las técnicas aparecen y se desarrollan en un determinado ámbito cultural y contribuyen, a su vez, a configurar la cultura de la sociedad. Lo específico de la tecnología actual es el tipo de cultura que demanda y la intensidad con que influye en el cambio cultural. Existe la idea de que el tipo de cultura que promueve el desarrollo tecnológico es deshumanizador y alienante. Muchos filósofos piensan en concreto que la tecnología actual nos lleva a una situación cultural en la que la única forma de expresión de la libertad y de los valores e ideas más característicamente humanos es la que se pueda manifestar a través de las diversas formas de la contracultura. Pero la relación arte-ciencia no debe entenderse a partir de defensores o detractores, *Apocalípticos e Integrados*, utilizando los términos de Umberto Eco<sup>187</sup>. Para José Luís Brea, sucede que:

Cuando el pensamiento se relaciona con la técnica bajo este régimen de *insumisión*, su resultado se llama: arte. Es así que el pensamiento toma por asalto a lo técnico y, confrontándolo, se impone resolver la tensión inédita —*en la forma*— que ello impone a la relación entre el orden de las cosas y el del discurso que lo regula, entonces el pensamiento alcanza la ocasión de expresarse con toda su fuerza, como potencia de apertura de mundos, como poética desocultación de aquello que vibra por advenir, como la capacidad de un atraer al mundo lo que aún no es, como expresión máxima entonces del dominio que la conciencia, ejercida como voluntad de poder, posee sobre el mundo, sobre el paisaje anonadado del ser<sup>188</sup>.

La influencia y el impacto de las ideas teóricas sobre la práctica temprana basada en la tecnología en la década de los setenta está relacionada con algunas figuras significantes como Walter Benjamin (1892–1940), Marshall McLuhan (1911–1980), o el discurso teórico de algunos pensadores que tuvieron gran impacto en el arte contemporáneo después del modernismo, como Jacques Derrida (1930-2004), Jacques Lacan (1901-1981), Roland Barthes (1915–1980), Gilles Deleuze (1925-1995), Julia Kristeva (1941), Paul Virilio (1932), Judith Butler (1956) o Jean-Francois Lyotard (1924-1998)<sup>189</sup>.

Publicado por primera vez en 1936, el célebre ensayo de Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>190</sup>, pronosticó una expansión radical

<sup>187</sup> *Apocalípticos e Integrados*, es un libro de Umberto Eco, publicado en 1965, en el que el autor realiza un estudio sobre la cultura popular y los medios de comunicación, a través de una serie de puntos de vista que examinan las diferentes posturas de la sociedad ante la cultura de masas. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, Tusquets Editores, 1995.

<sup>188</sup> BREA, José Luís. “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica”, p. 122. Para Brea, la técnica es esa lengua muda de los objetos, y por lo tanto, cuando esta habla desde ella, también el pensamiento se anula a sí mismo en la pura expresión de su implacable ley —sometido él mismo a cálculo, a fondo explotable. La técnica sentencia esta expropiación del tiempo heurístico del pensamiento (su capacidad de especular sobre un otrosí, sobre un alibi-pasado o anticipatorio). Es éste el dominio en que lo técnico se apropia, en “tiempo real”, de lo imaginariamente real, de la totalidad del tiempo como tiempo vacío de la historia, como ahora pautado por la energía técnica. En: *La ERA postmedia. Acción comunicativa, Prácticas (Post) artísticas y Dispositivos Neomediales*. Salamanca, Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2002.

<sup>189</sup> MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*. Nueva York, Bloomsbury, 2014, p. 115-

131.

<sup>190</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, 1989.

de la influencia de la tecnología en el desarrollo del arte y en torno al concepto de aura: “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”<sup>191</sup>. Sus nociones sobre el potencial de las artes para el cambio social y político, a través del uso de las nuevas tecnologías en desarrollo – “Benjamin criticó el aura que rodeaba al único objeto de arte que históricamente exigía la presencia personal del espectador, a menudo a través de una experiencia que exigía una peregrinación a un lugar especial y santificado– la iglesia y el monasterio, la corte del noble, el museo o la galería”<sup>192</sup>. Explica Meigh-Andrews que:

En el ensayo de Benjamin, la exploración de este asunto se limita a una discusión de la publicación en la que la distinción entre autor y público estaba perdiendo su carácter básico, que según Benjamin se estaba volviendo meramente funcional, se nota que se pierde el carácter privilegiado de las respectivas técnicas. Sin embargo las implicaciones más amplias de esta idea fueron capturadas por un número de artistas que trabajaron con tecnología de imagen, especialmente aquellos que tomaron la decisión de usar el vídeo como un medio artístico a finales de 1960<sup>193</sup>.

Por ejemplo, Douglas Davis (1933–2014), artista, crítico, docente y escritor, profundamente inspirado en las ideas de Benjamin, entendía que los procesos tecnológicos tenían un efecto directamente liberador sobre el papel y la actividad del artista. Señala Meigh-Andrews, que Davis “fue precursor de lo que se denominó *new media art* y en 1994 firmó una de las obras que marcarían el comienzo del net. art con *The world’s first collaborative sentence*”<sup>194</sup>. Su trayectoria se inicia en la década de los sesenta, y su éxito, con la obra *The last nine minutes*, que se presentó en la Documenta 6 de Kassel, en el marco de un proyecto realizado con Joseph Beuys y Nam June Paik. Tanto en su escritura como en su práctica, Davis vio los aspectos instantáneos y directos de la tecnología de vídeo en la figura del artista, y el cambio de paradigma de este. En palabras de Davis:

En el pasado, el papel del artista podría ser rigurosamente controlado. Un cierto modo de vestir, talento y habilidad artesanal con la mano definían las posibilidades, ahora la línea divisoria se está difuminando ... la tecnología reduce constantemente la necesidad de habilidades físicas especializadas en el arte<sup>195</sup>.

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>193</sup> MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*, cit., p. 117. [la traducción es nuestra].

<sup>194</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>195</sup> DOUGLAS, Davis. “Prophecy: The Art of the Future”. *Art and the Future*, London, Thames and Hudson, 1973, p. 175. Citado en: MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*, cit., p. 117

Paul Virilio, plantea y acepta la cultura técnica desde el punto de vista de la crítica y defiende que debe existir una crítica de la técnica para que sirva a la democracia:

Siempre estamos enfrentados a un fenómeno de colaboración o de resistencia [...]. La cultura técnica es una necesidad, igual que lo ha sido la cultura artística. Desgraciadamente, esta cultura no se ha desarrollado y permanece siendo ampliamente elitista. No hay democratización de esta cultura técnica<sup>196</sup>.

Una de las consecuencias más perceptibles de la tecnología y en especial de la velocidad, es el haber cambiado la “visión del mundo”. La fotografía, el cine y la televisión han convertido el “espacio público” en “imagen pública”. Es decir,— apunta Guasch—, “para Virilio la ‘estética de la desaparición’ ha sustituido a la ‘estética de la aparición’”. “La estética de la aparición es la propia de la pintura y la escultura: la imagen emerge en el material soporte —mármol, tela, tabla...— y permanece en él. La estética de la desaparición nace con la fotografía y continúa con el cine, la televisión, el vídeo, la infografía”<sup>197</sup>.

El videoarte vivió un momento “utópico en su primer periodo de desarrollo”<sup>198</sup>, observa Martha Rosler. Y las comunicaciones y la teoría de sistemas en el contexto de la producción artística estaban basadas en parte, en las teorías visionarias de Marshall McLuhan y Buckminster Fuller. “Estos desplazaron a los modelos tradicionales de arte conocidos en Occidente desde el inicio del periodo de posguerra”<sup>199</sup>. Fuller fue un inventor y visionario del siglo XX que no se limitó a un campo, sino que trabajó como un “científico anticipado en diseño integral” para resolver problemas globales. Las ideas y el trabajo de Fuller continúan influyendo en las nuevas generaciones de diseñadores, arquitectos, científicos y artistas que trabajan para crear un planeta sostenible.

81

El uso pionero del vídeo por parte de los artistas tenía como fin la propia crítica del medio, muchos de los primeros trabajos representan ese intento de transformar el sistema desde el propio medio, incluso transformar todos y cada uno de sus aspectos y “redefinir el sistema haciéndolo desaparecer por medio de la fusión del arte con la vida social y convirtiendo a público y productor en algo intercambiable”<sup>200</sup>.

<sup>196</sup> VIRILIO, Paul, *El Ciber mundo, la política de lo peor*. Colección Teorema, Madrid, Cátedra, 1997, p. 35.

<sup>197</sup> Véase GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 440.

<sup>198</sup> ROSLER, Martha. “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 103.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 104.



Marshall McLuhan comenzó a escribir sobre el impacto de los medios de comunicación y su influencia en un posible cambio en la conciencia humana. Lo hizo en obras como *La Galaxia Gutenberg*<sup>201</sup>, pero fue la publicación de *Comprender los medios de comunicación*<sup>202</sup>, la que tuvo el impacto más directo en el desarrollo del vídeo de los artistas. En *Comprender los medios de comunicación*, McLuhan introdujo la frase el “medio es el mensaje” y presenta la idea sobre el desarrollo de una aldea global causada por el avance de redes de comunicaciones electrónicas; las ideas de McLuhan servirán de inspiración para generaciones de artistas que emergen a mediados de 1960.

Así, muchos de los artistas que comenzaron a trabajar con vídeo a finales de los años sesenta y principios de los setenta estuvieron influenciados por las ideas de McLuhan, añade Meigh-Andrews: “especialmente sus nociones de televisión abierta y la forma en que esas propiedades afectaron el contenido del programa y el mensaje subyacente. “El medio es el mensaje” fue un lema penetrante y poderoso y la encarnación de una idea influyente”<sup>203</sup>. La repercusión del escrito *Comprender los medios de comunicación*, fue tal que, el *New York Herald Tribune* proclamaba a McLuhan como “el pensador más importante desde Newton, Freud, Einstein y Pavlov”. Artistas como Andy Warhol y Robert Rauschenberg lo nombraron musa honoraria<sup>204</sup>.

Berta Sichel añade: “hacia finales de los años sesenta la obra de escritores como Herbert Marcuse y McLuhan se había difundido ampliamente y era motivo de acalorados debates en los campus universitarios”<sup>205</sup>. En *El hombre unidimensional* (1964) y *Un ensayo sobre la liberación*, Marcuse describe los medios como una “industria de la conciencia” responsable de la alienación y la mercantilización de la cultura. La mayor parte de las obras en vídeo y de los colectivos de artistas surgidos en torno al medio durante este periodo buscaba rediseñar la estructura de la televisión como si se tratara de una cuestión de supervivencia. Se desarrollan proyectos que articulan la producción y la recepción como componentes estructurales clave dentro de su concepción de los sistemas de comunicación<sup>206</sup>.

En los escritos sobre arte visual de Jacques Derrida (1930–2004), el pensador francés ha sostenido que el soporte material de una obra de arte –el lienzo, la

<sup>201</sup> MCLUHAN, Marshall. *La Galaxia Gutenberg. Génesis del 'homo typographicus'*. Barcelona, Planeta. Primera edición, 1985.

<sup>202</sup> MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del hombre*. Barcelona, Paidós, 2009.

<sup>203</sup> ROSLER, Martha. “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 124.

<sup>204</sup> LAPHAM, Lewis H. “El ahora eterno”. En Introducción a la edición de MIT Press.  
MCLUHAM, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 10.

<sup>205</sup> SICHEL, Berta. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 22.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 22.

pantalla de video o la cinta de película de celuloide— tiende a volverse invisible<sup>207</sup>. Señala Meigh-Andrews que, en el ensayo “Videor”, “Derrida discute la instalación de siete monitores de Gary Hill *Disturbance among the jars* 1988, (en la que el mismo Derrida aparece), declarando que los intentos de definir el medio vídeo en relación con sus cualidades materiales únicas fueron ‘mal puestos’, alegando que la especificidad de un nuevo arte [...], no es en una relación de irreducible dependencia”<sup>208</sup>. Para Derrida, los discursos sobre arte buscan reivindicar una autoridad o tratar de subordinar lo visual, mientras que simultáneamente demuestra cómo las obras de arte aparentemente silenciosas también pueden ser percibidas como autoritarias y, por lo tanto, en la interpretación de Derrida, siempre están situadas en una relación dinámica entre estas dos posibilidades<sup>209</sup>.

A mediados de los sesenta, Roland Barthes (1915–1980) realizó una importante contribución al establecimiento de la semiología como el estudio general de los signos dentro de la vida social y el Estructuralismo con la publicación de sus dos libros fundamentales: *Elementos de Semiología*<sup>210</sup>, y *La cámara lúcida*<sup>211</sup>, publicada justo el año de su muerte, es una de sus obras más influyentes, es una poderosa exploración de los significados y el poder de la imagen fotográfica, de la experiencia del “sujeto mirado” y la del “sujeto mirante”. Barthes presenta un ensayo donde el mecanismo de la palabra se enfrenta al mecanismo de la imagen. *La cámara lúcida*, también es una evocación de la pérdida melancólica, influenciada por sus dolores tras la muerte de su madre en 1977.

Gilles Deleuze (1925-1995) publicó dos libros influyentes e importantes sobre el cine. *La imagen movimiento*, 1983 y *La imagen tiempo*, 1985. Estas dos obras analizan el impacto del cine en la experiencia del espacio y del tiempo. El primer volumen discute la imagen-movimiento en el cine usando las clasificaciones semióticas de Charles Pierce en la historia del cine antes de la Segunda Guerra Mundial; y el segundo libro trata sobre el desarrollo de la imagen-tiempo en la cual hay una manera diferente de entender el movimiento, como subordinado al tiempo<sup>212</sup>. En ambas publicaciones Deleuze hace un estudio estrictamente filosófico para analizar la imagen constitutiva del cine, apropiándose de los estudios de Henri Bergson sobre la imagen, la memoria, la conciencia, la materia y el movimiento.

<sup>207</sup> DERRIDA, Jacques. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra, Ellago, Ensayo, 2013.

<sup>208</sup> LAHEY DRONSFIELD, Jonathan. “Jacques Derrida”, *Art Key Contemporary Thinkers*, Oxford, Diarmuid Costello and Jonathan Vickery, 2007, p. 122. Citado en: MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*, cit., p. 123.

<sup>209</sup> Ibídem.

<sup>210</sup> BARTHES, Roland. *Elementos de Semiología*. Madrid, Editor Alberto Corazón, 1971.

<sup>211</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>212</sup> MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*, cit., p. 128.

Por último, por la repercusión del mismo, debemos citar el texto de John G. Hanhardt, *Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video*<sup>213</sup>. En él se plantean dos cuestiones: por un lado, la oposición hacia la institución dominante por la televisión comercial; y, por otro lado, las prácticas intertextuales por parte de algunos artistas a partir de 1950 y 1960. La incorporación del aparato televisivo a la obra artística tiene lugar en el periodo en el que el proceso de creación y percepción están cambiando, afirma Hanhardt. Y, por lo tanto, la importancia que juegan en el inicio del uso del televisor en el ámbito del arte los movimientos que irrumpen en la escena artística: happenings, música concreta, nuevos realismos, minimalismo, cine de vanguardia. También la influencia de las acciones realizadas por algunos artistas, como es el caso del músico y compositor John Cage (1912–1992)<sup>214</sup>.

En la crítica como el propio medio vídeo, se produce un cambio a partir de los años ochenta. Según Sichel: “la teoría posmoderna y el poscolonialismo planteaban cuestiones sobre historiografía y subjetividad. Mientras la década contemplaba el “retorno a la pintura”, el arte contemporáneo también daba una nueva voz a grupos escasamente representados”<sup>215</sup>.

### 2.2.2. Promoción y difusión del vídeo experimental.

Los primeros años del vídeo estuvieron marcados por la exploración del potencial inherente al medio. Grabar las performances, los happenings o las acciones de fluxus era algo sencillo; además, permitía verlas inmediatamente y formar parte de la exposición. En grandes exposiciones como Documenta 5 había un estudio de vídeo en el que, durante los días que duraba la exposición, artistas, conservadores, críticos y visitantes, tenían la oportunidad de explicar sus puntos de vista en la cinta.

La interdisciplinaridad y la experimentación van unidas a las primeras acciones con vídeo. En 1966, artistas como Robert Rauschenberg y Robert Whitman e ingenieros como Billy Klüver y Fred Waldhauer fundaron Experimentos de Arte y Tecnología (EAT), “una organización sin ánimo de lucro que catalizó colaboraciones entre artistas e ingenieros”<sup>216</sup>. Klüver puso sus conocimientos al servicio de Jean Tinguely para crear su *Homenaje a Nueva York*, 1960; una máquina autodestructiva que se detonó en el jardín del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York.

<sup>213</sup> HANHARDT, John. *Dé-collage/Collage: Notes Toward a Reexamination of the Origins of Video*. Ver en: <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS71/reading/hanhardt.pdf>

<sup>214</sup> Cage investiga en la utilización de distorsiones, ritmos imposibles e invenciones nada ortodoxas, también inventa el piano preparado, al cual le inserta en el encordado una serie de tornillos, tuercas y trozos de goma y madera, que permitían generar en el instrumento una nueva variedad de posibilidades sonoras. Empezó a adentrarse en el pensamiento de las filosofías orientales y especialmente buscó el sentido de lo que era una “mente serena” y las “influencias divinas”.

<sup>215</sup> SICHEL, Berta. Primera generación. *Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 23.

<sup>216</sup> HERTNEY, Eleonor. *Arte & Hoy*. China, Phaidon, 2008, p. 168.

Esta enorme instalación estaba compuesta, entre otras cosas, de un piano, cincuenta ruedas de bicicleta, un globo sonda, una bocina de coche, una lata de gasolina que, como parte de la acción, estaba diseñada para encenderse mediante una vela, además, incorporaba una serie de productos químicos que producían humo. La EAT inició muchos proyectos, el más ambicioso de los cuales fue el pabellón de Pepsi para la Expo '70 de Osaka. También, la artista japonesa Fujiko Nakaya (1933), con la ayuda de otros miembros de la E.A.T, decidió envolver el pabellón en niebla, una hazaña que logró con la ayuda de un físico atmosférico llamado Thomas Mee.

El E.A.T participó en performances, en las que se anticipa la incorporación de monitores y proyectores en las piezas realizadas en el certamen *Nine Evenings for Art and Technology*, que tuvo lugar en Nueva York durante el mes de noviembre de 1966. Allí un grupo de artistas e ingenieros colaboran en una performance donde se mezcla el teatro y la danza de vanguardia con las nuevas tecnologías. Artistas como Yvonne Rainer, por ejemplo, mezcló danza y tecnología: los bailarines accionaban un cable que apagaba los focos o llevaban un micrófono pegado a la garganta que permitía al público oír las modulaciones de su aliento. Otros artistas que participaron en el certamen fueron John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, David Tudor y Robert Whitman<sup>217</sup>.

Por otro lado, tenemos el colectivo Raindance, cuyos miembros –Frank Gillette, Juan Downey, entre otros– exploraron los medios y las ideas a un nivel amplio y utópico. En su revista *Radical Software*, el colectivo publicaba artículos y proyectos de diferentes artistas relacionados con el mundo de los medios y la capacidad transformadora del vídeo. En 1971 Raindance y Michael Shamberg también publicaron un libro titulado *Guerrilla Television*, dirigido a los artistas multimedia y a otros activistas, en el que se abordaban cuestiones de tipo conceptual y práctico<sup>218</sup>. También se crearon proyectos en vídeo para nuevos espacios alternativos como Kitchen, en Nueva York –fundado en 1971 por diversos artistas multimedia, entre ellos Steina y Woody Vasulka–. Añade Hanhardt:

Beryl Korot (1945), en su fascinante montaje *Dachau* 1974, visto por primera vez en Kitchen, hacía un examen de la arquitectura de la muerte en *Dachau*. En *Dachau*, había cuatro monitores escondidos en la pared, de tal forma que sólo podían verse las pantallas.

<sup>217</sup> 9 evenings : theatre and engineering. Pontus Hultén and Frank Königsberg. New York: Experiments in Art and Technology : The Foundation for Contemporary Performance Arts, 1966, p.12.

<sup>218</sup> HANHARDT, John. "La vanguardia cinemática". *Los mundos de Nam June Paik*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2000, p. 104.





Los monitores estaban conectados a dos canales de vídeo. En la primera pantalla y en la tercera se veían un canal, mientras que en la segunda y en la cuarta se veía el otro. Ambos canales mostraban imágenes grabadas en vídeo por el artista en el campo de concentración de Dachau. Con la secuenciación de los canales y su instalación, Korot consiguió crear elocuentes yuxtaposiciones de imágenes de este paisaje<sup>219</sup>.

La cita a la obra de Korot, por parte de Hanhardt, busca el ejemplo de obra cuyo discurso se origina a partir de estructuras de la historia, la memoria o el lugar. Este factor será común a la mayoría de artistas que hacen uso de los nuevos medios<sup>220</sup>.

### **2.2.3. El cine como medio antes que el vídeo.**

Una de las causas por las que muchos artistas en la década de los años sesenta hacen uso –incluso antes– del cine que del vídeo, es el hecho de que el vídeo no se distribuye comercialmente hasta mediados de los años sesenta. Entre estos artistas se encontraban Wolf Vostel, Bruce Nauman, Vito Acconci, Antoni Muntadas y Fabrizio Plessi, entre otros muchos que recurren a este medio, en la mayoría de casos como registro de performances y acciones que se multiplican como medio de expresión.

Robert Witman (1935), es uno de esos artistas que según Joseph Jacobs, a menudo se deja fuera de la historia del videoarte y videoinstalaciones, ya que Witman empezó en el ámbito de la performance, junto a Jin Dine, Claes Oldenburg y Allan Kaprow. Sin embargo, sus obras se desmarcan del concepto de happening, concebido este como irrepetible, introduciendo en torno a 1961 un guión y una coreografía que, aún sin tener una narración lineal, tiene la posibilidad de repetirse. Además, a Witman ha destacado por su aportación en la reflexión en torno al medio tecnológico y a la búsqueda de multitud de registros expresivos de la imagen. En 1963 comenzó a hacer una serie de instalaciones con películas que denominó “piezas de cine”. Estas innovadoras obras se anticipan a las videoinstalaciones de Bill Viola y Gary Hill.

Todas las piezas de cine comparten un tema común, la aparición de objetos domésticos. De igual forma, las películas muestran a personas ocupadas en prosaicas actividades domésticas, como en *The Bathroom Sink* (1964-2003). En esta obra

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> Ibidem.

la película se proyecta sobre un gran espejo colgado encima de un lavabo, esta muestra a una mujer cepillándose el pelo, lavándose los dientes, maquillándose e inspeccionándose el rostro.

En palabras de Joseph Jacobs: “las piezas de cine de Witman no tienen mucho de cotidiano. Al contrario, son mágicas, poéticas, incluso misteriosas”<sup>221</sup>. En todas las películas la acción tiene lugar lentamente, el movimiento de los performers se presenta como algo “onírico”, “metódico”, algo incluso semejante al trance. “En *The Bathroom Sink*, la proyección rebota en el cristal del espejo y en la pared de enfrente. Los espectadores no solo se ven a sí mismos en el espejo, junto a la mujer de la proyección, sino que también ven sus propias sombras detrás de ellos, ya que sus cuerpos tapan la luz que rebota en el espejo”<sup>222</sup>.

#### 2.2.4. Los pioneros.

El nacimiento del videoarte se le ha otorgado a un acontecimiento muy concreto, protagonizado por Nam June Paik<sup>223</sup> (1932–2006). En un café de Nueva York, Paik graba el 4 de octubre de 1965, desde un taxi, la visita del papa Pablo VI a la catedral de San Patricio y, por la noche, exhibe la cinta en el Café à Go-Go de Bleecker-Street, en el Greenwich Village de Nueva York. El acto, titulado *Electronic Television and Video Tape Recorder*, forma parte de una serie de actividades tituladas *Monday Night Letter*, que organizan dos miembros del grupo Fluxus: Robert Watts (1923–1988) y George Brecht (1926–2008). Alrededor de treinta personas asisten a las dos sesiones entre las que se encontraba el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham (1919–2009) y el músico John Cage. Esta exhibición se presenta como un adelanto de la exposición que Paik inaugura, un mes después, en la galería Bonino de Nueva York.

El trabajo tecnológico de Paik, mediante cintas de audio marca la transición entre sus obras–acciones de música–performance y sus primeros experimentos con el televisor y la transformación de la imagen recibida. “De la misma manera que distorsiona el sonido de las cintas de audio pregrabadas y el uso de las pletinas para transformar su contenido, a su vez comenzará a alterar la imagen recibida y previamente grabada”<sup>224</sup>.

En cierta manera, los factores determinantes que llevan a Paik a trabajar con televisores fueron su formación en materia de electrónica, derivada de su

<sup>221</sup> JACOBS, Joseph. “Robert Witman. The Bathroom Sink” (1964/2003). *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 350.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> Paik estudió composición musical primero en Corea y más tarde en Tokio, donde escribió su tesis sobre el compositor moderno Arnold Schönberg. En 1956 se estableció en Alemania y conoció al compositor John Cage, cuyas ideas ejercieron en él una gran influencia así como las de George Maciunas. Es el artista de origen coreano, el que dará origen al uso del televisor como elemento integrante de la obra de arte.

<sup>224</sup> Ver en: SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo. *John Cage y su influencia en la obra del video artista Nam June Paik*. Universidad del País Vasco. Anuario Musical, nº 64, enero-diciembre 2009, p. 237-258.







Fig. 16. Nam June Paik. *Tv Cello*, 1971.

curiosidad técnica y su conocimiento de los experimentos y teorías sobre la producción de imágenes electrónicas abstractas a cargo del pintor Karl Otto Götz (1914). Paik expuso su primera videoescultura en la Galerie Parnass, de Wuppertal, Alemania, en 1963, titulada *Exposition of Music–Electronic Television* (Exposición de Música–Televisión–Electrónica). Presentaba aparatos de televisión distribuidos por toda la sala y colocados en los laterales y al revés, que habían sido alterados por el artista para distorsionar la recepción de las transmisiones. La manipulación de las imágenes televisivas se convierten en la base de sus “video art”. Se ha dicho de Nam June Paik que “es un descabellado inventor místico de artilugios electrónicos. Al principio manipulaba la sincronización del televisor, luego simplemente distorsionaba su imagen con un imán”<sup>225</sup>.

En las obras de Paik, se producen dos tipos de tensión; por un lado, entre la presencia corporal del hombre con la tecnológica y ,por otro lado, y no menos importante, transformar la televisión de un aparato para espectadores pasivos en un medio para la interacción creativa, en el que los receptores de las imágenes de vídeo pudieran convertirse asimismo en transmisores<sup>226</sup>. En la performance *TV Cello*, la artista y músico Charlotte Moorman (1933-1991) toca un violonchelo construido con televisores adheridos a su cuerpo, Moorman, no solo está dentro de la televisión sino que tiene la televisión sobre su cuerpo. De forma que Paik establece un circuito cerrado en torno a la actuación en vivo del violonchelista presente en el estudio, cuya imagen, reproducida en los monitores del cuerpo de Moorman, es tocada y reinterpretada por ella. Paik utiliza monitores cuyas carcasas han sido sustituidas por un contenedor transparente, de modo que sean visibles el vidrio de la pantalla y el tubo de rayos catódicos que nace del cuerpo de Moorman. El violonchelo–vientre convierte el cuerpo de Moorman en una emisora de televisión que recibe y transmite imágenes. Pérez Ornia habla de una “corporización” y “humanización” de la tecnología, en cuanto a la asociación del medio con las funciones y órganos reproductores de la mujer<sup>227</sup>. La propuesta que formula Paik en esta obra implica un grado máximo de humanización de la tecnología.

92

Por otro lado, para Berta Sichel, el año 1963 es clave en la historia del vídeo<sup>228</sup>. En 1963 el aficionado al arte estadounidense se enfrentaba por vez primera a una

<sup>225</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh. Madrid, Ediciones Akal, 2006, p.560.

<sup>226</sup> La obra de Nam June Paik es un claro exponente en este inicial proceso de institucionalización de la video-obra.

<sup>227</sup> PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Barcelona, Ediciones Serbal, 1991, p. 35.

<sup>228</sup> SICHEL, Berta. “Por qué 1963-1986”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 21.

instalación espacial realizada con monitores de televisión: *6 TV Dé-coll/age* de Wolf Vostel, en la Smolin Gallery de Nueva York. Wolf Vostel (1932–1998) introducía otra manera de desgarrar la televisión –añade Eugeni Bonet–, sus imágenes y su simbolismo en la sociedad del bienestar y el consumo, pero no a la manera de Paik, –por alteraciones electrónicas internas– sino más bien por perturbaciones y colisiones más simples pero efectivas<sup>229</sup>. Arrancando de la pantalla electrónica su ruido, como hizo en el film *Sun in Your Head*, 1963 o creando ambientes con televisores desarreglados y otros elementos aparentemente incongruentes, como hizo en su primera exposición en Nueva York, en la galería Smolin, con una disposición desordenada de seis televisores, algunos con la pantalla ocluida con cinta adhesiva y la recepción enturbiada de diversas maneras, y con otros objetos y elementos de mobiliario interpuestos.

En torno a los primeros años de la década de los sesenta, tanto Vostel como Paik utilizaron los monitores de televisión como instalaciones escultóricas, con un objetivo: cuestionar el discurso elitista del arte y liberar a el objeto televisivo de sus convencionalismos para hacer un uso discursivo e intelectual. En cuanto a la producción por parte de Vostel de varios acontecimientos titulados *TV Dé-collage*, John Hanhardt haría referencia a uno que se llevó a cabo en 1963, en la granja del escultor Georg Segal (1924-2002) en New Jersey, que había sido sede de varios happenings. Allí enmarcó un aparato de televisión como si se tratara de un cuadro, lo envolvió con alambre de púas y luego lo enterró. En palabras del propio Hanhardt: “en un burlesco sepelio ceremonial”. Este ejemplo señala los límites de tal crítica; rara vez iba más allá de la burla, de la parodia, y a menudo era espectacular en su mismo ataque al espectáculo de la cultura televisiva<sup>230</sup>.

En la primera muestra monográfica de videoarte, *TV as a Creative Medium* en Howard Wise Gallery, 1969, Nueva York, participaron, entre otros, Frank Gillette (1941), Ira Schneider (1939), Nam June Paik y la violonchelista Charlotte Moorman. Según J. G. Hanhardt, dicha exposición fue un acontecimiento fundamental en la historia del vídeo, la crítica del momento entendió la exposición como una mistificación de las teorías de Marshall McLuhan, sobre la comunicación global que proclamaban que el medio y no el contenido era el mensaje.

<sup>229</sup> BONET, Eugeni. “La vía europea al vídeo: una recapitulación”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 145.

<sup>230</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, cit.

Muchos de los pioneros en el uso del vídeo tuvieron parecidas estrategias y actitudes a las de John Cage. Como sugiere Martha Rosler, tanto Cage como los demás integrantes del Black Mountain College, “enseñaban una atención quietista a las cosas corrientes de la vida cotidiana, una atención a la percepción y la sensibilidad que era incluyente en lugar de excluyente pero que se negaba de plano a adivinar las causas por las cuales las cosas entraban en el campo de la percepción”<sup>231</sup>. La versión de Cage de mitad de los años cincuenta estaba marcada por un misticismo de deriva oriental; el budismo zen, contrario a la razón y a la causalidad, que confía en la epifanía repentina como medio de alcanzar una trascendencia instantánea; el paso de lo obstinadamente prosaico a lo Sublime<sup>232</sup>.

En 1971, tiene lugar “A Special Video-tape Show”, la primera exposición de vídeo del Whitney Museum organizada por David Bienstock, donde la mayor parte de las cintas mostradas se basaban en el tratamiento de imágenes. Algunos de los seleccionados para la muestra son artistas que toman para su trabajo a la señal videográfica como soporte plástico. Así, Steina y Woody Vasulka reafirman la idoneidad de este método en su trabajo a la vez añaden: “nuestras obras evocan fragmentos de sueños o de la naturaleza, aunque no sean en absoluto objetos reales, ya que todos han sido fabricados artificialmente a partir de diferentes frecuencias, con sonidos inaudibles en alta frecuencia y latidos”<sup>233</sup>. El trabajo con las señales de vídeo y de sonido por medio de instrumentos analógicos permitió a Woody y Steina modular y modificar las imágenes y los sonidos en trabajos como *Matter* (1974), *Discs* (1971) y *The Commisision* (1984). Algunos han considerado este tipo de trabajo en vídeo como “vídeo abstracto”, así que en una entrevista realizada por Ken Ausbel, Woody Vasulka intenta explicar el por qué se resiste a ser considerado como “videoartistas abstractos”:

Mi relación inicial con el vídeo estuvo marcada esencialmente por el concepto de la imagen electrónica desarrollada a partir de una cierta energía organizada. Nuestros primeros trabajos eran del tipo no-figurativo o no-representativo, se autogeneraban por medio de sistemas electrónicos. Hemos producido varias cintas basadas en este aspecto del vídeo que la gente denomina “vídeo abstracto”, y que no es más que una trasposición al entorno electrónico de un término estético procedente de la pintura abstracta. Pero esa no fue nuestra intención. Nuestra intención era la de crear la realidad, una determinada realidad que fuese testimonio de su propia complejidad electrónica<sup>234</sup>.

<sup>231</sup> Se refiere al grupo de Black Mountain College. ROSLER, Martha. “Vídeo: dejando atrás el momento utópico”. Ver en: *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 126.

<sup>232</sup> Ibidem.

<sup>233</sup> BAIGORRI BALLARÍN, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*. Barcelona, Edición de la Universidad de Barcelona, 1997, p. 50.

<sup>234</sup> Ibidem.

En *Violin Power* (1970-78), Steina controla la imagen de vídeo a través del sonido de su violín y Woody se enfrenta creativamente con el *feed-back*, dirigiendo la cámara al televisor para reorganizar las imágenes, acoplando una en la otra provocando sonidos generados por los voltajes y frecuencias<sup>235</sup>.

En definitiva, los pioneros en el uso del vídeo tenían parecidas estrategias y actitudes a las tácticas de Cage: se apoyaban en la vieja idea vanguardista de la conmoción y el shock, en tanto que operaban siempre de manera contraria a los procedimientos aprendidos o al margen de los límites de lo normativo. Del mismo modo, Cage adoptó las ideas proteicas de Marcel Duchamp sobre el objeto artístico encarnadas en el ready-made, así como su rechazo de las categorías en la creación artística y del “experto en arte”, por considerar que sus criterios favorecía a ciertas prácticas y tradiciones artísticas<sup>236</sup>.

### 2.3. El desarrollo del videoarte

El uso del vídeo se hará extensible a muchos artistas que trabajan desde distintas prácticas, principalmente en performances, proyectos land art y acciones corporales, artistas interesados en diversos medios creativos. Para Rosalind Krauss, el género vídeo está caracterizado por un “narcisismo endémico”<sup>237</sup> al propio medio. Es decir, el vídeo visto más como modelo psicológico que como modelo físico. En el análisis del vídeo como recepción y proyección simultánea de una imagen, además de la psique humana como conducto. Sostiene Krauss: “Esto es así porque la mayoría de los trabajos producidos durante el breve periodo de existencia del videoarte ha utilizado el cuerpo humano como instrumento central”<sup>238</sup>, ya sea el del propio artista en el caso de grabar una acción o el cuerpo del espectador, en el caso de las videoinstalaciones. Por lo tanto, se produce un “proceso de centralización”<sup>239</sup> de la figura humana y cuyos efectos son múltiples. En este caso Krauss cita como claro ejemplo la obra de Richard Serra *Boomerang* (1974), a lo que añadiremos, también la obra *Two and Two* (1976) de Fabrizio Plessi, de la que hablaremos en el apartado tercero del presente estudio. Otro ejemplo del doble efecto que tienen las performances destinadas al monitor son las grabaciones del artista estadounidense Bruce Nauman. Este realiza performances con su propio cuerpo editadas en fotografía, vídeo y filme.

<sup>235</sup> BORDINI, Silvia. *Arte Elettronica*. Florencia, Giunti Editore, 2000, p. 34.

<sup>236</sup> HANHARDT, John. *Los mundos de Nam June Paik*, cit., p. 27.

<sup>237</sup> KRAUSS, Rosalind. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 43.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>239</sup> *Ibidem*.







Al efecto de centralización de la psique, y por lo tanto la condición psicológica del videoarte, existe también –según Krauss– otros fenómenos propios al videoarte. Uno: grabaciones que se aprovechan del medio con la intención de criticarlo desde dentro; dos: grabaciones que suponen una agresión física sobre el mecanismo del vídeo con el fin de liberarse de su influencia psicológica; y tres: formas instalativas del vídeo que utilizan el medio como una subespecie de la pintura o la escultura.

La técnica del vídeo será de interés para un gran número de artistas que ven en él una nueva forma de expresión y recepción de la obra de arte. Un hecho de gran importancia para el desarrollo del vídeo será que en 1965, la firma japonesa Sony lanzó al mercado norteamericano un unidad de vídeo portátil semiprofesional denominada “Portapak”, que ponía al alcance de todo el mundo la grabación de imágenes y su producción de manera electrónica. Anna Maria Guasch señala que las proyecciones de vídeo en circuito cerrado y tiempo real fueron práctica común entre los videoartistas de los años setenta, de los que cabe destacar a Peter Campus (1937), Dan Graham, Bill Viola (1951), y Bruce Nauman<sup>240</sup>. Estas aportaciones de Nauman son las que corresponden a las acciones corporales, dentro de lo que se denominaría body-art. En 1966 realiza una serie de performances con su propio cuerpo editadas en fotografía, vídeo y filme. *Eleven Color Photographs* (Once fotografías en color, 1966, 1967, 1970) en la que el artista escenifica ante una cámara la presencia de su cuerpo en situaciones fuera de lo normal.

A finales de los sesenta, en Estados Unidos muchos artistas norteamericanos tuvieron la ocasión de aplicar sus conocimientos técnicos en los estudios de televisión profesionales y también se organizaron talleres de trabajo. Sin embargo en el caso europeo por ejemplo, la televisión alemana apenas mostró interés en comprobar su rendimiento en el arte, por tanto, surgen otras alternativas, como en 1968 Gerry Schum (1938), en colaboración con la historiadora de arte Hannah Weitemeier (1942) y el artista Bernhard Höke (1939), desarrolló el concepto de la galería de la televisión<sup>241</sup>. En 1971, Shum desplazó el punto de mira hacia el vídeo e inauguró la primera galería del mundo especializada en “videoarte”<sup>242</sup>. Su programa sobre vídeo se convirtió en una verdadera exposición de los trabajos de toda una generación. Shum presentó obras que no se podían exponer en sentido estricto, como trabajos de Earth Art.

<sup>240</sup> Véase GUASH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 447.

<sup>241</sup> En la galería de la televisión, Shum concibió un nuevo uso de ésta, como medio de publicación.[...]. “Land Art” era el título de la primera exposición, constaba de ocho reportajes gráficos estructurados con sumo esmero, desprovistos de comentarios y rodados en localizaciones extraordinarias, como el desierto de Mojave de *Two Lines Three Circles in the Desert*, de Walter De Maria, filmado con una cámara que rodaba tres veces alrededor de su eje mientras la figura del artista caminando solo entre dos líneas blancas se hacía cada vez más pequeña;[...]Estas imágenes no escaparon a las críticas que las acusaban de misticismo, regionalismos sentimentales. La controversia que suscitó hizo que acabara como testimonio de excepción de una vanguardia en archivos de algunos museos; muy lejos de su aspiración inicial de rescatar el arte de los museos para ponerlo al servicio de una sociedad. Ver en: AA.VV. *Arte del siglo XX*, Volumen II. Barcelona, Taschen, 2005, p. 594-595.

<sup>242</sup> *Ibidem*

### 2.3.1. Interface video-performance-instalación

Las exploraciones psíquicas, filosóficas, sociológicas; se multiplican valiéndose de los avances tecnológicos y del vídeo. El vídeo como extensión de lo instalativo, y el vídeo como extensión de la expresión corporal, donde espacio y tiempo configuran una realidad articulada por la técnica vídeo. La propia naturaleza del medio vídeo, va unida a un determinado factor de tiempo y espacio. Según Peter Frank:

Comúnmente se considera el vídeo como un medio temporal. Sin embargo, la naturaleza tecnológica del vídeo le proporciona relevancia no solo en el tiempo, sino igualmente en el espacio. Debido a las naturalezas de su modo de presentación, el vídeo existe de manera espacial, además de temporalmente. Toda un área del videoarte ha sacado provecho de este factor espacial, permitiendo la manipulación del vídeo no solo en tanto que imagen, sino también como objeto<sup>243</sup>.

Nos interesa destacar aquí el espacio ocupado por el monitor televisivo en cuanto objeto, no sólo como portador de imágenes sino como objeto que de forma aislada o como parte integrante de la obra interviene en un espacio, en un entorno. Volviendo a lo anteriormente mencionado, el concepto de obra de arte se desborda y se extiende hacia la propia acción de crear, manifestándose una vez más en figuras como Bruce Nauman que en 1966, estableció su estudio en una tienda de ultramarinos en desuso de San Francisco, la cual recorrió impacientemente reflexionando acerca de la cuestión fundamental de lo que hace un artista cuando se queda solo en su estudio. En palabras de Nauman: “llegué a la conclusión de que, como era un artista y estaba en mi estudio, todo lo que hiciera allí tenía que ser arte [...]. Llegados a aquel punto, el arte se convirtió para mí más en una actividad que en un producto”<sup>244</sup>.

99

En un sentido amplio, la instalación y la performance son “entidades” bajo el signo del arte contemporáneo, próximas a situaciones psicológicas y atmosféricas que interactúan con el espectador. Por lo tanto, el efecto evocador de la obra será una constante en la obra de muchos artistas, así como en la de Fabrizio Plessi, que dirá acerca de este medio: “En este sentido no creo que mi trabajo sea ilustrativo sino fundamentalmente evocador. Recreo una atmósfera utilizando elementos y aspectos históricos, épocas o pertenecientes a determinados espacios o lugares geográficos, combinados con otros elementos clave de carácter simbólico”<sup>245</sup>.

<sup>243</sup> FRANK, Peter. “Las instalaciones de videoarte: el entorno televisivo”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 63.

<sup>244</sup> Citado por OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. Barcelona, Phaidon, 2006, p. 74.

<sup>245</sup> PLESSI, F. “Entrevista”, en *Plessi. Videosal*. Palau Solleric, Palma de Mallorca, 1989.

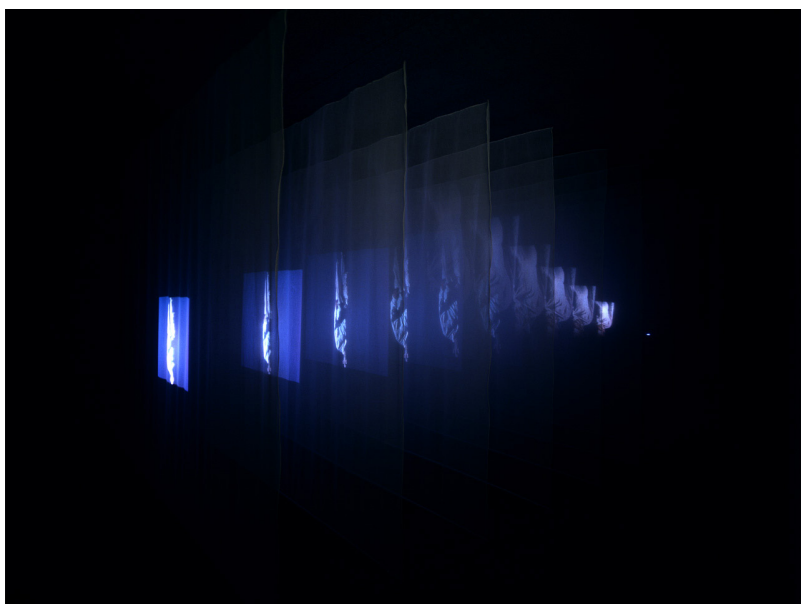
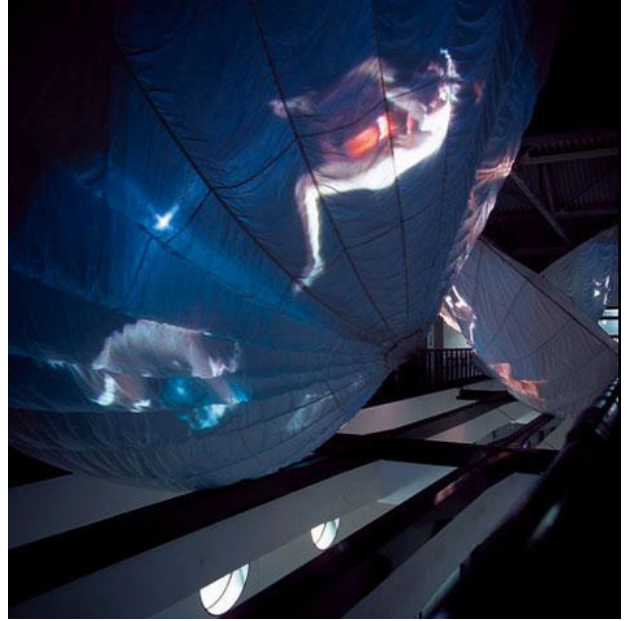


Fig. 18. Ai Weiwei. *Konzerthaus de Berlin*, 2016.

Fig. 19. Bill Viola. *The Veiling*, 1995.



101



Fig. 20. Studio Azzurro. *Soffio sull'angelo*, 1997.

Fig. 21. Mona Hatoum. *Deep Throat*, 1996.

El monitor de televisor o la pantalla, no sólo transmite imágenes que conforman el pensamiento y la dialéctica de la obra, sino que conforman una estructura o delimitan un espacio en el que interviene el receptor y el monitor como transmisor de un mensaje, de un efecto o de un sonido. El monitor forma parte de lo que llamamos instalación, o adquiere la forma de escultura, “videoescultura”. Las instalaciones, como señala Del Río: “son espacios intervenidos[...], la instalación supone aceptar la convocatoria de lo extraño. Porque lo “visitado” sólo puede ser excepcional, y por lo tanto extraño”<sup>246</sup>.

Cientos de chalecos salvavidas de color naranja fluorescente cubren las inmensas columnas del Konzerthaus de Berlín, espacio y tiempo elegido por el activista y artista chino Ai Weiwei como foco de visión internacional hacia el drama de los refugiados por la guerra de Siria. La imagen de un objeto, convertida casi en cotidianidad por los medios, está aquí interferida por los códigos del arte. “Porque también la instalación como código presentativo y como trama de nuestro discurso está, efectivamente, instalada en la manera de mirar que nos acompaña, como si no pudiéramos dejar de ver las interferencias de una monstruosidad subyacente a lo cotidiano”<sup>247</sup>. Los artistas que trabajan con el monitor de televisión, en sus primeras manifestaciones se muestran irreverentes hacia el objeto, con una disposición hacia él, irónica, humillante e incluso despectiva. Para ellos es solamente un elemento portador de imágenes, lo importante es crear un ambiente, donde el espectador se considera un blanco más o menos pasivo de un bombardeo de sensaciones visuales y auditivas<sup>248</sup>.

Así, las videoinstalaciones ofrecen soportes que van más allá de la pantalla de proyección y el cristal del monitor; como la lectura de sucesivas gasas en *The Veiling* (1995), de Bill Viola. Sobre unas telas traslúcidas paralelas y colgadas, se reflejan las imágenes de un hombre y una mujer que se mueven por una serie de paisajes nocturnos. Cada uno aparece en canales de vídeo opuestos, y se les ve moviéndose desde áreas oscuras de sombra hacia áreas de luz brillante. Las telas difuminan la luz y las figuras se disipan en intensidad y enfoque a medida que penetran más en las capas que a veces se cruzan en el velo central. Grabadas de forma independiente, las imágenes del hombre y la mujer nunca coexisten en el mismo fotograma. Sólo la luz de sus imágenes se mezcla en la tela de los velos colgantes o diversos objetos

<sup>246</sup> DEL RÍO, Víctor. *Plessi, ánima de la materia*. Valencia, L' Almodí, 2000, p. 104.

<sup>247</sup> *Ibidem*.

<sup>248</sup> FRANK, Peter. “Las instalaciones de videoarte: el entorno televisivo”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 70.



tridimensionales de distinto tipo y dimensiones, como los que a menudo utiliza Tony Oursler (1957), o el velo sutil capaz de moverse por el mínimo aire en el ambiente que lo desplaza en *Suaire* (1997), de Robert Cahen. En algunos casos, como señala Sandra Lischi, la proyección puede envolver e involucrar todo el espacio, como en *Giacometti's Scale* (1995) de Irit Batsry (1957)<sup>249</sup>; o los grandes paracaídas utilizados en *Soffio sull'angelo* (1997) de los artistas italianos Studio Azzurro, en *Soffio sull'angelo*, tres grandes paracaídas a modo de nubes, sobre los que unas extrañas figuras aéreas o tal vez ángeles caídos de autoindulgencia. Son figuras terrenales en su exterior pero vacías en el interior, por eso flotan en el aire tratando de aferrarse a los objetos (la silla, la piedra,...) como náufragos en su naufragio. El paracaídas como objeto de salvación<sup>250</sup>.

Así mismo, la trama del vídeo se multiplica, desde las primeras proyecciones de vídeo en circuito cerrado y tiempo real hasta las recientes pantallas que nos conectan con el mundo a través de internet. O lo que es lo mismo, el vídeo como comunicación del artista consigo mismo o el vídeo como comunicación del hombre con el planeta como sistema de supervivencia. El vídeo como el “ojo místico”, desde la mirada del “yo”, la mirada hacia la muerte, la ansiedad, hacia lo sublime y lo espiritual en la obra de Bill Viola, o la de la artista Ana Mendieta (1974), que habla de la muerte, del crecer o de la fragilidad de lo que se pudre. La narración en clave de identidad, como los vídeos de la artista Dara Birnbaum (1946), que formula una crítica radical hacia códigos sexistas de la televisión comercial.

El vídeo como estrategia de lo traumático en la obra de Mona Hatoum (1952). Respecto a Hatoum, Simó Mulet destaca que en obras como *Corps étranger* (1994) o *Deep Throat* (1996) la artista utiliza trayectos endoscópicos a través del “paisaje interior” de su propio cuerpo [...]. Hatoum hace un examen espacial de su cuerpo a través de su interior y exterior con una cámara, como si fuera un mapa<sup>251</sup>.

En definitiva, después de una primera generación de artistas que exploran con el medio vídeo, a partir de la década de los ochenta y en palabras de Sichel: “A diferencia de los artistas de *Primera generación*, los artistas de los años ochenta ven en el vídeo uno más entre los posibles elementos que pueden utilizar y conjugar con la fotografía, el cine y la animación por ordenador, entre otros”<sup>252</sup>. La práctica

<sup>249</sup> LISCHI, Sandra. “Schermi inquieti: videoinstallazioni fra cinema e immagine elettronica”.

*Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 41.

<sup>250</sup> Fabio Cirifino y Paolo Rosa, Studio Azzurro. Texto para el proyecto *Soffio sull'angelo*. (*Primo naufragio el pensiero*), 1997.

<sup>251</sup> SIMÓ MULET, Toni. “Cartografías del afecto en la obra de Mona Hatoum”. En: *Contra- Narrativa. Revista de Estudios Visuales*. Universidad de Murcia, noviembre 2016.

<sup>252</sup> SICHEL, Berta. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 23.

actual con el medio vídeo carece de complejos, el artista establece una estrategia con los recursos que le parecen más oportunos para llevar a cabo un discurso. Y por lo tanto, las “estrategias vídeo”, se multiplican.

Por último, decir que el vídeo, como las nuevas tecnologías han invadido el panorama artístico de las últimas décadas. Muestra de ello es la presentación de más de un cincuenta por ciento de obras en vídeo, en citas tan importantes como la Bienal de Venecia o Documenta de Kassel, así como la restructuración y adaptación de museos y espacios para su exhibición.

La extensión y la singularidad del tema expuesto aquí, nos obliga a dejarlo en este punto. De lo contrario, la ampliación del mismo nos alejaría del tema que nos ocupa.

## 2.4. El videoarte en el contexto italiano

En los años sesenta y setenta, las galerías ligadas a las vanguardias desempeñan un papel importante en la transmisión y comunicación de las nuevas ideas en arte, y se convierten en espacios abiertos a la circulación de los primeros vídeos y películas de artistas, donde es posible asistir a eventos que confluyen cine, performance, música, teatro y danza. Las galerías y los centros de aquellos años que se mueven en torno a este movimiento innovador son: La Videoteca de Luciano Giaccari, en Varese, L'Attico de Fabio Sargentini, L'Obelisco, los Encuentros internacionales de arte de Graziella Lonardi y el archivo Tape Connection de Maia Borrelli en Roma, El Cavalino de Paolo Cardazzo en Venecia, el centro Art/Tapes/22 de Maria Gloria Bicocchi en Florencia, el Palacio de los Diamantes en Ferrara y la galería el Diagramma de Milán, donde fueron realizadas los primeros “videocassette” europeas, proyectadas por Luciano Giaccari en los años 1971 y 1972. Además, el punto de referencia para los italianos pioneros en el vídeo, durante aquel periodo, vendrá de los trabajos de Nam June Paik en los Estados Unidos y de Alemania los de Wolf Vostell y Gerry Shum<sup>253</sup>. El término vídeo-performance aparece casi al mismo tiempo tanto en Italia como en E.E.U.U. En Italia fue adoptado y definido por el artista, escritor y editor Luciano Giaccari (1934–2015) y en los Estados Unidos por Liza Bear y Willoughby Sharp (1936)<sup>254</sup>. La figura de Luciano Giaccari será de vital importancia como uno de los pioneros en el uso del vídeo en el ámbito del arte: constituye el *Studio 970/2*, la Vide-

<sup>253</sup> Gerry Schum (Colonia 1938, Düsseldorf, 1973) junto a Úrsula Wevers (1943), contribuyeron a sentar las bases del videoarte, ambos ponen en marcha Galería de vídeo (videogalerie schum) en Düsseldorf, un espacio que puede considerarse la primera galería del mundo especializada en video arte- en el que desde 1971 hasta 1973 se produjeron, exhibieron y distribuyeron trabajos audiovisuales de artistas como: Joseph Beuys, Richard Serra, Daniel Buren o Klaus Rinke. Ver en : “Listos para rodar. Galería Televisiva Gerry Schum-videogalería schum”. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2005.

<sup>254</sup> CREMONA, Cinzia. “La videoperformance in Italia negli anni Settanta.” En: LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*. Reino Unido, John Libbey Publishing Ltd, 2016, p. 183.

oteca en Varese, dirige la revista *Videocritica* o realiza la *Classificazione dei metodi di impiego del videotape in arte* y también el proyecto *Museo Elettronico* en la Biennale de Venecia en 1993. Giaccari teoriza con su primer proyecto *Televisione come memoria* en 1968. A propósito de este trabajo de videodocumentación de Giaccari, Vittorio Fagone subraya que “no puede ser considerado como mero archivo, sino de lectura inteligente y consciente siempre confiado a los recursos del nuevo medio”<sup>255</sup>. El patrimonio compilado de Giaccari constituye un testimonio histórico y un excelente testimonio para comprender la primera etapa del vídeo italiano e internacional.

En principio la Videoteca de Giaccari nace en 1967 como Studio 970/2, con el objetivo de realizar no sólo vídeo de artista sino también de documentar “en tiempo real” con el instrumento vídeo las más variadas formas de expresión artística (música, danza, teatro, performance, poesía, etc.). Entre 1971 y 1973 Giaccari realiza y produce en Italia gran parte del vídeo de artista de autores italianos y extranjeros (*Apologhi* de Luciano Fabro, *Percussion* de Denis Oppenheim, *Happening sulla TV* de Giuseppe Chiari, *Feed-back* de Franco Vaccari, *Richiami* de Eliseo Mattiacci, *L'eroe da camera* de Vettor Pisani, *Toccata* de Hidetoshi Nagasawa, *Igloo* de Mario Merz, *Telecamere in posizione di parcheggio* de Emilio Prini, *Incompiuto italiano* de Richard Serra, *Apocalisse e Viaggio* de Mimmo Germaná, *Piano* de Nam June Paik, etc). De modo que la aportación al videoarte por parte de Giaccari iba desde la videocritica, el videoreportage, la videodidactica, la creación, la producción y la distribución del vídeo. Actualmente la Videoteca Giaccari se configura como museo Electrónico (MUel), con una nueva sede publica en Varese, donde será posible consultar de forma permanente el archivo de la Videoteca. La experiencia de la Videoteca Giaccari puede definirse como el punto de partida de un modo innovador de concebir el arte<sup>256</sup>.

105

Sin embargo, en Italia el “fenómeno vídeo” empieza relativamente tarde (1971-1972) con respecto a los E.E.U.U (1965-1967). Estalla en un clima de entusiasmo generalizado en el que los artistas, los poetas, los directores y los músicos se dejan fascinar por el nuevo medio. En aquellos años la mayoría de los que se acercan al uso del nuevo medio tenían una cultura audiovisual procedente del cine, de forma que tendían a confundir el nuevo lenguaje. El vídeo en Italia, se confunde en sus comienzos

<sup>255</sup> SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*. Milán, SilvanaEditoriale, 2002, p. 19.

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 20.



con el fermento cinematográfico en activo que desde hacia tiempo ya había producido un “cine de pintores”<sup>257</sup> —así se le llamaba al cine proyectado en galerías—.

Se puede decir que la aparición oficial del video arte en Italia es en la muestra *Gennaio '70 biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni*, en el Museo Civico de Bolonia del 31 de enero al 28 de febrero 1970 con textos introductorios de Renato Barilli (1935), Maurizio Calvesi (1927) y Tommaso Trini (1937). En este contexto vienen a proyectar en el sistema de circuito cerrado las acciones de los artistas Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio, Pierpaolo Calzolari, Mario Merz, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Jannis Kounellis, Luca Patella, Claudio Cintoli, Eliseo Mattiacci, Mario Ceroli, Luciano Fabro, Gianni Colombo, Gino De Dominicis y Gianni Emilio Simonetti<sup>258</sup>.

La experiencia de *Gennaio '70*, acompañada de las primeras colaboraciones de la crítica sobre el nuevo fenómeno artístico, es un modelo que será seguido inmediatamente por varias iniciativas que aparecen en Italia. En una amplia gama de posibilidades entre ellas la documentación, la comunicación en el sistema vídeo, gana espacios las ideas, el interés y la fuerza. En Milán, Tommaso Trini organizaba en 1970 *Eurodomus 3* y *Telemuseo*, en los que aportaba la experiencia de *Gennaio '70*. Se inaugura en 1974 *Nuovi Media Film e video-tape*, cuyos comisarios son Germano Celant y Daniela Palazzoli; en 1975 en la Rotonda de la Besana, Tommaso Trini realiza la exposición *Arte-vídeo y Multivisión*; en 1979 Vittorio Fagone presenta la muestra *Camere Incantate. Video cinema fotografia e arte negli anni '70*, que destacó por la presencia de numerosas videoinstalaciones<sup>259</sup>.

En este periodo el interés por el vídeo artístico se consolida y se extiende a través de numerosas iniciativas —algunas ya mencionadas— como la de la Galería L'Attico de Roma con la exposición *Contemporanea* (1974) o los *Incontri Internazionali d'Arte*. Por otra parte, destaca la labor de centros de estudio o grupos de trabajo como en Milán, donde se constituye el Gruppo OB, en Padova en el año 1972, el CS-Centro de Sonologia Computazionale de la Universidad de Padova, en Venecia Paolo Cardazzo funda el centro Il Cavallino. En Florencia en 1974 se inicia *art/tapes/22* una galería fundada por Maria Gloria Bicocchi que produce videos de multitud de artistas entre

<sup>257</sup> FAGONE, Vittorio. *Arte e cinema d'artista in Italia 1965-1977*. Venecia, Marsilio, 1977, p. 3.

<sup>258</sup> Ver texto de BORDINI, Silvia: “In Italia” en *Videoarte & Arte. Tracce per una Storia*. Roma, Lithos, 1995, p. 1.

<sup>259</sup> BORDINI, Silvia. *Arte Elettronica*. Florencia, Giunti Editore, 2000, p. 44.

los cuales se encuentran Vito Acconci, Bill Viola, David Hall, Pier Paolo Calzolari o Antoni Muntadas. Se producía en este contexto intercambios internacionales, como el del artista Willoughby Sharp, que realizó en 1974 la performance *Break*.

En este contexto, son muchos artistas los interesados en experimentar en el medio vídeo, pero considerándolo como mero soporte y no como un verdadero medio lingüístico. La práctica de pasar a vídeo cosas ya producidas en película es frecuente en los primeros años setenta. Esto ocurre por ejemplo con Fabrizio Plessi, que presenta su producción de películas, de vídeos, de películas pasadas al vídeo y de vídeos pasados a películas, realizados entre 1973 y el 1976. Plessi afirma: “A menudo una película entera, solo me interesa porque de ella puedo sacar una secuencia para videotape y a su vez de esta secuencia sólo una foto que me hace falta”<sup>260</sup>.

Los vídeos de artistas en Italia en los setenta, eran, en su mayoría –en palabras de Simonetta Fadda–, “documentaciones de eventos, performances o reconstrucciones en vídeo del trabajo técnico que forma la obra de varios artistas y también video entrevistas”. Esto quiere decir, que en Italia el proceso de asimilación del vídeo es igual al de Estados Unidos, en cuanto al uso que se hace del medio por parte de artistas, los cuales se encuentran sumergidos en una dimensión más conceptual del arte. “La asimilación del vídeo y el cine por parte de la crítica y de los mismos artistas no parece ser el fruto de una toma de posición lingüística precisa, sino que una consecuencia de las dificultades que se encuentra quien en la época”<sup>261</sup>.

Habría que añadir, que cuando el vídeo empieza a circular en Italia, tiene que enfrentarse con una situación de “atraso tecnológico”, que se traduce en una reducida difusión comercial de los aparatos. Al mismo tiempo, el ambiente artístico de perfil “tradicionalista” claramente no estimula la experimentación de un instrumento que aún no está del todo descubierto. “El vídeo, en principio, está infravalorado”<sup>262</sup>. En la Italia de los años setenta, el vídeo es vivido y tratado más como “una moda –efímera por definición– que como un medio lingüístico rico de potencialidades expresivas aún por detectar”<sup>263</sup>. En este primer periodo del vídeo en Italia, los pocos artistas que se interesan por este medio, no sienten la necesidad de organizarse en grupos con ideas precisas y objetivos claros. En realidad, el factor “tecnológico” en el arte, en un principio carece de un sentido de movimiento o agrupación en torno al

<sup>260</sup> FAGONE, Vittorio. *Arte e cinema: per un catalogo di cinema d'artista in Italia 1965-1977*. Venecia, Marsilio, 1977, p. 78.

<sup>261</sup> FADDA, Simonetta. *La reazione italiana al video*. En: LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*. Reino Unido, John Libbey Publishing Ltd, 2016, p. 137. [la traducción es nuestra].

<sup>262</sup> Ibidem.

<sup>263</sup> Ibidem, p. 138.

mismo. La práctica de los artistas interesados en la tecnología, parte de multitud de individualismos. Y este hecho será extensible al resto de nacionalidades.

La continua y rápida evolución de la tecnología electrónica concurre a desanimar las inversiones a gran escala en el vídeo por parte del mundo del arte italiano, especialmente conservador –observa Fadda–. Por suerte, hay algunas excepciones, como en el caso de la galería del *Cavallino* de Venecia, dirigida por Paolo y Gabriella Cardazzo, que en 1972 empieza una producción de vídeo para documentar la actividad expositiva, llegando a producir de manera continuada vídeo de artista. También otras iniciativas italianas. Por ejemplo, la galería *Obelisco* de Roma, fundado en 1971 por Gaspero dell Corso, concebido para poner a disposición de los artistas, aparatos y espacios para la experimentación. Los *art/tapes/22* en Florencia, iniciativa de Maria Gloria Bicocchi, “siguiendo el modelo de galería de Gerry Schum”<sup>264</sup>, –apunta Sossai– “galería televisiva”, (la de Shum fue la primera galería que en los años sesenta se dedica a producir y vender trabajos en vídeos con artistas). Siendo esta a lo largo de tres años una cita obligada para los artistas extranjeros que pasaban por Italia y una oportunidad para algunos artistas de realizar vídeos. Bill Viola fue en 1976 el director técnico de *art/tapes/22*. Señala Sossai que: “algunos de los artistas que trabajan bajo esta iniciativa, como la artista italiana Ketty La Rocca realizará en 1972 para *art/tapes/22* su único vídeo con el título *Appendice per una supplica*, una transposición visual de su performance en la que las manos se convierten en un objeto separado del cuerpo y palpitante como si participase de una vida propia”<sup>265</sup>. *Art/tapes/22* y la Videoteca Giaccari, tuvieron una vida corta y difícil, sin embargo tuvieron un papel importante en la transmisión del nuevo lenguaje visual basado en la tecnología, constituyendo el núcleo teórico y productivo sobre el que se apoyan las experiencias sucesivas<sup>266</sup>.

108

Por otro lado, la galería *L'Attico* de Fabio Sargentini, entre 1968 y 1972, realizó algunos eventos como la dedicada a “noches de música electrónica”, en las que participaron entre otros: Michelangelo Pistoletto, Simone Forti. Simone Forti (1935), artista y coreógrafa, formada con Martha Graham y Merce Cunningham, fue miembro del Judson Church Dance Theater en Nueva York. Forma parte de lo que en torno a 1961, se estaba produciendo, principalmente en Nueva York, con relación a la expan-

<sup>264</sup> SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*, cit., p. 20.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>266</sup> SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*, cit., p. 21

sión de la noción “composición”, generando y desarrollando la obra interdisciplinar, cuya influencia será decisiva en futuras generaciones. Forti, aunque es italiana de nacimiento, su vida y su carrera se desarrolla en Estados Unidos. Pero nos parece un claro exponente de lo que anteriormente hacíamos referencia con respecto a la distancia que Italia mantiene con Nueva York, en cuanto al momento de explosión de “las artes expandidas”<sup>267</sup>.

Otra iniciativa con sello italiano, para promover la actividad cultural en aquel momento, y dentro de una perspectiva internacional, fue la fundación por parte de la mecenas y coleccionista Graziela Lonardi (1928-2010), de “Encuentros Internacionales de Arte”. La sede era el Palacio Taverna, y la muestra tenía como curador a Achille Bonito Oliva. Se producían encuentros entre artistas como Andy Warhol, Joseph Beuys y Daniel Buren. Durante este mismo año, 1972, Lonardi organiza *Filmperformances* y las obras italianas presentes son: *Concerto* (1971) de Giuseppe Chiari, *Gino Dominicis vi vede (III soluzione di immortalità)* (1972) de Gino De Dominicis, *Apologo* (1971) de Luciano Fabro, *Senza titolo* (1968) de Eliseo Mattiacci, *Lumaca* (1970) de Mario Merz, *Svenimenti* (1971) de Luigi Ontani, *Senza Titolo* (1968) de Pino Pascali, *Manovre naturali* (1968) de Luca Patella, *Antimeridiana* (1970) de Claudio Piacenti, *OEDIPUS-la nascita di una capo* (1971) de Vettor Pisani y Michelangelo Pistoletto.

La multitud de festivales y experiencias en videoarte, a partir de la década de los ochenta sufre una drástica reducción, debido en parte al renovado interés de los artistas que habían trabajado con el vídeo por los espacios institucionales vinculados al arte visual, tales como galerías y museos. Este cambio de escena ha generado una progresiva musealización de la obra en forma de videoinstalación permanente, obligando a los lugares a dotarse de espacios para consulta y estudio del vídeo. Como Galleria d’arte moderna de Turín, el Medialogo en Milán, la videoteca del Museo laboratorio d’arte contemporanea dell’università La Sapienza de Roma, l’associazione culturale Lo Specchio de Dioniso de Bolonia, el centro Care Of de Cusano Milanino y el centro Via Farini de Milán. En este cambio de paisaje, se encuentran entre los pocos festivales importantes que permanecen; Invideo bajo la dirección de Sandra Lischi, o L’immagine Leggera en Palermo.

<sup>267</sup> 1961 *La expansión de las artes*. 19 de junio – 28 octubre de 2013. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. BORJA-VILLEL. Manuel: “1961 [...], momento exacto en el que todas las etiquetas que hoy usamos (arte conceptual, interdisciplinar, experimental, acción poética, performance, minimalismo...) no se habían enunciado porque estaban germinando en el cerebro y los sentidos de un grupo de creadores dispuestos a cambiar la hoja de ruta del arte contemporáneo. En: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/18/actualidad/1371584228\\_617566.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/18/actualidad/1371584228_617566.html)

En palabras de Bordini, “actualmente, diversos artistas en sintonía con el clima político del ‘post- sesenta y ocho’, abrazan la utopía de un arte que atraviesa el uso de los medios electrónicos que se libera de la red de galerías y museos y se mide por factores sociales para convertirse en un instrumento democrático y de contrainformación”<sup>268</sup>. A lo que añade: “Como el colectivo *Videobase* fundado en 1971 por los cineastas Anna Lajolo, Alfredo Leonardi y Guido Lombardi, que constituye una clave de lectura común a la crítica militante del videoarte”<sup>269</sup>. En las décadas sucesivas los artistas tienden a concentrarse de modo más específico en la investigación lingüística y estética, con resultados de alta calidad, tanto en el plan de procesamiento formal y simbólico como con la interacción con el público. Algunos artistas italianos tienden a realizar un trabajo en equipo. El artista ya no es tan individualista, y tiende a crear grupos de trabajo, interdisciplinarios, para disponer de mayor dominio en el medio tecnológico. Estudios artísticos como: Studio Azzurro en 1982, Correnti Magnetiche del 1985 y Multiplicity del 2000, surgen en base a este planteamiento.

Se inventan, se profundizan y se perfeccionan modelos de lenguaje que investigan una procesualidad reforzada por la creciente facilidad de la fusión de diferentes medios de comunicación (ordenadores, cine, vídeo, música). La combinación de imágenes y de sonidos, la sobreimpresiones, los juegos de ventanas, el collage electrónico, las incrustaciones, las capas de imagen, las desaceleraciones y aceleraciones marcan un tiempo dilatado y concentran acontecimientos rápidos e improvisados y los caminos de una dimensión imaginaria que se plantea en el umbral entre la forma y la experiencia<sup>270</sup>. Añade Bordini: “La tendencia a la manipulación de las imágenes electrónica y a la investigación con una finalidad experimental, a menudo en la línea de abstracción, que caracteriza las ramas expresivas de los medios electrónicos en la fase pionera”<sup>271</sup>. Tiende a propuestas donde “prevalece, a veces, el uso en muchos casos de un claro sometimiento, enrarecido, simplificado, a veces arcaico y minimalista, que más bien apuesta por la intensidad de la metáfora”<sup>272</sup>.

110

En Italia, la actual producción en vídeo y el importante reconocimiento no puede prescindir del número creciente de artistas que han elegido el instrumento electrónico para comunicar la propia experiencia cognitiva y emocional. Algunos artistas italianos

<sup>268</sup> BORDINI, Silvia. *Arte Elettronica*. Florencia, Giunti Editore, 2000, p. 44. [la traducción es nuestra].

<sup>269</sup> Ibidem.

<sup>270</sup> BORDINI, Silvia. *Arte Elettronica*, cit., Edición 2004, p. 33.

<sup>271</sup> Véase: el apartado del mismo capítulo: 2.2.3.

<sup>272</sup> BORDINI, Silvia, cit., Edición 2004, p. 33.

como Franco Silvestro (1960) trabajan desde el vídeo el discurso de lo social. Es lo que ocurre en su obra *In Offerte* (1999); la acción consiste en pedir a los “sin papeles” que se muestren en lugares que ellos frecuentan, como un semáforo, baños públicos, etc., con un cartel en que está escrito “Offerte per Franco Silvestro”. La investigación gira en torno al problema de lo reversible entre el sujeto y el objeto de la acción, esto se concretiza también en la obra *White Traffic* (1996) de Enzo Umbaca (1960). O los artistas que afrontan el vídeo desde la redefinición del espacio, como paisaje urbano o industrial; como la autorepresentación virtual de Daniele Puppi (1970) o de Sarah Ciraci (1972) y Luisa Lambri (1969).

Otros artistas italianos han combinado el lenguaje del teatro, el cine y la ópera y cambiado los parámetros de sus obras vídeo. Los vídeos de Francesco Vezzoli (1971), o Elisabetta Benassi (1970), por mencionar algunos. Hay quienes, sin embargo, ven en el vídeo el modo más directo para autorepresentarse, para establecer una relación con lo real y abrir un espacio de libertad creativa y de intervención crítica; así se presentan algunas obras vídeo de artistas como Monica Bonvici (1965), la de Sabrina Torelli (1966) o la de Nicoletta Agostini (1971). De esta última generación de artistas italianos, algunos han mostrado en sus obras en vídeo el gusto por el juego y la ironía, como Giuseppe Gabellone (1973), Simone Berti (1966), Diego Perrone (1970), Lara Favaretto (1973). Así, una extensa generación de artistas italianos mantienen hoy la tendencia y el interés sobre el medio vídeo en la obra de arte. Como observa Sossai, “el vídeo en Italia se ha definido como catalizador de energías creativas capaces de acoger los aspectos más interesantes y contradictorios de la cultura contemporánea”<sup>273</sup>.

#### **2.4.1. El Centro Vídeo Arte Palacio Diamanti de Ferrara**

111

Entre las iniciativas pioneras para los trabajos de artistas con vídeo, y que anteriormente hemos mencionado, El Centro Vídeo en Ferrara tiene especial importancia para nuestro estudio, porque allí Fabrizio Plessi inicia su actividad en vídeo, que le llevará en los sucesivos años a elaborar complejas videoinstalaciones<sup>274</sup>.

El Centro Vídeo Arte del Palacio de los Diamantes en Ferrara ha sido la única estructura pública italiana dedicada a la producción del vídeo experimental. Fabrizio Plessi participará desde 1973 en el Centro de Actividad Visual del Palacio de los Diamantes de Ferrara, y en sucesivos años trabaja y realiza vídeos con la colaboración

<sup>273</sup> SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*, cit., p. 123. [la traducción es nuestra].

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 25.







del laboratorio ferrarese. Esto sucede por ejemplo con *Liquid Piece* (1975). Allí Plessi ocupa el espacio con una instalación de vasos colmados de agua. Llenándose la boca con el líquido que contienen los vasos, el artista intenta emitir los sonidos, acompañado de un concierto de flauta de la músico Christine Kubisch. Escribe Sossai: “La acción tiene claras referencias a las performances video-musicales de Nam June Paik y de la músico Charlotte Moorman, que en el ámbito del movimiento Fluxus que habían desafiado los tradicionales modos de componer y de escuchar música”<sup>275</sup>.

Por iniciativa de Lola Bonora<sup>276</sup>, se daba la posibilidad a los artistas de enfrentarse a la investigación del vídeo. En 1973 comienza la producción de “videotapes” de artistas del Centro con *Acquabiografico* de Fabrizio Plessi, con la música de Kristina Kubisch (1948), junto a la realización de Lola Bonora, Carlo Ansaloni y Giovanni Grandi. Algunos de los artistas que realizaron “videotapes” en el Palazzo de los Diamantes fueron: Maurizio Bonora (1940), Maurizio Camerani, Giorgio Cattani, Claudio Cintoli, Giuliano Giuman, Kristina Kubisch, Federica Marangoni, Enzo Minarelli, Cristiana Moldi Ravenna, Fabrizio Plessi, Greta Sarfaty, Marina Abramovic y Guido Sartorelli.

Plessi encontró en el Centro la posibilidad de producir numerosos “videotapes”, películas experimentales y realizar las primeras instalaciones en las que aparecían los monitores. Estos serían facilitados por la marca Brionvega, en una eficaz colaboración entre el mundo de la industria y la creatividad. Esta relación entre el sector privado y en particular el de la industria, será una constante en la prolifera producción de Plessi, ya que la mayoría de sus instalaciones requieren una producción muy costosa.

Se produce una la extensa colaboración con Fabrizio Plessi, cuya producción de vídeo, videoescultura y videoinstalación es realizada en el laboratorio de Ferrara, en estrecha colaboración con Carlo Ansaloni, a partir de los videotapes *Acquabiografico*, un total de 250 proyectos, que reciben el premio Asolo<sup>277</sup>. A esto habría que añadir la estrecha colaboración de Ansaloni con Plessi, que se prolongará durante más de una década. Cuando inicia esta relación, en 1973, Plessi es un joven

<sup>275</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>276</sup> Lola Bonora, italiana, crítica de arte contemporáneo. En 1972 abre en la Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, el Centro Videoarte del Palazzo del Diamanti, colaborando con Giovanni Grandi como asistente técnico y Carlo Ansaloni como asistente ejecutivo.

<sup>277</sup> Ver texto de BORDINI, Silvia: “In Italia” en *Videoarte & Arte. Tracce per una Storia*. Roma, Lithos, 1995, p. 5.

artista que se está formando en la Academia de Venecia y que ha elegido como hilo conductor de su investigación una personal y particular reflexión sobre el tema del agua —añade Bordini—.

Las actividades del Centro se convertirán en un punto de referencia, no sólo en Italia sino en el contexto internacional del creciente interés por el videoarte. Así, en 1975 tiene lugar el *Primo Convegno Internazionale sull'Arte del Video*<sup>278</sup>. La actividad durante veinte años del centro se ha articulado en síntesis entre tres direcciones: la producción de vídeos-proyectos de artistas y realización por el equipo técnico del centro; la videograbación de eventos como las performance, las acciones teatrales, la danza y la música contemporánea; como también la documentación visual de grandes exposiciones realizadas en aquellos años en el Palacio de los Diamantes, así como numerosas entrevistas con los protagonistas de la cultura, pintores, escultores, directores, críticos, poetas, músicos y filósofos. La tercera dirección se refiere a las colaboraciones y participaciones del Centro Vídeo Arte en proyectos realizados con diferentes instituciones, teatros, museos, universidades, festivales, en la mayoría de los casos en el extranjero; siendo este sector del arte contemporáneo más presente en países realmente industrializados y modernos como Alemania, Francia, E.E.U.U, Japón y China —señala la propia Lola Bonora—. Existen dos experiencias del centro de las que su directora ha destacado por la relevancia que ambas han tenido. Una es la colaboración con la Universidad de Nueva York, que se inició en 1980 y la manifestación internacional *La imagen electrónica*, que empezó en 1982 en Bolonia y concluyó en Ferrara, tras nueve ediciones. Los artistas que se enfrentaron a aquella extraordinaria palestra de talentos fueron Nam June Paik, Bill Viola, Woody e Steina Vasulka, Wolf Vostell, Jeffrey Shaw, Buky Schwartz e Ulrike Rosenbach<sup>279</sup>. Plessi produce en el marco de la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo de Ferrara, *Up Down*. El relato aquí está protagonizado por la presencia corporal, el uso del cuerpo humano fuera de la estrategia plessiana de lo fenomenológico.

115

En cada edición la convocatoria de los premios con un jurado internacional supuso el éxito de la misma. Varios artistas italianos, fueron galardonados con estos premios, como Luigi Veronesi, Michelangelo Antonioni, Luigi Nono, Fabrizio Plessi, Carlo Rambald, junto a otros artistas internacionales. Fabrizio Plessi ganaría este premio en la edición del 1987 de *La imagen electrónica*, y participará en sucesivas convocatorias como en 1989 con la obra *Water Cross*. Además, el Centro disponía

<sup>278</sup> Ibidem.

<sup>279</sup> BONORA, Lola. *Il Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti* en: LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*, cit., p. 91.

de una Sala Polivalente que llevaba a cabo varias actividades interdisciplinarias y hacía un importante trabajo de promoción, dando lugar a encuentros, muestras, performances, happenings, convenciones (en particular en 1975 una convención internacional sobre el vídeo), festivales, siempre dedicados a la especialidad del arte electrónico; por citar los más notables: “U-Tape”, “Videoset”, “Poliset”, “L’Image Elettronica”, “Eu-video”<sup>280</sup>.

La ciudad de Ferrara se muestra como pionera y seguidora con iniciativas posteriores como la exposición llevada a cabo durante el año 2001, *L’arte elettronica. Metamorfosi e metafora*. Con ella se desarrolla un proyecto comenzado ya en el año 2000 en la Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea y recoge el legado que durante más de veinte años ha realizado el Centro Video Arte del Pallazzo dei Diamanati.

Para concluir, citaremos la muestra *L’arte elettronica. Metamorfosi e metafora*, que tiene lugar durante el año 2001, y que estuvo comisariado por Silvia Bordini. *L’arte elettronica. Metamorfosi e metafora* es un claro exponente de la historia y la evolución del lenguaje vídeo en Italia. Constituye la evidencia de la importancia y el papel que ha jugado el artista Fabrizio Plessi en el desarrollo y la configuración del lenguaje vídeo, tanto en Italia como fuera de ella. En esta exposición, la obra de Plessi se muestra junto a la de otros artistas como Gerry Schum, Maurizio Camerani, Giorgio Cattani, Maurizio Bonora, Wolf Vostell, Woody Vasulka, Nam June Paik, Bill Viola, Tony Oursler, Robert Cahen, Matteo Basilé, Studio Azzurro, Piero Gilardi, Mario Sasso, Alessandro Gianvenuti, y Giuseppe Tubi. La multiplicidad de estrategias en torno al vídeo y a la instalación, en palabras de Bordini: “delinea un sistema de pasajes de la condición del ser y del percibir, una parcela de transmigraciones que continuamente coinciden y fugan”<sup>281</sup>.

116

En definitiva, los distintos ejemplos mostrados en esta exposición, evidencian que el lenguaje iconográfico del vídeo se articula en términos de “metamorfosis” y de “metáfora”. Y con estas palabras, lo expresa la profesora Bordini:

<sup>280</sup> ANSALONI, Carlo. “Il centro Videoarte di Ferrara: produzione del 1974 al 1984”. Archivo Riserca Visiva. Associazione-culturale, Milán. En: [www.ar-ri-vi.org](http://www.ar-ri-vi.org)

<sup>281</sup> BORDINI, Silvia. *L’arte elettronica. Metamorfosi e metafora*. Ferrara, Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, 2001, p.24. [La traducción es nuestra].

Metamorfosis no sólo de la posibilidad de aparecer de las imágenes en movimiento, sino también de medios que lo producen, incesantemente reinventados y modificados para adherirse a la elección de los artistas. Metáfora del mutar de las relaciones y de los deseos dentro de la riqueza y de la entropía de una comunicación, invasiva, estimulante y aturdida, de una naturaleza y cultura mutante, en la cual estamos inmersos<sup>282</sup>.





Fig. 23. Fabrizio Plessi. *Up Down*, 1982.

3.

# **LA SINGULARIDAD DE FABRIZIO PLESSI EN EL ÁMBITO DEL VÍDEOARTE: HUMANIZAR LA TECNOLOGÍA.**

/





### 3.0. Introducción

Fabrizio Plessi pertenece a esa generación de artistas que en los años sesenta y de forma prematura ya empieza a formar parte de la escena internacional a través de un proceso de creación que ha eludido cualquier intento de definición rigurosa. Observa Tomasso Trini que “de Turín a Nueva York, de Roma a San Francisco, los artistas europeos y americanos han ido descubriendo notables correspondencias. Esta insospechada coincidencia, de experiencias estéticas fundamentales similares, hace pensar de una especial “condición estética en expansión”<sup>283</sup>. Sin duda, Plessi pertenece a ese mundo y momento plagado de correspondencias.

En esta parte de la tesis nos adentraremos en la trayectoria de este artista central. Tras un primer acercamiento visual y documental a la obra realizada por Fabrizio Plessi, mostraremos un mapa de declaraciones en torno a la misma. El propósito es afrontar una reflexión crítica sobre el arte de Fabrizio Plessi con una atención especial a sus propias palabras. No hay una disciplina a la que nos tengamos que ceñir para el estudio que nos ocupa; así que acudimos a lo que Rosalind Krauss llama *hibridación de lenguajes*<sup>284</sup>. Y, por lo tanto, el aspecto más evidente —este, aspecto tecnológico o lenguaje vídeo—, ocupará sólo parte de nuestro análisis, de lo contrario podría resultar reductivo o no exhaustivo.

Así, la obra de Fabrizio Plessi muestra una posición tangencial a los movimientos del land-art, el minimalismo, el conceptual, el videoarte, y a todas las disciplinas, como el dibujo, la escultura, la fotografía, el collage, la instalación, la performance, el cine, la música, el teatro, etc. Es decir, se desarrolla conforme a las corrientes, el arte y el pensamiento imperante de la última década del siglo XX.

123

Abordaremos su obra desde el punto de vista del pensamiento de un artista que ha utilizado la tecnología como apéndice del Humanismo, es decir, como relación del hombre con el espacio, el medio y la naturaleza. Y la tecnología como manifestación del Ser. La centralidad de la memoria histórica y la caducidad de los elementos frente al paso inmensurable del tiempo configuran la metodología de un incesante trabajo de investigación sobre los pilares teóricos y filosóficos del artista. Aquí

<sup>283</sup> TRINI, Tomasso. Catálogo de la exposición: *Cuando las actitudes se convierten en forma*. Berna, 1969. Citado por Aurora Fernández Polanco en : *Arte Povera*, cit., p. 108.

<sup>284</sup> KRAUSS, Rosalind E. “La escultura en el campo expandido” en *La posmodernidad*. Editorial Kairós, Barcelona, 1985, p. 68. Rosalind E. Krauss ha señalado, por ejemplo, que la escultura ha dejado de ser una especie de “ausencia ontológica”, algo que no es ni arquitectura, ni paisaje, para transformarse en un campo *lógico expandido*; “la escultura ya no es un término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.<sup>284</sup>” Plessi es un artista en el que su “tentativa por definir el arte a través de sus propios medios muestra la imposibilidad de definir sus límites.

se nos presenta la representación como simulación, conversión de la imagen de lo real en una imagen real o, como diría Jean Baudrillard en *Cultura y Simulacro*: “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo”<sup>285</sup>. Acudimos a lo que el propio Omar Calabrese declara sobre la obra de Plessi:

La ambigüedad entre contenido evidente y contenido privado, la incertidumbre entre singular y plural, el proyecto de clasificación y de nemotécnica que contrasta con el significado “cifrado”, la coexistencia entre clausura de una serie y serie abierta, el contraste entre la modestia de la edición menor y la celebración de la vida entera, el conflicto entre la simulación tecnológica de los materiales y su real manera de existencia. Estos seis rasgos, y otros se podrían añadir para definir a Plessi como uno entre los más espectaculares artistas “barrocos” del arte contemporáneo más reciente<sup>286</sup>.

A continuación, aportamos algunas referencias biográficas, que indudablemente, nos acercarán a la figura de Fabrizio Plessi. Además, intentaremos precisar algunos datos que nos indican la presencia y la repercusión que su obra tiene y ha tenido en la historia del arte contemporáneo. Los textos principales que se ha seguido para elaborar esta biografía, han sido: el publicado en 2007 por el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) de Valencia, con motivo de la Exposición *Plessi 1970-2005*, y el texto “Fabrizio Plessi: Le origini, le permanenze”, de Annamaria Sandonà para el catálogo *Plessi. Il flusso della ragione*. Así como múltiples textos, libros y catálogos facilitados por el artista. Además de los datos que se han recabado gracias a la conversaciones mantenidas con Plessi.

### 3.1. Una biografía

Fabrizio Plessi nace en Reggio Emilia, Italia, en 1940. Estudia en el Liceo Artístico de Reggio Emilia y en la Accademia delle Belle Arti de Venecia. Acaba sus estudios en 1962 y obtendrá la Cátedra de Pintura posteriormente. Sus profesores por aquel entonces ya le consideraban un “enfant prodige”. Se inició en la pintura a comienzos de los años sesenta con una obra situada entre el Informalismo y el Pop art, ya en estos años, Plessi dio las primeras muestras de su iconoclastia y de su pasión por los elementos característicos de la física presocrática: el agua, el fuego, el aire y la tierra.

<sup>285</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. ROVIRA Pedro. Barcelona, Editorial Kairós, 1978, p. 8.

<sup>286</sup> CALABRESE, Omar. *La tecnología umanistica di Plessi*. En *Plessi*, Lola Bonora, catálogo de la muestra, Civici Musei, Reggio Emilia, Canova Editorial, Treviso 1990.

En los recuerdos de Plessi, el artista al que se siente más deudor es Edmondo Bacci. Éste exponía en la galería del Cavallino y lo introdujo en el círculo de personajes más influyentes del momento, entre los artistas y galeristas que frecuentaban el mundo veneciano. Cuando Plessi llegó a Venecia desde Treviso, el ambiente artístico de la ciudad estaba agotado, intentando abandonar los últimos coletazos de un abstractismo más o menos informal, sobre todo después del debate surgido a colación de la exposición *Dalla natura all'arte* (1960), promocionada por Paolo Marinotti, director del Centro Internacional de Arte del Costume del Palazzo Grassi. A pesar de esto, las instituciones públicas y privadas venecianas en los primeros años sesenta les costaba abandonar cierto proteccionismo hacia los artistas locales. Precisamente, con la Bienal tendría que haber mostrado una apertura significativa a las nuevas propuestas internacionales. Pero seguía anclada en la disputa entre arte figurativo y arte abstracto, poniendo en evidencia las contradicciones y las divergencias connaturales tanto en las posturas de selección del Tribunal como en las numerosas intromisiones de los artistas venecianos que querían tener “più voce in capitolo”<sup>287</sup>. Se tendrá que esperar a la XXXII Biennale del 1964 para que con las propuestas de Arte Programado y sobre todo del Pop Art produjeran un verdadero cambio en la atmósfera artística veneciana, quizás tampoco demasiado querido por la institución que aquel año no asignó el premio a la pintura, creando de todas formas uno especial para Robert Rauschenberg.

Plessi es bastante crítico en el recuerdo de aquellos primeros años sesenta hacia la ciudad en la que da sus primeros pasos como artista<sup>288</sup>. Al joven Plessi, de todas formas, la “venecianidad” artística del periodo no podía bastarle y aún menos la reiteración de exposiciones en el ámbito privado con la repropósitos de los mismos artistas<sup>289</sup>. En estos años, el propio Plessi reconoce el trabajo pionero por parte de algunas galerías privadas en Venecia, además de la histórica *Il Cavallino* de Carlo y Renato Cardazzo y de las nuevas *Traghetto*, *Il Canale* y *Il Leone*. Esta última abrió en el 1962 con dos exposiciones de Georges Mathiev y Cy Twombly, para más tarde, durante sus diez años de vida, presentar artistas como Lucio Fontana, Yves Klein, Christo Javacheff o Marcel Duchamp, con especial atención a las investigaciones sobre la manipulación del objeto realizado por los Nuevos Realismos, por el Pop Art y el Nuevo Dadá, una elección que voluntariamente excluía a los artistas venecia-

<sup>287</sup> SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo PLESSI. *Il flusso della ragione*. Padova, Editorial Peruzzo, 2012, p.

13. [la traducción es nuestra].

<sup>288</sup> Ibidem.

<sup>289</sup> Ibidem.

nos, pero indudablemente fue fundamental para la apertura internacional hacía las nuevas tendencias en Venecia.

Este era, por lo tanto, el ambiente en el que Plessi dio sus primeros pasos como artista. Pero fue en febrero de 1962 cuando tuvo lugar su primera exposición personal con presentación de Toni Toniato en la galería *Il Canale*, seguida poco después a una exposición colectiva con otros jóvenes artistas venecianos –Carmelo Zotti, Tito Toffolo, Raoul Schultz e Roberto Baldessari–. Annamaria Sandoná habla de que en aquellos años Plessi empezó la clásica peregrinación de todo joven artista entre las distintas galerías, no sólo italianas. Así, en 1967 volverá a exponer en Venecia, esta vez en la galería del *Cavallino*, en una colectiva en septiembre, con jóvenes artistas emergentes que destacaban por un lenguaje innovador y personal: Paolo Gioli, Paolo Patelli y Arabella Giorgi. Arabella Giorgi sería la compañera de Plessi hasta 1973. Era una artista que formaba parte del entorno y del contexto histórico de la experimentación pictórica vivida por los jóvenes artistas italianos del momento, y es considerada una de las representantes del movimiento de la Pintura Analítica italiana.

En 1968, Plessi participaría de nuevo en la galería *Cavallino* con una exposición personal, y otra vez en julio con otra colectiva con Romano Perusini, Concetto Pozzati y Paolo Scheggi. Para Plessi, de todas formas, el ambiente veneciano, no le parecía suficiente para compararse de manera crítica con lo que sucedía fuera de la ciudad. De aquí su nomadismo y la necesidad de viajar, algo que consideraba la única manera para adquirir experiencia y madurar en la adquisición de un estilo personal: “Entonces uno tenía que viajar enormemente como hacía yo desde que era un jovencito y viajar por ahí para descubrir cuales eran de verdad las características culturales de este siglo. La única cosa era viajar y yo viajaba como una peonza, todo el dinero que ganaba lo gastaba para viajar”<sup>290</sup>.

126

El contexto social, histórico y político que rodea los inicios de Fabrizio Plessi, corresponde a los primeros años de la década de los sesenta, en los que el tipo de artista que cuadraba bien con el informalismo empezó a entrar en crisis y, tras un lento proceso, llevaría a un gran número de artistas a participar en el *Mayo francés* (París, 1968), fenómeno que se extendió desde París a ciudades como

<sup>290</sup> PLESSI, F. Entrevista en: GOVERNALE, D. *I disegni preparatori per le installazioni*. Tesis en Historia del Arte Contemporánea, Facultad de Letras y Filosofía, Universidad de Padua, 27 noviembre 2000. Citado en PLESSI. *Il flusso della ragione*, cit.

Milán, Düsseldorf, Berlín o Amsterdam. Es precisamente en este ambiente de cambio y rechazo a propuestas artísticas anteriores y lucha contra la definición del arte como algo limitado y valioso, donde nace, en algunas ciudades italianas como Milán, Génova o Roma, el arte povera, movimiento que pretenderá afianzar una sociedad alternativa basada en nuevos modos de percepción y posicionamiento del individuo frente a la realidad, para los que tuvo un importante papel el retorno a la naturaleza y el componente lúdico del arte<sup>291</sup>. Son los días del *Mayo francés*, del 68 italiano, épocas de acciones revolucionarias, huelgas, barricadas. En los cafés, en las calles, se huele la utopía marcusiana: “Será el fin del arte porque se habrá producido su realización absoluta en el seno de la realidad. Estamos ante un arte que coincide con gritos liberadores aprendidos en las filosofías hedonistas que traducen la inquietud de una generación consciente de la falta de plenitud de la vida, de la alienación, que rechaza la explotación y el trabajo a favor de una petición de placer”<sup>292</sup>.

Esta época de movimiento continuo y de renovación de lenguajes afecta claramente a los primeros trabajos de Plessi, que se mueven en una búsqueda incesante de un propio lenguaje, como él mismo afirma:

A los dieciocho años era una pequeña estrella, pero históricamente he tenido que esperar unos cuantos años para formar mi lenguaje. Soy un curioso, amaba todo lo que no era pintura y soy un gran virtuoso del dibujo pero entendía que no era bastante, entendía que hacía falta preguntarse a cerca de todo lo que llegaba a la escena artística. Pensé que un artista como yo, tenía que aprovechar de todas las nuevas tecnologías, para poder imponer mi propio lenguaje<sup>293</sup>.

El arte povera formará parte del modo conceptual con el que opera Plessi, pero este es solo una parte, ya que para Plessi es una “reducción”<sup>294</sup>. Plessi se acercaría a muchos de los postulados del arte povera, pero de forma tangencial. En estos años —1968—, Plessi empieza a focalizar la búsqueda artística entorno al tema del agua e inicia una incesante y frenética actividad hasta la actualidad en la que todavía es mayor la capacidad de creación y la energía con la que aborda cada proyecto:

<sup>291</sup> Ver en: GUASCH, Anna María. “El activismo, el arte povera y la escultura social en Europa”. Capítulo cuarto. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 118.

<sup>292</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p. 29.

<sup>293</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 julio de 2012.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

Las personas ansían conservar la juventud, pero con los años y el conocimiento, me he convertido en una máquina. Antes necesitaba dos, tres meses para desarrollar una idea. Ahora sólo necesito 20 minutos para planificar una muestra. Surge instintivamente, como el respirar<sup>295</sup>.

En 1970, el trabajo de Plessi, ya es seleccionado para el pabellón experimental de la Bienal de Venecia. Entre 1974 y 1980, en colaboración con la artista performance y compositora alemana Christina Kubisch, realiza los vídeos performances *Tempo Liquido* y *Two and Two*. También, entre 1975 y 1983 realiza una serie de exposiciones en distintos lugares, entre los que se encuentran el Palazzo dei Diamanti de Ferrara (1975), la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Múnich (1978), el Internationaal Cultureel Centrum de Amberes (1980) y el Palais des Beaux-Arts de Bruselas (1975, 1983). También en 1978 es invitado a exponer en la Biennale di Fotografia di Venecia como parte de la exposición especial *L'immagine provocata*. En 1980 participa en el Festival de Cine de Venecia con su película *Liquid Movie* (*Película Líquida*) y gana el premio Città di Milano. *Liquid Movie*, obra que realiza con la coreógrafa californiana Margaret Fisher, es un film de 16mm, una versión de la obra escénica titulada *The False and True Ocult*.

Por primera vez, en 1981 incluye medios electrónicos en una bienal de cine con *Underwater* (*Bajo el agua*). Al siguiente año, 1982 expone en el Centre Pompidou, París. En 1985 en la Rotonda de la Besana en Milán, Plessi presenta la primera retrospectiva importante en Italia: *Plessi -Video-Going*. En 1986 crea *Bronx* para representar a Italia en la XLII Biennale di Venezia. La década de los ochenta será decisiva para descubrir la figura de Fabrizio Plessi al gran público, con su presencia en los museos más importantes y en convocatorias como la Documenta de Kassel de 1987 Plessi, donde muestra la instalación *Roma*, que le eleva a consolidarle como artista importante en la esfera internacional. *Roma* supuso para Plessi el reconocimiento por un determinado círculo artístico, influyente en el panorama del momento, como la figura del artista coreano Nam June Paik. “Entre todas mis obras tengo que decir que “ROMA” es aquella que yo estoy más ligado sentimentalmente”. En este mismo año, recibe el premio internacional *L'immagine elettronica* en Bologna. También diseña el decorado para la pieza *Sciame*, coreografiada por Enzo Cosimi, que es representada en la inauguración del Festival de Rovereto, y realiza la exposición de sus videoinstalaciones en Cavaillon con motivo del Festival d'Avignon.

<sup>295</sup> BESCÓS, Soledad. “Fabrizio Plessi. Seis museos en seis meses”, *abcMallorca. Cultura*, septiembre -octubre 2014, p. 56.

En 1988, en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid Plessi realiza una gran retrospectiva con 14 instalaciones, y para el Palacio de Sástago de Zaragoza crea *Palacio electrónico*. Presenta en la Neue Galerie de Linz una serie de vídeo instalaciones titulada *Videoland-Videolinz*. Ese mismo año, crea la obra *Roma II* para la inauguración del Centro per L'Arte Contemporánea Luigi Pecci de Prato.

Durante los años 1987-88 trabaja en la creación de una escenografía electrónica para el programa *Immagina* de la televisión italiana RAI-1 en Roma. Se le invita a participar en la exposición Videskulptur retrospektiv und aktuell 1963-1989, organizada por Kölnischer Kunstverein, donde presenta *Materia prima*. En este mismo año, presenta la exposición titulada *Videosal* en el Palau Sollieric de Palma de Mallorca. *Movimenti catodici* (Movimientos catódicos) en el Palazzo dei Diamanti de Ferrara, e interviene en la exposición Borealis del Louisiana Museum de Humlebaek de Dinamarca y en *Artec*, Bienal de Nagoya (Japón). En cooperación con Frédéric Flamand en la coreografía y Michael Nyman en la música, realiza el vestuario y los diseños para la ópera *The Fall of Icarus*, una producción de la Opera Nationale La Monnaie de Bruselas. Plessi realiza *Tempo Líquido*, una monumental rueda hidráulica electrónica, para el Centro Pecci de Prato.

En su cincuenta cumpleaños, su ciudad natal, Reggio Emilia, le dedica una gran retrospectiva, donde presenta sus *Armadi* por primera vez. En 1991 crea *Roma II* para el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena y realiza la instalación *Porfido* para el castillo de Pergine. Durante este año, realiza una muestra de fotografías y bocetos de proyectos para la Fundación Sa Nostra de Palma de Mallorca. En 1992 diseña escenografías para *Titanic*, su segunda colaboración con Frédéric Flamand, que se pone en escena con el espectacular telón de fondo del Musée de L'Industrie de Charleroi. También en 1992 dirige un taller para la UNESCO donde participan jóvenes artistas internacionales.

En el año 1993 realiza alguna de sus más importantes instalaciones como *Bombay-Bombay* para el Museum Ludwig de Colonia. En este momento, también el Museum Ostwall de Dortmund organiza la muestra a gran escala *Retrospektive*, en la que se exponen doce videoinstalaciones. Y el Caffè Florian de Venecia le encarga una insta-



lación *Cristalli Liquidi* (*Cristales Líquidos*), la cual es expuesta durante la Biennale. Además, diseña escenografías electrónicas para el concierto de Luciano Pavarotti en el Central Park de Nueva York. Plessi lleva *Bombay- Bombay* a la Fundación Joan Miró de Barcelona, y diseña la monumental videoinstalación *Liquid Time*. Este mismo año, en París, la UNESCO le otorga la Medalla Miró.

En 1994 vuelve a colaborar con Frédéric Flamand en la ópera *Ex machina*, realizada por estudiantes de la Cologne Academy of Media Arts bajo la dirección de Plessi, en la que figuran escenografías virtuales y electrónicas. Es invitado a la Bienal de Sao Paulo. Expone en la Neue Galerie de Linz sus dibujos y proyectos en papel realizados entre 1976 y 1993. Además, en 1994 crea escenografías electrónicas para el espectáculo de la televisión alemana Studio Moor de la cadena Premiere, con videoinstalaciones que alternan cada mes. Y en 1995 realiza las dos videoinstalaciones *Fuochi fatui* (*Fuegos fatuos*) para la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, una de las cuales se instala en el estudio de Miró entre sus obras. Este mismo año tiene lugar una retrospectiva a gran escala en la Rocca Paolina de Perugia, para la cual el artista crea la monumental videoinstalación *L' anima della pietra* (*El alma de la piedra*).

Durante 1996 realiza algunas instalaciones de gran complejidad, entre las que se encuentran: *Il fiume della storia* (*El río de la historia*), para el Landesmuseum de Mainz; Fez-Fez, para el Mausoleum de Graz; *Acquedotto elettronico* (*Acueducto electrónico*), para el Heidelberger Kunstverein; y el *Mysterium Wein*, para el Historische Museum der Pfalz de Speyer.

Plessi elabora para la ciudad de Nápoles la videoescultura *Movimiento catodici barocchi* (*Movimientos catódicos barrocos*), que el artista muestra en la Fondazione IDIS y de la cual queda como hecho anecdótico que fue víctima de un gran incendio que acabó con toda la exposición y con el propio edificio que la acogía. Bajo la polémica, en un folleto de la Ciudad de la Ciencia –lugar de la exposición– se explicaba que los confesionarios boca abajo abordan “el tema del conflicto entre arte, ciencia y religión”<sup>296</sup>.

<sup>296</sup> GALUZZI, Angelo. “Sud: la chiamavano città della scienza...”. En: <http://ordinefuturo.net>

Se publica *Plessi, Progetti del Mondo* (Dumont) en 1997, un extenso libro que contempla los 40 viajes que le han inspirado en sus vídeo-obras, y que es presentado en la Fondazione Peggy Guggenheim de Venecia durante la inauguración de la Biennale. En 1998 presenta una instalación titulada *L'arca dell'arte* (*El arca del arte*) en el Kunsthistorisches Museum de Viena. También el mismo año tiene lugar la retrospectiva en el Guggenheim Museum de Nueva York y en el Museum of Contemporary Art de San Diego.

En 1999 Plessi diseña para el Sony Center de la Potsdamer Platz de Berlín una cascada electrónica gigante que constituye un espectro de color con 16 millones de variaciones. Se inaugura en junio del 2000. Es galardonado en la XIII Quadriennale di Roma, también recibe el Premio al Artista del Año de manos del Nord/LB bank en Hannover, Alemania. Con motivo de este premio la Kestner Society de Hannover presenta la extensa exposición *Der Hängende Wald*. Gana la Competición Internacional del Pabellón EUREGIO para la EXPO 2000 de Hannover. También, realiza una gran instalación titulada *Naufragio della pittura* (*Naufragio de la pintura*) en el Palazzo d'Accursio para Bologna 2000. Y presenta en la sala L'Almodí de Valencia la exposición *L'anima de la matèria* (*El alma de la materia*). En este año una exposición itinerante de sus últimas obras se muestra en el Trapholt Museum de Kolding (Dinamarca).

Plessi recibe el encargo por parte del gobierno italiano de crear una obra para la EXPO 2000 de Hannover, que dio lugar a *Mare verticale* (Mar vertical), y representa a Italia en la Bienal de Kwangju de Corea del Sur. En este mismo año diseña los decorados de la producción del *Sogno di una notte di mezza'estate* (*Sueño de una noche de verano*), de Aterballetto con la música original de Elvis Costello. Presenta en Passau, en la sede del Verlagsgruppe Passau la escultura *Il fiume della storia* (*El río de la historia*), mientras se muestra, en la sala Sta. Anna Kapelle de la misma ciudad, una amplia selección de sus últimas obras con el fuego como tema central.

En 2001 Plessi es invitado de honor en la VIII Bienal de El Cairo, para la que crea *Cairo-Cairo II* una videoinstalación dedicada al Nilo y realizada a partir de 80 contenedores producidos por artesanos locales. En junio de este mismo año, la ciudad de Venecia con ocasión de la *Biennale*, le dedica la exposición *Waterfire* en el Museo

Correr, de forma paralela se monta en la Plaza de San Marcos una videoinstalación. También en junio presenta en el Festival de Rávena la instalación *Teatro elettronico della memoria*, dedicada a Piranesi y sus moldes de escayola ubicados en esta ciudad. En octubre tendrá lugar la Exposición individual en el Museo Guggenheim de Bilbao en la que se encuentra su instalación *Roma II*.

En 2002 gana la Competición Internacional organizada por Loewe AG en Kronach. En junio la Scuderie Papali de Quirinale en Roma abre sus puertas al arte contemporáneo por primera vez, con una exposición a gran escala denominada *Plessi Paradiso Inferno*. Esta muestra es la retrospectiva más completa de Plessi realizada en Italia hasta la fecha. En noviembre inicia una intensa cooperación con Calvin Klein y crea para el diseñador una serie de instalaciones móviles en Nueva York, Dallas y París. Al año siguiente, Plessi realiza la instalación titulada *Prometeo* para el Salone del Mobile en Milán en la Loggia dei Mercanti del siglo XIV, contando con la coordinación artística de Robert Wilson y con la música de Philip Glass. Recibe el encargo de la Peggy Guggenheim Collection de Venecia de realizar una obra para la nueva entrada, para ello diseña *Digital Fall*. Para Swarovski Kristallwelten Museum de Wattens monta un bosque colgante compuesto de imágenes electrónicas de agua, fuego y cristal.

En 2004 tiene lugar una amplia retrospectiva en el Martin Gropius Bau de Berlín. Se trata de *Traumwelt*, comisariado por Carl Haenlein. En ese año Plessi realiza también la instalación *I lavatoi dell'anima*, con música de Michael Nyman, para el Es Baluard de Palma de Mallorca; y en Milán instala una cascada digital de grandes dimensiones en la entrada de *Futurshow*.

Durante el 2005, para Arte Fiera de Bolonia, Plessi muestra sus *Digital Stones* y diseña una gran instalación titulada *Memory Motions* para el Kistefos Museet, Jejnaker (Noruega). Comienza una cooperación con BMW en la que Plessi crea su propia serie de proyectos combinando la investigación automotriz con la inspiración poética de la creación artística; esta colaboración tiene como resultado exposiciones en Múnich y en Berlín. Plessi participa así mismo en un proyecto especial para la LI Biennale di Venezia y realiza una nueva versión de *Mare verticale*, que descuella 44 metros sobre el agua de la laguna.

En el año 2006, en Rabat, inaugura el nuevo Museo de Arte Contemporáneo con una muestra dedicada a las tiendas de tinturas de Fez. Se muestran proyectos, dibujos y películas. Además, el segundo proyecto conjunto con la Compagnia della danza italiana Aterballetto de Reggio Emilia: *Romeo y Julieta*, para la que diseña todo el vestuario y los decorados. El Wilhelm-Hack- Museum de Ludwigshafen muestra la retrospectiva *Digital Islands*. En 20 galerías se reconstruye una serie de proyectos históricos realizados desde 1970. En el H2- Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast de Ausburgo, Plessi presenta *Lava*.

En el año 2007, vuelve a Valencia con una retrospectiva titulada *Plessi 1970-2005*, para el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern. Y durante el año 2008 Plessi participa en las más importantes ferias de arte de Europa y Estados Unidos; Arte Fiera en Bologna, Miart Milán, Grand Palais en París, Miiami, Art Cologne y en Viena. También expone en Cortina y Venecia. En este mismo año empieza a colaborar con la marca Louis Vuitton para el diseño de una tienda en la calle Canton Road de Hong Kong. Para esta ocasión Plessi crea una monumental instalación titulada *Luxury is slow* y con este mismo motivo diseña el primer bolso digital *Fusion*, del que solo se producirán 8 piezas en exclusiva para todo el mundo.

En el año 2009 Plessi crea una nueva versión de la obra *Digital Fall* para la Peggy Guggenheim Collection en Venecia. Con motivo de la LV Biennale di Venezia realiza la videoinstalación *L'anima della pietra* en El Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti. En el Ca' D'oro Museum de Venecia participa junto a Bill Viola en la muestra *L'anima dell'acqua* (*El alma del agua*). También en este mismo año, Plessi expone una obra en el Fortuny Museum de Venecia, con motivo de la exposición titulada *Infinitum*.

En el año 2010 realiza una escenografía digital para la opera *Vestige gli ignudi* por Pirandello, en el Goldoni Theater. Y crea para *Louis Vuitton Trophy*, *Mari Verticali* en la isla Maddalena island, en Sardinia. En 2011 con motivo de la inauguración de un nuevo espacio para la galería Contini, Plessi crea *Water Windows*. En Palma de Mallorca, con el patrocinio de Louis Vuitton, se inaugura *La Lonja*, edificio rehabilitado de arquitectura Gótica. Allí Plessi crea una monumental instalación titulada *Llaüt*

*Light*. Este año, con motivo de la inauguración de la 57 International Art Exhibition Venice Biennale, el artista presenta la nueva restauración del Pabellón de Venecia con una reproducción de la obra *Mari Verticali*.

En la constante labor como escenógrafo, Fabrizio Plessi crea para *Napoli Festival* escenografías digitales en la *Thereepenny Opera* por Bertold Brecht en el Albergo Reale dei Poveri. Así, en 2012 Plessi es nominado para Maschere del Teatro Italiano a la mejor escenografía por la *Thereepenny Opera*. En este mismo año, Plessi crea para el parque arqueológico del Valle de los Templos de Agrigento, *Monumenta* una instalación de grandes dimensiones realizada “in situ”.

En marzo 2013, en el Palacio Barolo de Turín, se inaugura *Amore Psiche, la favola dell'anima* que acoge la instalación titulada *L'anima del vento*. En abril, en el Salón del mueble de Milán, el artista colabora con la marca Natuzzi, creando el vídeo *The shape of energy*. En junio, en el Palacio del Té en Mantua, expone en la Sala de los Gigantes una instalación, donde el artista dialoga con los frescos de Giulio Romano. En 2013 tiene lugar la inauguración del *Plessi Museum*, un museo dedicado al artista en un lugar con gran simbología por su emplazamiento, el Brennero.

### **3.1.1. La obra de Fabrizio Plessi en España. España como metáfora de coexistencia.**

#### **3.1.1.1. Un contexto favorable.**

El contexto artístico en España a principios de los ochenta, se presenta favorable para que una obra como la de Fabrizio Plessi interesara a las instituciones culturales españolas. Así, en 1972 la Documenta V y los Encuentros de Pamplona contribuyeron a la visibilidad de las primeras prácticas artísticas relacionadas con el vídeo. Estos primeros pasos estaban ligados a las tendencias conceptuales del momento, numerosos artistas se muestran interesados en las potencialidades del medio. En 1982 diversas instituciones pusieron en marcha iniciativas tendentes a la internacionalización del arte español. Exposiciones como *La imagen sublime, Vídeo de creación en Es-*

*paña 1970-1987*<sup>297</sup>, serían plataformas para destacar trabajos de artistas como Javier Codesal o Marcelo Expósito, entre otros. Mientras que el vídeo por parte de artistas europeos y americanos había sido utilizado con distintos lenguajes, en España aparece como instrumento crítico de la política y de la sociedad en obras de artistas como Antoni Muntadas, Francesc Torres o Eugénia Balcells. En 1995, otra exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, muestra la evolución del videoarte en España desde los primeros trabajos a principios de los ochenta y la incorporación de nuevos creadores. Exposición en la que quedaba una visión amplia de los distintos lenguajes utilizados por este medio y el crecimiento del uso del vídeo y las nuevas tecnologías por parte de jóvenes artistas como Jordi Teixidó, Pedro Ballesteros, Iñigo Salaberria, Jaime Vallauré, Toni Serra, Pedro Ortuño, etc.

Se ha denominado *la era del entusiasmo*, a partir de 1982, año de la subida al poder del socialismo, como inicio de esta etapa<sup>298</sup>. Una etapa que se caracteriza por una efectiva política de apoyo y promoción del nuevo arte, con una activa participación en el devenir de las corrientes internacionales. Con las exposiciones *Mil novecientos ochenta* (Galería Juana Mordó, 1979) y *Madrid, distrito federal* (Museo Municipal, Madrid 1980) se disolvía esa confrontación entre la abstracción y la figuración, tan presente en las décadas anteriores. Por otro lado, en la crítica internacional, la obra de artistas españoles seguía sin despertar la atención en el exterior y continuaban atribuyendo las diferencias específicas al lejano informalismo o a otras figuras de los sesenta.

Sin embargo, en 1982 a partir de la exposición *Otras Figuraciones*, el por entonces joven artista Miquel Barceló fue el único español seleccionado para la Documenta VII de Kassel. Coincidiendo con el inicio de *la era del entusiasmo*, comenzó una efectiva política de apoyo y promoción del nuevo arte español. El apoyo tenía lugar en dos direcciones: el que salía de nuestro país y el que llegaba de fuera de nuestras fronteras. Para que este ambiente de optimismo se produjera en los 80, surgen una serie de plataformas de recepción y promoción de las nuevas tendencias artísticas con la finalidad de internacionalizar el arte español. Por ejemplo, la creación de la Fundación Juan March y, en 1982, la primera edición de la Feria Arco en Madrid. Por otro lado, será muy importante el papel que desempeñan algunas galerías en la promoción del joven arte español.

<sup>297</sup> *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española de los últimos años*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 11 de octubre- 4 de noviembre de 1995.

<sup>298</sup> MARCHÁN, Simón. "Los últimos veinte años". En *Arte en España 1918-1994 en la Colección Arte Contemporáneo*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 49.

La salida al exterior del arte español en estos años se produjo fundamentalmente a través del programa PEACE (Programa español de Acción Cultural en el Extranjero), con la voluntad de presentar en distintas ciudades europeas y norteamericanas la nueva imagen del arte español. Un ejemplo fue *News Images from Spain*, (Salomón R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1980). La muestra, comisariada por Margit Rowell, reunió a artistas que ilustraban distintas opciones abiertas en el contexto posinformalista: S. Aguilar, C. Calvo, T. Gancedo, Muntadas, M. Navarro<sup>299</sup>. *New Spanish Figuration* fue otra exposición relevante en el contexto anglosajón (Kettle's Yard Galery, Cambridge; Institute of Contemporary Arts, Londres, 1982). En París también se intentó presentar la grandeza del arte español contemporáneo. Fue en París, con *Cinc siècles d'art espagnol*, una serie de exposiciones relevantes: *Du Greco a Picasso*, *L'imagination nouvelle: les années 70-80* y *Espagne 87-Dynamiques et interrogations*.

En el periodo 1987-1988, el nuevo arte español de los ochenta estuvo muy presente en las revistas de arte, como las francesas *Art Press* y *Artstudio*, la alemana *Kunstsforum* y *Flash Art*<sup>300</sup>. En esta promoción, desempeñó un papel importante, la exposición: *Cota Cero sobre el nivel del mar* (1985), con la que su comisario, Kevin Power, apostó por veintitrés pintores que, en sus diferencias, compartían similares arrestos expresionistas, idénticas temperaturas creativas y un discurso involucrado en los nuevos valores de la posmodernidad: citación, eclecticismo, culto al pasado, respeto a la tradición, retorno a la imagen, interés pictórico por la narrativa, violencia del color, tematización del "yo" y recupera del primitivismo. *Cota cero sobre el nivel del mar* mostró una pintura sin jerarquías y, en cierta medida, sin ideología, donde cabían tanto las propuestas abstractas (Delgado, Suárez, Molinero Ayala, León, Broto) como las figurativas, (Barceló, Campaño, Claramunt, García Sevilla, Díaz Padilla, Navarro Baldewg), tanto las de corte pictórico y neoexpresionista (González, Lacomba, María Sicilia, Uslé.). Kevin Power midió a los artistas españoles respecto a posibles modelos europeos y norteamericanos, coetáneos o no. Ernest Ludwig Kirchner, Jackson Pollock, Philip Guston, Malcolm Morley, Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi sirvieron, entre otros, de vara para contrastar y evaluar el trabajo de los convocados en *Cota Cero*.

Aparte de la participación en numerosas exposiciones colectivas, los artistas españoles de los ochenta fueron afianzando sus trayectorias en exposiciones individuales organizadas por las galerías más comprometidas con el momento. La galería *Juana*

<sup>299</sup> GUASH, Anna María *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p.311.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 328.



de Aizpuru promocionó a artistas con proyección internacional; otras, como Buades o Dau al Set, apostaron por artistas más locales.

Tras decenios de estar casi completamente cerrados a todo lo “extranjero”, a partir de 1985 tuvo lugar una verdadera invasión de artistas foráneos, que exhibían su trabajo último, incluso cuando aún distaban de ser figuras consagradas. En ese momento se produjo una “homologación” completa del nuevo arte español con las corrientes internacionales, que comenzó a caminar de forma simultánea a ellas.<sup>301</sup> Es importante también en esta promoción y afianzamiento del arte español el papel que desempeñaron los programas de apoyo y promoción cultural de las entonces recién creadas comunidades autónomas. En Cataluña, son diversas las iniciativas tanto públicas como privada, entre ellas, las de la sala *Metrónom*, sala interesada en presentar montajes, instalaciones y exposiciones de frontera que nace en 1980 y continúa su actividad en la actualidad. Destacaron principalmente las iniciativas públicas, entre ellas, las de *Espai 10* de la Fundación Joan Miró de Barcelona, cuyo objetivo fue organizar exposiciones de artistas emergentes comprometidos en la inmediatez de las investigaciones plásticas del momento. Desde una perspectiva más local, el Servei d'Arts Plàstiques del Departamento de Cultura de la Generalitat, le preocupaba más que la promoción individual de artistas y por lo tanto de distintos lenguajes, le interesó promocionar un tipo de exposiciones que mostraran el estado de salud del arte expresamente catalán, del que sin embargo no hay duda que en esos momentos era de una vocación claramente cosmopolita, con la intención de crear un eje Barcelona-París-Nueva York.

137

El panorama español forma parte de la propia historia del arte internacional, es decir. un arte “marcado por la ruptura de la conciencia eurocéntrica, el multiculturalismo, la periferización, la globalización y los nuevos marcos políticos, y por supuesto estéticos, que suceden a la *Caída del Muro de Berlín*”<sup>302</sup>. En este contexto, en 1987 el Centro de Arte Reina Sofía organizaba la muestra: *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1979- 1987)*; comisariada por Manuel Palacio. La muestra reunía más de una treintena de trabajos de artistas como Antoni Miralda, Alfonso Albacete, Juan Carlos Eguilior o el Hortelano, Juan Navarro Baldeweg, entre otros pioneros como Silvia Gubern, Jordi Gali, Ángel Jove y Antoni Llena, cuya obra

<sup>301</sup> CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura Española. Actual: Una generación para un fin de siglo*. Madrid, Fundación Lugar, Celeste Ediciones, 1992, p. 115.

<sup>302</sup> PAPARONI, Demetrio. *España. Arte Español 1957.2007*. Palermo, Italia, Editorial Skira, 2008, p. 50.



*Primera muerte* (1970) se exponía como la primera obra de videoarte producida en España. Realizada con motivo de una conferencia en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, en ella se muestra un día en la vida de sus autores al tiempo que se oye un texto de William Burroughs. La obra finaliza con la imagen de los propios asistentes a la conferencia, unos minutos antes de entrar a la sala. El trabajo expuesto por Antoni Muntadas revelaría los rasgos que permanecerán en muchos trabajos con vídeo posteriores. Un ejemplo es *Subsensorial Actions* (1971), cinta en la que durante los doce minutos de duración se puede ver un registro de las acciones realizadas con una serie de elementos dispuestos para ser experimentados con los ojos tapados.

### **3.1.1.2. La obra de Plessi generadora de un cambio de rumbo**

La obra de Fabrizio Plessi ha sido un referente en los primeros años en los que el arte del vídeo empieza hacerse un hueco en el panorama español. Plessi expone en España por primera vez en el año 1988. Lo hace con *Videocruz*, instalación creada para este contexto y que sería expuesta en el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo) coincidiendo con la convocatoria de Arco del mismo año. Para su puesta en escena fue muy importante la colaboración de Lola Bonora y el hecho de que en la VIII Documenta de Kassel Plessi presentara su obra *Roma*, con una exitosa aceptación por parte de la crítica.

En *Arco 88* es notable cómo se dedican diferentes espacios para el entonces considerado “nuevo arte”, como el ya creado en la anterior convocatoria de Arco: *Video-Arco*. El año 1988 supone un punto de inflexión en la trayectoria de esta feria de arte contemporáneo, ya que se establece una mayor presencia de galerías internacionales y por lo tanto de artistas y obras con un lenguaje más internacional. Para esta segunda convocatoria de *Video-Arco*, se realizan dos grandes exposiciones: *Híbridos*, de Antoni Muntadas (1942), en el Centro de Arte Reina Sofía; y la mencionada *Videocruz* de Fabrizio Plessi, en el Museo Español de Arte Contemporáneo. Todo esto tiene lugar en paralelo a la representación de jóvenes creadores tanto en exposi-

ciones en Arco como en el Instituto de la Juventud. De esta manera, en 1988 Madrid se convertía en “capital del vídeo”<sup>303</sup>.

Para Achille Bonito Oliva, el conjunto de la instalación *Videocruz* asume el sentido de la construcción de las vanguardias históricas y el sentido de la diversidad elaborada que la hace actual. Plessi demuestra en su trabajo que no crea en base a ningún postulado sino que actúa de forma tangencial a diversas posturas posmodernistas, pues él nunca se ha catalogado dentro de algún denominado movimiento. Con respecto a esto, Bonito Oliva diría:

La obra de Plessi se desarrolla bajo la tangente de una sensibilidad que sabe asumir la frialdad estructural de los medios expresivos doblegándolos a una temperatura distinta que es la de una fantasía que juega entre el proyecto y el deslizarse fuera de él<sup>304</sup>.

Fabrizio Plessi supondrá, junto con Antoní Muntadas, el inicio de una nueva era para el vídeo-arte en España. Ellos serían los elegidos por las entidades culturales del momento para exponer de una forma clara y expositiva dos formas muy distintas de utilizar el vídeo en la obra de arte, y ambos, con dos trayectorias muy dispares pero de plena madurez. El uso técnico del vídeo en Muntadas, frente al uso matérico de Plessi, el multilinguaje crítico y narrativo frente a un lenguaje poético y metafórico. Utilizaremos ambos discursos para exponer distintas maneras de operar en el uso del vídeo. La diferencia podríamos buscarla incluso en el punto de partida: uno, con una preparación más técnica –Muntadas estudia ingeniería–; y otro más holístico –Plessi de formación en Humanidades y Arte–.

Plessi utiliza el vídeo como un material más, casi como forma pictórica y estética; incluso le interesa lo intangible del medio, la ficción de este para convertirla en realidad, lo humano, la naturaleza, pero desde el gesto amable, creando elementos que llevan a la contemplación, a la meditación, a la nostalgia, al sentimiento. Muntadas, en cambio, utiliza la imagen para analizar lo político, lo social, llevando la imagen al plano narrativo. Pero, en ambos discursos está la huella del rechazo al medio televisivo, en la sociedad de consumo, heredera de un discurso crítico hacia el uso convencional del televisor y el comportamiento del espectador.

<sup>303</sup> PINEDA, Vicente, A. “Jóvenes artistas del vídeo, entusiasmo y limitaciones” publicado en *ABC*, lunes 15-febrero de 1988.

<sup>304</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1990, p. 22.

### 3.1.1.3. Una ininterrumpida presencia

España no sólo forma parte del curriculum de Fabrizio Plessi como artista, sino que además, éste ha hecho de España su segundo país. Fabrizio Plessi vive entre Venecia y Mallorca y ha pasado a formar parte del vivir, del hacer y del pensar de nuestro país: ha complementado con Venecia el origen y la base de su obra. Los primeros contactos profesionales con España se remontan al año 1988. De forma casi simultánea, comienza a pasar largas temporadas en Mallorca. Como en la obra de muchos artistas el lugar donde viven y trabajan forma parte de su pensamiento y de su hacer. Por eso, es importante entender y conocer el vínculo del artista con el lugar que elige para pensar, vivir y crear: Venecia y Mallorca, Italia y España.

España supone para Fabrizio Plessi, por un lado, un país que se suma a la escena cultural en los primeros años de la década de 1980. En la escena española intervendrán, cada vez con más asiduidad, artistas de talla internacional. Y por otro lado, España será el lugar elegido para formar parte de su vida, junto a Venecia, y por consiguiente, parte de su existencia y de su creación. Como nota biográfica, el primer contacto que el artista tiene con España fue en un viaje de juventud en el que recorrió en coche parte de nuestro país, incluida la ciudad de Murcia. Se trataba de un periplo por la costa mediterránea, desde Italia hacia el norte de África. En su camino hacia Marruecos hizo una parada en Murcia y de su paseo por las calles de la ciudad recuerda que “era una ciudad triste y oscura, con las calles casi en penumbra”<sup>305</sup>. Entonces Fabrizio Plessi era un joven que acababa de terminar sus estudios y había estado viviendo en Venecia y en Milán. Murcia estaba muy lejos de ser una capital cosmopolita.

La presencia del artista en España se ha desarrollado a través de sucesivas intervenciones, durante más de treinta años. Principalmente en Instituciones entre las que destacan el Museo Español de Arte Contemporáneo, la Fundación Joan Miró de Barcelona, la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca, L’Almodí de Valencia, el Museo Guggenheim de Bilbao, Es Baluard de Palma de Mallorca o el IVAM, donde realizará una gran retrospectiva titulada *Plessi 1970- 2005*.

<sup>305</sup> Conversación personal con Fabrizio Plessi en diciembre 2005, durante una visita a la ciudad de Murcia.

*Plessi. Palacio Electrónico.* Bajo este título acogerá una retrospectiva con 14 instalaciones de Fabrizio Plessi el Palacio Sástago de Zaragoza, del 8 de octubre al 13 de noviembre del 1988. El concepto de la exposición partía de dos axiomas: naturaleza e historia. De una parte, el agua como vínculo con un pueblo, Aragón; y de otra, la nobleza de un edificio ligado a una época y a un estilo, el Renacimiento, ejemplo de proporción, espacio y luz. Con motivo de esta exposición, Lebrero Stäls dirá: “Sus instalaciones, sin nostalgia a estilos o épocas, reflejan conflictos del presente, la distorsión inevitable de los hechos y las representaciones que tienen lugar en la sociedad”<sup>306</sup>.

Es importante la idea de simultaneidad, de la que se vale Plessi, materializada en la conjunción de elementos de ingeniería, diseño, escultura, escenario teatral o pintura —en palabras de Lebrero Stäls—, para articular un espacio dramático de carácter espectacular. Casi diez años después, Fabrizio Plessi vuelve a la escena cultural zaragozana, con una propuesta para la *Expo Zaragoza 2008*. La propuesta consistía en una gran noria tecnológica, que rendiría homenaje a la memoria del agua. “La noria tendrá 20 metros de altura y 30 de anchura y un curso de agua de 50 metros como mínimo [...], los visitantes pasan a través de la noria para que tengan sensaciones y recuerden el trabajo del hombre”<sup>307</sup>.

Con la década de los noventa, algunas instituciones culturales de la ciudad de Barcelona muestran cierto interés por el trabajo de Fabrizio Plessi. Habiendo realizado ya en el año 1991 una exposición en Barcelona, Plessi vuelve en 1993 con la instalación *Bombay-Bombay*, que había sido realizada el mismo año para el Museo Ludwig de Colonia. De ella hablaremos más detenidamente en el capítulo posterior. Pero no nos resistimos a citar el texto que le dedica el periódico *La Vanguardia* a la instalación:

141

Evoca la impresión que le produjo un lavadero público de la India. El efecto del agua es recreado por pantallas de televisión y el esfuerzo de las mujeres, que a falta de jabón golpean las prendas, queda significado en los montones de lienzos apilados para lograr el impacto deseado por el artista, que tiene una sola obsesión: humanizar la tecnología<sup>308</sup>.

En el año anterior (1992), ya había participado en una muestra internacional de arte electrónico, *Imágenes en movimiento. Arte en movimiento*<sup>309</sup>. Esta exposición se

<sup>306</sup> LEBRERO STÄLS, José. “*Similia similibus o la máquina domada*”. Ver en: *PLESSI PALACIO ELECTRONICO*. Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, Comisión de Cultura, Ediciones L, S.A. 1988. p. 16.

<sup>307</sup> LLORENTE, M. “Fabrizio Plessi trabaja en una noria tecnológica de 20 metros para la Expo”, *HERALDO.es*, 27 de agosto de 2006.

<sup>308</sup> “La fundación Miró presenta una instalación de Fabrizio Plessi y collages de Jiri Kólar”. *LA VANGUARDIA*. 20 diciembre 1993.

<sup>309</sup> Ver: “La Fundación Miró ofrece en primicia una muestra internacional de arte electrónico”. *LA VANGUARDIA*. 3 julio 1992, p. 40.

hizo con la colaboración del Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Centro de Arte y Tecnología de los Media) de Karlsruhe, en la que se mostraban cerca de treinta obras de diecisiete artistas internacionales. Un arco formado por televisores, constituía la puerta de acceso a la exposición. Era *Passage* de Nam June Paik. Junto a él y exponían artistas como Rebecca Horn, Marie-Jo Lafontaine, Jonathan Borofsky o Jeffry Shaw.

El Guggenheim de Bilbao también acoge en octubre de 2001 *Roma II*, la célebre obra de Fabrizio Plessi. Este gesto da buena cuenta de la consideración de la figura de Plessi como la de uno de los videoartistas más influyentes del presente.

La ciudad de Valencia se suma al patrocinio y la divulgación de la obra de este artista con dos grandes citas, separadas entre sí. Una, tiene lugar en el mes de febrero del año 2000, en el Almudí de Valencia, bajo el título *Ánima de la materia*, comisariada por Fernando Castro Flórez. La otra se presenta una exposición antológica, *Plessi 1970-2006*, en el IVAM de Valencia, en el año 2007.

Para la muestra *Ánima de la materia* se presentan dos instalaciones: *Foresta sospesa* y *L'enigma degli addi*. Con motivo de la otra gran cita en la ciudad de Valencia, la curadora y a la vez directora del IVAM, Consuelo Ciscar habla de una muestra donde Plessi presenta unos trabajos como metáfora de la creación, del reflejo del fluir y la transformación<sup>310</sup>. Para esta ocasión, el artista presenta las instalaciones *Water Circles*, *Armadio Bianco*, *Cristallo Liquido*, *Mare Orizzontale*, *Art Videoland* y *Arco Líquido*, *Water*, *Waterfall*, *Ice*, *Narciso*. Dice Ciscar:

Una muestra donde Plessi presenta unos trabajos como metáfora de la creación, del reflejo, del fluir y la transformación. Unos más monumentales, otros más minimalistas, pero en todos la imaginación no puede tener límites como la poesía que nos conmueve porque viene de todas partes y va hacia todas partes. La poética de la obra de este artista amante del agua tiene el privilegio de saltar barreras, la potestad misteriosa de escapar a los esquemas y a la inmediatez. De este modo y a través de sus composiciones artísticas, representa al hombre bajo el influjo del agua como sinónimo de emoción<sup>311</sup>.

<sup>310</sup> CISCAR, Consuelo. *Plessi 1970-2005*. IVAM Institut Valencià D'Art Modern, Valencia, 2007, p. 16.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 17.

Así, como si de un artista italiano del siglo XV se tratara, la obra de Fabrizio Plessi ha sido y es de interés en las ciudades mediterráneas. Mallorca, Barcelona, Valencia o Alicante han mostrado en numerosas ocasiones su interés hacia este artista veneciano. Probablemente por aquello de que: “el mar ha sido en todo momento un elemento integrador”<sup>312</sup>. Las múltiples intervenciones de Plessi en España nos retrotraen a esa ósmosis que desde el Renacimiento, se produjo entre ciudades italianas y los más importantes puertos mediterráneos de la península. Materiales y obras de arte llegaban a estos puertos desde Génova, esculturas, retablos, “al gusto italiano”.

### 3.1.1.4. Mallorca: memoria y cultura

Plessi descubre Mallorca en la década de los ochenta, cuando es invitado a exponer en el Palau Sollerie de Palma en 1989 con la instalación titulada *Videosal*. Las visitas y las estancias en la isla irán alargándose hasta establecer junto con Venecia un lugar para vivir, convirtiéndose Mallorca en el lugar donde el pensamiento y la creación llegan a ocupar la mayor parte de su tiempo. Así el artista hablaría de esta relación entre su vida privada y su vida pública:

Voy a contestar con una metáfora para explicar mi vida privada y mi vida pública. Mi vida pública es como una nave que va en el mar que cruza el océano; este a veces está en tempestad, a veces hace buen tiempo. Es como un gran barco y dentro de este hay una piscina con agua, que no toca el océano, pero esta piscina depende de lo que pasa en el barco, porque si llueve y el barco se mueve también llueve en la piscina. Se trata de dos cosas profundamente dependientes y al mismo tiempo autónomas. Si estoy aquí (en la piscina), esta depende de a donde va la nave<sup>313</sup>.

Podríamos decir que Mallorca es para Fabrizio Plessi una parte de ese gran océano sobre el que navega el artista y el hombre; la otra parte de ese océano sería Venecia. Plessi vive durante largas temporadas en la isla de la que presume ser embajador y se siente un enamorado de la luz y el mar. El sol intenso de los días más calurosos es para el artista una inyección de energía, de aire, que le hace poder trabajar con tanta fuerza. Podría decirse que Plessi es un “devorador” de luz; a Mallorca llega atraído por su luz. Se produce como una simbiosis entre paisaje extenso, árido y brillante de los campos mallorquines con la figura del artista.

<sup>312</sup> ARCIRIEGA, GARCÍA. LUÍS. *El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales* Universidad de Valencia.

<sup>313</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 julio de 2012.

Tras varios años de volver cada verano a la zona sureste de Mallorca, Plessi, junto a su mujer Carla, encuentran lo que allí se llama “una ruina”, cerca de donde habían estado volviendo cada verano. Santanyi es una población suroriental de Mallorca, a orillas del Mediterráneo, situada en una llanura que está limitada por una sierra de poca altitud y el mar. De su costa son conocidas sus calas y el parque Natural Mondragón. Sus campos extensos son de un rojo intenso cuando están arados, amarillo cuando la siembra está alta o verde en los meses de lluvia. Los caminos se alargan delimitados por muros de piedra que recuerdan a tiempos pasados, donde los únicos pobladores de las tierras eran los payeses de la zona. En algunos rincones todavía parece que se ha parado el tiempo y apenas ha llegado la modernización. Artistas, escritores, intelectuales de toda Europa acuden cada año para perderse entre los angostos caminos que acaban en pequeñas inmensas propiedades que se camuflan entre algarrobos, pasto y buganvillas. Da la impresión que aquella costumbre que a finales del XIX tomó la nueva burguesía —de adquirir o invertir en propiedades agrícolas, bien para explotarlas como tal o para recreo— no hubiera desaparecido.

#### **3.1.1.4.1. *Sa Pedra***

El retiro que Plessi hace de su estancia en *Sa Pedra* nos recuerda a los retiros que Miró hacía en *Mont Roig*. De alguna forma, a ambos les une que en estos lugares es donde su trabajo es más febril, más fructífero. En el primer fracaso profesional de Miró, éste decide retirarse a trabajar durante varios meses a *Mont Roig* para tener más concentración en el trabajo y disponer de largas horas para este<sup>314</sup>. *Sa Pedra* se convierte en un proyecto más para Plessi, comienza la elaboración detallada y minuciosa, casi arqueológica de lo que será su refugio en Mallorca. Entre acebuches, algarrobos y piedra, se esconde la casa-estudio *Sa Pedra*. Un refugio para el pensamiento, de donde salen múltiples proyectos. Es como una fábrica de ideas y sentimientos. Es su centro neurálgico, su vínculo con España.

144

Para Plessi, España no es otro país más del mundo donde expone y se valora su trabajo, sino que es parte de su ser. Su casa de Mallorca es el lugar “dell’anima”, su creación, una arqueología agrícola con los vestigios de una labor anclada a la tierra, la tierra roja del sur de Santanyi, como el campo africano, la roca

<sup>314</sup> LLORENS, Tomás. *MIRÓ: TIERRA*. Museo Thyssen Bornemisza, 2008, p. 31.

que aparece cuando abres la tierra. Plessi desentierra los elementos de la tierra, la roca, la naturaleza para elevarlos al orden, a la serenidad del blanco que los atrapa para no dejar escapar su arcaísmo y barbarie. La memoria de la acción pausada del hombre en la tierra, en el campo. Logra crear un espacio de gran espiritualidad para la vida, para el arte, para el pensamiento. Mientras que Venecia le proporciona el andamiaje social, Mallorca es el lugar donde realiza la mayoría de sus obras, basadas en un sinfín de dibujos, la mayoría de gran formato, en los que todo está preconcebido y perfectamente estudiado para su ejecución.

*Sa Pedra* está carente de artificios. Se proyecta en un espacio blanco, espiritual, donde el silencio y el vacío intervienen simultáneamente. Decía Susan Sontag: “El silencio es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa de la sujeción servil al mundo, que se presenta como mecenas, cliente, consumidor, antagonista, árbitro y deformador de su obra”<sup>315</sup>.

*Sa Pedra* se presenta como la representación del *wabi*, del alma cultural de Plessi, de su filosofía, la simplicidad absoluta, despojada de artificios para convertirla en una belleza esencial, la expresión de lo bello mediante la economía de detalles, en búsqueda de una belleza casi espiritual.

La obra de Plessi es también Mallorca, la materia como fragmento de una memoria, el contorno huido de lo que nos es cercano. El mundo de los objetos a prueba de reflexión. Su obra está ligada a la vida, a la suya y a la de su entorno, y a los lugares que ha elegido para vivir. Plessi, en medio de su nomadismo, decide detenerse en este lugar que es Mallorca. Y en ella encuentra símbolos poderosos que dan cuenta de nuestra naturaleza.

145

En algunos aspectos la filosofía de Fabrizio Plessi está cercana a propuestas neodadaístas de unir arte y vida. Pero más próximo a teorías escepticistas en relación con el lenguaje privado. El filósofo vienés Ludwig Wittgenstein, en su obra *“Investigaciones filosóficas”* (1953), llevó a cabo una crítica radical de la idea misma de la expresión, un concepto esencial para diversas formas de arte abstracto, en particular el Expresionismo Abstracto. La expresión depende de la idea de una in-

<sup>315</sup> SONTAG, Susan. *Estilos radicales. La estética del silencio*. Madrid, Taurus, 1997.







tención de expresar un significado; la intención se entiende, pues, como la voluntad de significado que precede a su articulación verbal o visual. Desde este punto de vista, sostenía Wittgenstein, la intención implica una imagen de la vida mental que es privada, incognoscible para los demás, pero inmediatamente disponible para nosotros<sup>316</sup>.

En la figura de Plessi está lo que Achille Bonito Oliva llamaría *El nuevo espíritu de los tiempos*:

Hacer arte significa para el artista tener todo sobre la mesa en una simultaneidad girable y sincrónica que consigue filtrar en el crisol de la obra imágenes refrendadas e imágenes míticas, signos personales, relacionados con la historia individual, y signos públicos relativos a la historia del arte y de la cultura. Dicho entrecruzamiento implica además no mitificar al propio “yo”, sino insertarlo en una “rueda de colisión” con otras posibilidades expresivas, aceptando así la posibilidad de situar la subjetividad en el entrecruzamiento de un montón de ensamblajes, conforme a aquella definición de Musil: “el ser es el delirio de muchos”<sup>317</sup>.

La relación profesional de Fabrizio Plessi con Mallorca ha sido una constante durante más de treinta años y prueba de ello queda reflejado en *Progetti del Mondo* (Dumont, 1997), extenso libro que recoge 40 viajes que le han inspirado en sus obras. Entre los dibujos y textos se encuentran varios dedicados a distintas partes de la isla, como *Colonia San Jordi*, *Ses Salines*, *Ca's Concos*, *Palma*. A los dibujos le acompañan un texto. En una posterior publicación, los reúne bajo el título *Fabrizio Plessi. Deutschlandreise*, (Chorus, 2001):

#### *Colonia San Jordi*

*Ahogados en la roca como cangrejos inmóviles, las puertas cerradas y descoloridas en la playa quedan paradas al sol de finales de julio. A sus pies hasta el mar esta obligado a detenerse en frente de una imaginaria orilla.*

148

<sup>316</sup> FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yve-Alain, H.D. BUCHLOH, Benjamin. *Arte Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad. Desde 1900*. Madrid, Ediciones Akal, 2006, p. 407.

<sup>317</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Transvanguardia: Italia/América*. En: GUASCH, Anna María. *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000, p. 40.

### *Ses Salines*

*La piedra, la luz, la sal, la cal, el blanco, el agua, el cubo, la escalera. Cada elemento es pertinente y evocativo para la puesta en escena en el Palau Solleric da la Máquina Salada.*

### *Ca's Concos*

*Las puertas muradas. Las puertas enrejadas. Las puertas de hierro selladas. Las puertas de bloques de "mares". Las puertas de madera con clavos. Los umbrales de estas casas se quedan de todas formas infranqueables. En Cas'Concos también la televisión se queda como una señal primitiva y barbárica.*

### *Palma*

*En el inaccesible santuario-estudio de Miró un incansable columpio en movimiento sostiene un tronco de árbol. Su calma de fuego electrónico retorna y vuelve a encender la profunda y lacerante pasión que quemaba dentro del artista en aquellos años y en aquel preciso lugar.*

A finales de los ochenta, las instituciones baleares se interesan por la obra del artista italiano, y en 1989, tras haber expuesto el año anterior en el Museo Español de Arte Contemporáneo, presenta la obra *Videosal* en el Palau Solleric de Palma de Mallorca. El medio, unido a lo psicológico, a lo histórico a través de la materia. "La piedra, la luz, la sal, la cal, el blanco, el agua, el cubo, la escalera. Cada elemento es pertinente y evocativo para la puesta en escena en el Palau Solleric de la Máquina salada"<sup>318</sup>. Se habla del lenguaje de las atmósferas, un lenguaje más psicológico que físico. Para Víctor del Río, "Fabrizio Plessi, se expresa con claridad programática, con una conciencia nítida del medio"<sup>319</sup>. Tras conocer la vida y la obra de Fabrizio Plessi, su lectura de los lugares por los que ha transitado es casi geofísica y topográfica, como si el artista estudiara cada metro que recorre, que visualiza. Vigila los elementos y la materia casi en un efecto de visión panóptica. Nos lleva a pensar en lo que decía Walter Benjamin: "La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico"<sup>320</sup>.

<sup>318</sup> PLESSI, Fabrizio. *Deutschlandreise/ Fabrizio Plessi*. [Übers. Bettina Gräfin Pfeil]. Munich. Chorus, 2001 [la traducción es nuestra].

<sup>319</sup> DEL RÍO, Víctor. *El lenguaje de la videoinstalación. El televisor como armario "antes de la luz"*. En: Plessi. *Ánima de la materia*. L' Almodí, Valencia, 2000.

<sup>320</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de WEIKERT, Andrés E. México, Editorial Itaca, 2003, p. 45.









También, unos años más tarde, para la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca, Plessi diseña una estructura a modo de columpio que sostiene y hace girar un tronco, con uno de los extremos calcinado conteniendo una imagen de vídeo en el que se ve el crepitar del fuego: *Fuoco Fatuo*, 1995. En palabras del artista: “en el inaccesible estudio–santuario de Miró, un columpio en movimiento sostiene un tronco de árbol. Su ánima de fuego electrónico refleja y recuerda la profunda y lacerante pasión del corazón del artista en aquellos años y este lugar”<sup>321</sup>. Esta obra es el precedente de otras instalaciones en las que las manifestaciones imaginarias del fuego mantienen un diálogo con los espacios y con el espectador. Las colaboraciones con la institución ha sido prolongada a lo largo de la trayectoria del artista.

Una de las últimas citas de Fabrizio Plessi en Palma de Mallorca, ha sido la instalación *Llaüts Light*, exposición que Plessi presenta en 2011, con motivo de la inauguración de la antigua Lonja de Palma, un ejemplo de arquitectura gótica recuperada de la memoria. Bajo las columnas helicoidales del palmeral de piedra de marés arenisca, se extienden una flota de 14 pequeñas naves, barcas que son conocidas en la isla por *llaüt*. Es la primera instalación de Plessi, donde el vídeo no aparece, afirma Plessi<sup>322</sup>. No hay imagen, solo acompaña a ese “naufragio colectivo” la música de Michael Nymann y un eco de mar en oleaje sinfín. En una de las entrevistas, asegura Plessi:

Era superfluo y excesivo meter imágenes en la instalación[...], en un lugar extraordinario como ese, en un espacio tan alto, tu obra incorporada no debe querer competir con el enclave [...]. Haber recuperado la memoria de la historia de la navegación lenta contra la vulgaridad de nuestro tiempo, así mismo teoriza sobre el descubrimiento de *llaüts* olvidados en establos rurales, cubiertos de polvo y barro, con sus quillas de pintura oxidada por el salitre y las corrientes. He utilizado las barcas como una metáfora de la vida y de un viaje lento<sup>323</sup>.

152

*Llaüts Light*, es un ejemplo de cómo el objeto (*llaüts*), guarda una relación con la historia de un lugar, incluso con la historia personal del artista. Las viejas barcas abandonadas por los pescadores de la isla mallorquina, se presentan como un espejismo ante la mirada del artista Plessi. El artista en sus paseos mallorquines descubre lo que las gentes del lugar abandonan como elemento del pasado. En la obra de Plessi, no hay distanciamiento, sino cercanía. Cercanía al lugar, a la memoria y a la historia personal.

<sup>321</sup> PLESSI, Fabrizio. En: *Fabrizio Plessi. Pregetti del Mondo*. Colonia, Ed. Dumont, 1997, p. 46.

<sup>322</sup> Ver en *Fabrizio Plessi, abcMallorca*. En la entrevista Plessi dice: “Es la primera exposición sin video de mi carrera, ya que en este caso era superfluo. Lo relevante era la luz, el barco y el sonido, un material tan importante que me permitía transmitir romanticismo, melancolía, soledad. Es mi exposición más “pictórica”, como si fuera un Goya o un Velázquez.

<sup>323</sup> *Ibidem*.

Quisiera terminar este punto, en el que hemos intentado vincular la experiencia vital y personal a la experiencia profesional, una alimenta la otra y viceversa. De forma inconsciente la obra respira como respira el autor. Así, en palabras de Fabrizio Plessi:

Todo es un pretexto para buscar en la mente, debemos tener un sentido elástico en la vida, sobre todo ahora con esta crisis social, económica y de pensamiento, cuanto más tengamos este sentido elástico más posibilidad tienes de alcanzar el éxito, cuanto más abierto estas más podrás lograr algo, cuanto más cerca del “borderline” más podrás tener éxito<sup>324</sup>.

### 3.2. El viaje. Antropología de la modernidad

La obra de Fabrizio Plessi es el resultado de un proceso que surge de una exploración primaria: el viaje. Gran parte de su ideario nace “de” o “en” un viaje. Ideas que se procesan en esos llamados *no lugares*. Estos *no lugares* se convierten en los paréntesis de tiempo y espacios entre la producción de una obra y otra. A su vez, el viaje aparece como pretexto para abordar la obra. El propio Plessi afirma: “muchos de mis trabajos nacen de la idea del viaje”<sup>325</sup>.

De este modo, la obra de Plessi no estaría demasiado alejada del sentido que el antropólogo Marc Augé da a los no-lugares, esos espacios de la sobremodernidad.<sup>326</sup>

El espacio del no lugar no crea ni identidad singular, ni relación sino soledad y similitud, [...]. Ese espacio de la *sobremodernidad* solo tiene que ver con individuos (pasajeros, clientes) no identificados, socializados ni localizados<sup>327</sup>.

Entendemos aquí el viaje como intervalo de tiempo y lugar para la creación. El trayecto de un lugar a otro nos sitúa en *los no lugares*, donde el artista –Plessi– acude durante largos intervalos de tiempo al momento de inspiración, reflexión, incluso elaboración de su próximo proyecto. El trabajo del artista se traslada del estudio a un lugar transitorio e impersonal, como una habitación de hotel, un aeropuerto, un avión, en intervalos de tiempo que ocupan el devenir de un artista.

<sup>324</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 julio de 2012.

<sup>325</sup> WEIS, Evelyn. “Una conversación con Fabrizio Plessi”. En: *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay*, cit.

<sup>326</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad* Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

<sup>327</sup> *Ibidem*.



Plessi también hereda la idea romántica del viaje; el viaje como objeto de reflexión de muchos pensadores. Y es que todo viaje implica la exposición a circunstancias excepcionales y el descubrimiento de lugares inéditos. Sobre esto escribe Pilar Ribal: “Todo buen viajero regresa distinto, poseyendo una parte desconocida del ‘alma del mundo’ –expresión que nos conduce a Schelling y Novalis y la profunda aspiración que nos impulsa a buscar un sentido a nuestra existencia y al orden de todas las cosas–”<sup>328</sup>.

El viaje está presente en la trayectoria artística de Plessi desde el propio estudio antropológico, pues atiende al estudio de una realidad humana, la de su tiempo, la realidad de las civilizaciones y su movimiento. El movimiento ligado al fluir de las cosas. El viaje surge como la única manera para adquirir experiencia y madurar en la comparación un estilo personal. El proceso de movimiento y descubrimiento de lo exótico y desconocido. Jaime Siles diría al respecto:

Plessi tiene un pensamiento menos parmenídeo que heraclítico, y en las percepciones de las cosas no ve a éstas en sí sino en el fluir de su realidad, que es paralelo al flujo de su percepción y su conciencia. Plessi siente obsesión por el movimiento y alguna que otra vez se ha referido a lo que los ingleses del siglo XVIII llamaban “grand tour”: esto es, el viaje que, acabados los estudios, ponía fin también a la primera juventud y proporcionaba un amplio conjunto de experiencias, al extrañar al sujeto de su país y de su medio y someterlo a otros con lo que ello suponía también de sorpresa y de novedad. Algo del “grand tour” inglés está en la cambiante condición de sus objetos: una que es lo que simboliza sus distintas conceptualizaciones visuales del agua, que no son sino diversas arquitecturas de lo efímero convertidas en un juego de espejos de los nunca unívocos planos de la realidad<sup>329</sup>.

En el viaje está la idea de las migraciones y los procesos de movimiento de las civilizaciones y las sociedades. La instalación *Las cariátides de los pobres* (1996), para la Haus der Architektur de Graz, compuesta de cariátides de maletas, nace –en palabras de Plessi–, de la idea de las migraciones, los cambios y la dolorosa inestabilidad social y política de ciertos pueblos. En palabras de Plessi:

<sup>328</sup> RIBAL, Pilar. “I lavatoi dell’anima: la redención de la mirada”. En : *Fabrizio Plessi. I lavatoi dell’anima*. Palma de Mallorca, Esbaluard. Museu d’art modern i contemporani de palma, 2004, p. 100.

<sup>329</sup> SILES, Jaime. “Agua pensada, agua visualizada, agua escrita”. En: *PLESSI 1970-2005*. Valencia, IVAM Institut Valencià d’Art Modern, p. 31.

La antigua Yugoslavia, los Balcanes, Polonia, Rusia, el este de Europa no son otra cosa que gigantescos contenedores de cariátides. Este malestar, que para mí no es sólo literario o estético, se ha convertido en un malestar auténtico, casi físico, que únicamente se puede expresar a través de mi trabajo y que encuentra en él su momento catártico<sup>330</sup>.

En una obra como *Bombay-Bombay* (1993) encontramos el viaje previo, el viaje como búsqueda, un viaje al que le supuso el paso de cierto tiempo para poder superar esas “sensaciones fuertes” que según —en palabras del propio artista—, le produjeron el encuentro con la cultura de la India. *Bombay-Bombay* fue realizada para el Museo Ludwig en Colonia, y años más tarde la rebautizaría para el museo *Esbaluard* de Palma de Mallorca como *I lavatoi dell'anima*. Dedicada al cineasta y poeta Pier Paolo Pasolini, cuya historia *L'odore dell'India* había impactado a Plessi. La idea, de hecho, surge a partir de la lectura de este relato junto a la contemplación de los lavaderos de piedra de Dhobi Ghat. “El artista sabe que ha encontrado una obra que ya existe en sí misma”<sup>331</sup>. Y añade Ribal: “El artista vive lo que Gastón Bachelard llamaría un “instante innovador”, un hecho que interrumpe el pasado y el futuro, un tiempo singular que sacude el ser, una revelación”<sup>332</sup>.

Con esta videoinstalación, Plessi nos traslada a esos antiguos lavaderos configurados por una estructura múltiple con cientos y cientos de receptáculos, aquí reconstruidos en una estructura de hierro oxidado, producto de la propia naturaleza del material. La contemplación de estos, en la India, fue para él casi una experiencia extrema, todo un descubrimiento. “Suerte que has venido, suerte que lo has visto”, se dijo así mismo<sup>333</sup>. Para Plessi la India siempre ha supuesto un gran sueño que le había acompañado desde su infancia, como el propio artista le dice a Evelyn Weiss: “un mundo muy lejano, mítico, un mundo de fábula. En el cine, *Los lanceros bengalíes*, *El ladrón de Bagdad*, *Las mil y una noches* y las novelas de Salgari”<sup>334</sup>. El artista acude a las imágenes de su recuerdo, de su memoria, para buscar la configuración de lo nuevo, de lo tecnológico. Plessi se siente atraído por países alejados de la cultura Occidental, alejados de lo próximo, en un intento de exploración de lo desconocido, tal vez, por lo mágico que pueda encontrar en aquellas culturas tan alejadas a la suya.

<sup>330</sup> WEIS, Evelyn. “Una conversación con Fabrizio Plessi”. AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay*, cit.

<sup>331</sup> RIBAL, Pilar. “I lavatoi dell'anima: la redención de la mirada”. *Fabrizio Plessi. I lavatoi dell'anima*, cit., p.102.

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>334</sup> WEIS, Evelyn. “Una conversación con Fabrizio Plessi”. AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay*, cit.





Sin embargo, en esta ocasión, cuando Plessi vive la experiencia en la India, lo que acontece ante el artista, no es lo que su imaginación le había delatado, de colorido y saris; sino un escenario inhumano y pobre. Así, lo explica el propio Plessi: “Todo era muy distinto de cómo lo había esperado. De alguna forma todo perdió su colorido deslumbrante de luces, arquitectura y saris y se ahogó en una existencia pobre, gris, yo diría casi passoliniana, de harapos y polvo”<sup>335</sup>.

Probablemente, el artista se sintió atraído por una India exótica, literaria y religiosa. Pero la India que encontró en sus calles, en sus gentes, fue la realidad de un país pobre, sumergido en un estado de supervivencia. Sin embargo, Plessi no manifiesta su experiencia desde un lenguaje crítico, sino desde el encuentro inmediato con la realidad empírica. La asimilación de una escena real, donde todos los sentidos y las sensaciones intervienen, se convierte en una simulación bajo el signo de lo tecnológico. Fabrizio Plessi, crea una gran estructura de hierro, que se configura a partir de una “medida”, de un esquema de repetición. Se produce lo que Donald Judd dice “un desplazamiento de la atención de la personalidad del artista hacia el objeto”<sup>336</sup>. Toda la atención se centra en la unicidad de una forma única, la de la estructura que ocupa un espacio. El sonido de fondo y la luz de los monitores actúan como materiales integrantes de la obra.

El recurso a las estructuras seriadas, geométricas se repite. La estructura de aquellos lavaderos recordaba a la serie titulada “Armadi” (“Armarios”), realizada en 1990. Así lo reconoce el propio Plessi:

La estructura de aquellos lavaderos de piedra correspondía exactamente a la estructura de hierro de mis “armarios”, de las esculturas en las que trabajo desde hace años y en las que deposito toda mi fantasía. Una “magnitud” que para mí representa más que una identidad, más que una analogía y más que una coincidencia sorprendente<sup>337</sup>.

158

Omar Calabrese en “La tecnología umanistica di Plessi”<sup>338</sup>, habla de la duplicidad de valor en los “Armarios de la memoria”, estos “funcionan del singular al plural”. Es decir, podríamos hablar de una pluralidad en cuanto a la repetición de

<sup>335</sup> Ibidem.

<sup>336</sup> JUDD, Donald. “Specific Objects”. *Arts Yearbook* 8, 1965.

<sup>337</sup> Weis, Evelyn. “Una conversación con Fabrizio Plessi”. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay: Eine videoinstallation und hundert Zeichnungen*, cit.

<sup>338</sup> CALABRESE, Omar. “La tecnología umanistica di Plessi” en BONORA, Lola. *Plessi*, Museo Civico, Reggio Emilia, Canova, 1990. Consultado en: SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo *PLESSI. Il flusso della ragione*. Padova, cit.

estructuras tanto en *Bombay-Bombay*, como en los *Armadi*, el mismo material, y de la coexistencia de la modestia del material (las telas, el hierro) y la celebración de lo tecnológico. Como dice Calabrese: “La evidencia entre contenido evidente y contenido privado, la incertidumbre entre singular y plural”<sup>339</sup>

Cuando Weiss habla de esos viajeros que durante siglos han dejado en sus cuadernos interesantes relatos y dibujos de todo aquello que han visto y han vivido, le pregunta a Plessi lo que significa para él viajar, a lo que este le respondería:

Yo viajo por una inclinación, o mejor dicho, por una tendencia natural al nomadismo y por los estímulos que de él se derivan. Creo que ante todo soy un gran observador de la fisicidad de los materiales”. “De cada viaje mío, como al regreso de cada peregrinar del ochocientos, me llevo un enorme número de pequeños dibujos cargados de anotaciones de materiales, tierras, colores, muros, fuentes, rejas, utensilios encontrados. El gesto de recoger y de documentar precede siempre la existencia de un proyecto en el que se vierten estos materiales<sup>340</sup>.”

De manera explícita, el viaje como proceso de desplazamiento y percepción por parte de Fabrizio Plessi se produce desde la inquietud de saber y conocer el mundo. Pero, será a raíz de su participación en las Bienales de 1970-72 –el momento en que su obra se visualiza internacionalmente– cuando Plessi empiece a evolucionar sustancialmente en su trabajo y a permanecer cada vez menos en Venecia. Los museos más importantes del mundo quieren que Fabrizio Plessi esté presente en sus programaciones, lo que le obligará a ser un viajero incansable. En ese *intermezzo* del viaje, aparece en muchos casos la inspiración, pero también forma parte de una disciplina de trabajo, para anotar, dibujar, diseñar y escribir. En un estudio improvisado en cualquier lugar entre Venecia y algún destino.

159

Los dibujos están unidos al viaje y representan un diario íntimo. Como observa Anna Maria Sandoná, los dibujos son un sismógrafo de pensamientos y recorridos de viaje, recogidos en centenares de cuadernos para notas, papel para cartas de hoteles, servilletas de papel, que dan la idea de la necesidad compulsiva del artista de apuntar, anotar, una posible inspiración creativa en el lugar, en el momento en el que se forma una idea con la urgencia propia de su insurgencia, pero ya con los detalles de una posible realización<sup>341</sup>.

<sup>339</sup> Ibidem.

<sup>340</sup> Ibidem.

<sup>341</sup> SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo PLESSI. *Il flusso della ragione*, cit., p.15.

La conexión entre viaje-idea-dibujo nos lleva –de nuevo–, a los “grand tour”, que tanto interesan a Fabrizio Plessi. Realizados por intelectuales artistas y diletantes como Goethe, Sthendal o Le Corbusier, quien realizaría en su juventud un viaje de seis meses en el que produciría 300 dibujos, carnets de viaje y unas 500 fotografías; génesis de tantos proyectos y diseños posteriores del arquitecto, o incluso repositorio de otros muchos que quedarían en pura utopía.

Del mismo modo, Fabrizio Plessi ha producido multitud de diseños y proyectos de obras de los que solo una mínima parte se han realizado. Estos forman un extraordinario patrimonio creativo. A su vez, el dibujo es para Plessi el origen de sus ideas, de sus proyectos. Primero tiene que haber un contacto entre el pulso de su mano con el lápiz y la proyección de todo lo que genera ese impulso provocado por el acto creativo de un momento. Esto no está exento por otra parte de la disciplina de un trabajo diario, rutinario y programado cada día. Plessi es un artista con una gran disciplina desde el inicio de un proyecto hasta la ejecución y presentación del mismo. En su estudio todo es orden, linealidad, donde la luz es el único elemento invasor de un gran espacio blanco y pulcro. En él, todo está oculto, no hay nada a la vista, todo tiene un lugar donde estar ordenado, guardado: algunos dibujos o proyectos que no se han llevado a cabo, otros que han colaborado a una historia: la de un artista que lleva trabajando cincuenta años. Dirá el propio Plessi: “La mía es una navegación cotidiana por el estudio con los lápices, las gomas, las tizas y una *utillería* escueta, elemental, pobre, sencilla y espartana, muy alejada de sofisticados instrumentales y tecnologías”<sup>342</sup>.

### **3.3. El dibujo como estenografía. Poética y filosofía de una obra. Combine Paintings**

El repertorio tan amplio de dibujos de Plessi, se debe también a su natural habilidad precisamente en este arte, de dibujar, y de diseñar. A menudo estos dibujos van acompañados por fotografías de lugares o de materiales sacados de una realidad cotidiana. Plessi habla de una forma casi poética de ese momento en el que el lápiz se enfrenta al papel. El papel como soporte de todo, el que le da vida a todo, y en el que una vez este recoge la idea, esta ya no se escapa, ya no deja de existir. La con-

160

<sup>342</sup> Fabrizio Plessi. *Bombay-Bombay*, cit.



cepción del dibujo de Plessi, tiene una dimensión plástica, artesanal. Concibe el dibujo como el artesano o el escultor que tiene un bloque de piedra o de madera y mediante su vaciado o tallado, el material adquiere vida, forma. “A menudo llego a pensar que el dibujo ya está sobre el papel, es decir que vive sobre esa superficie desde siempre y espera tan sólo ser revelado”<sup>343</sup>.

En Plessi, el dibujo se concibe como el pensamiento generador de ideas, de acciones, o diagramas de posteriores producciones. La obra adquiere la dimensión de realidad en el papel, esta está perfectamente definida. “Todo proyecto, incluso el más complejo, que esbozo sobre la servilleta de papel de un bar, sé que tiene en sí mismo la capacidad desbordante y la energía suficiente para transformarse más adelante e una gigantesca máquina barroca, rica en tecnología, movimiento, sonidos e imágenes”<sup>344</sup>.

En el origen de toda su obra está el dibujo. Aunque la obra de Fabrizio Plessi ha evolucionado hacia un carácter más objetual, la base del acto creativo sigue siendo conceptual. En cada obra hay una parte importante de escritos, dibujos, de proceso, que en muchos casos son en sí, la obra acabada. Publicaciones como *Fabrizio Plessi. Deutschandreise*, muestra como el artista Plessi, también se expresa a través de la palabra y como el texto es el relato de un acontecimiento: el dibujo.

El lenguaje de Plessi está siempre unido a la memoria, bajo el signo de cualquier manifestación, desde el trazo rápido sobre la superficie hasta la imagen proyectada por el monitor. La memoria es lo que queda oculto en el dibujo, lo que no es evidente. Por lo que tal vez, Derrida relaciona el dibujo con una acto de ceguera, “todo dibujante, en tanto que dibuja, realiza una experiencia de la ceguera”<sup>345</sup>. El acto de dibujar está rodeado de elementos, de acciones, del contacto y el pulso directo con la materialidad del papel, del carbón, de la tinta, cercano al gusto de los artistas poveras por la dimensión táctil que adquiere el acto creativo. Otra razón por la que nuestra percepción de la gran influencia del arte povera en el pensamiento plessiano. Para Plessi “dibujar” supone el encuentro con lo más primario en el acto creativo, el dibujo, los signos, las palabras configuran el mapa de su memoria, de su pensamiento. Plessi se expresa:

<sup>343</sup> Ibidem.

<sup>344</sup> Ibidem.

<sup>345</sup> DERRIDA, Jacques. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013, p. 155.

La cita casi cotidiana con la hoja de papel para mí es siempre un encuentro inesperado e imprevisible lleno de insidias y trampas, siempre nuevo y excitante, que me envuelve y que jamás se repite. Dibujar el carbón, la paja, el mármol, el hierro, la tierra, se convierte en un medio para acercarme y entender hasta el fondo la fisicidad ancestral de estos materiales, representados siempre en contacto o confrontados con los medios en uso de la tecnología<sup>346</sup>.

Dibujar en Venecia es muy distinto a hacerlo en Roma o Berlín. El lugar mismo te altera el trazado de las líneas. El agua de Venecia se insinúa en todas partes, se filtra en todos los recovecos, incluso en los más secretos. El agua envuelve con sus reflejos todas las cosas, inunda los dibujos, confundiendo los bordes y con su reverberación modifica los signos a lápiz como una goma elástica inestable y ondulante. Este temblor luminoso al entrar por las ventanas hace el dibujo más fluido, liviano, móvil, evanescente y fugaz.

“ La naturaleza en el arte no es necesariamente lo opuesto a la fuerza.”  
John Berger, *Sobre el dibujo*.

Multitud de dibujos conforman la cartografía de una memoria: la de Fabrizio Plessi. El estudio de miles de dibujos del artista nos permite descifrar, entender y seguir el camino trazado por los signos gestuales de sus papeles. Estos dibujos han ido configurando el lenguaje y la filosofía del artista. La gran colección de dibujos realizados no busca simple y únicamente desarrollar un esquema o croquis, sino que es una obra en sí misma. En ellos, formula la idea y además procede al desarrollo de la misma, de una forma clara y directa. A veces, es el proceso previo a la ejecución de la obra tridimensional, otras, es la obra en toda su dimensión. Annamaria Sandonà dice:

En los más de cincuenta años de trabajo, dentro de las artes visuales, Fabrizio Plessi ha producido miles de dibujos, proyectos de obras de las que sólo una mínima parte se han realizado. Están ordenados en cajones en su estudio en la Giudecca, constituyendo un extraordinario patrimonio creativo, un verdadero maná para un investigador que quisiera investigar en el trayecto extremadamente variado de este artista que se ha enfrentado prácticamente en todas las declinaciones del lenguaje visual desde la performance, a las películas, al teatro, además de las grandes instalaciones<sup>347</sup>.

<sup>346</sup> Ibidem.

<sup>347</sup> SANDONÀ, Annamaria. *Plessi. Il Flusso della Ragione*, cit., p. 13.

El resultado final de cada obra es un conjunto de representaciones que explican con detalle la pieza, la instalación o el proyecto. Pero a los dibujos también les acompaña la palabra. La palabra que asume la concepción y el desarrollo de la misma. Plessi cuenta con un corpus de dibujos de suma importancia, no hay pieza ni instalación –por compleja que sea– que no haya tenido su origen en uno o varios dibujos. Así, el dibujo como procedimiento y metodología acompaña la extensa producción *plessiana*.

El propio proceso del dibujo en Plessi tiene una lectura según el momento de su trabajo. En su etapa de formación, el dibujo estará vinculado a la pintura, a una obra más pictórica –aunque en un espacio muy breve de tiempo–, ya que es un momento de búsqueda de identidad artística. Fabrizio Plessi pronto abandonará el pincel para indagar en todo lo nuevo que le rodeaba, en explorar aquellos movimientos que cohabitan en su entorno, como minimalismo, povera, conceptual o las prácticas performativas, que tanto atraen a los jóvenes artistas durante la década de los sesenta y los setenta. Parte de la esencia de algunos de estos movimientos confluyen en el lenguaje que irá formando la obra plessiana. El propio Plessi habla de una búsqueda de lenguaje durante los años de formación, teniendo en él gran influencia los nuevos medios y lenguajes de la escena artística de los años sesenta. Plessi hablaría al respecto en la entrevista:

Los momentos históricos son siempre aquellos asociados a unas fechas, entonces en mi periodo de formación (yo he sido un “enfant prodige”) era muy capaz, con diecinueve años era líder, era el artista joven puntero en Venecia. En Venecia estaba la Bienal, el Guggenheim, había todas multitud de exposiciones, había un “fermento” muy fuerte. Yo a los dieciocho años era ya una pequeña estrella, pero históricamente he tenido que esperar unos cuantos años para formar mi lenguaje. Soy un curioso, amaba todo lo que no era pintura y soy un gran virtuoso del dibujo”<sup>348</sup>.

163

Podríamos afirmar que el dibujo como disciplina es un compañero al que nunca abandona. Plessi utiliza sin complejos las técnicas que más le interesan según en qué momento. El dibujo está más unido a un proceso de creación, y de inspiración. Aunque Plessi pasa de forma tangencial por algunos movimientos que forman parte de su tiempo, es un artista que participa de su tiempo pero fuera de “declaraciones de in-

<sup>348</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 de julio 2012.

tenciones”. El proceso de aprendizaje y experimentación es similar al de otros artistas de su generación como al estadounidense Bruce Nauman (1941), uno de los principales exponentes del posminimalismo, cuya formación inicial también es como pintor y a hacia mediados de la década de los sesenta empezó a interesarse por diversos medios creativos, como la fotografía, el cine y la escultura. Al igual que Plessi, Nauman defenderá el dibujo como estrategia para la proyección de las ideas visuales. Citando a Nauman:

Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intensidad que se escribe: son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar cómo funcionaría. Existe un tercer tipo, dibujos representacionales de obras que se realizan después de las mismas. Dándoles un nuevo enfoque. Todos ellos posibilitan una aproximación sistemática en el trabajo, incluso si a menudo fuerzan su lógica interna hasta el absurdo<sup>349</sup>.

Giuseppe Marchiori expone la habilidad de Plessi en el uso de la técnica del dibujo y del color, producto tanto de la preparación académica y la destreza del artista:

Plessi quisiera esconderse, desaparecer detrás de un proceso artesanal, que posee con una habilidad incluso virtuosista en el trazado de las líneas y en la aplicación perfecta del color en nítidas zonas. (Plessi continúa, impasible, a utilizar la brocha y consigue, mejor que muchos otros coetáneos suyos, fijar sobre el lienzo, con un orden y una limpieza impecable, las secuencias, que representan, a mis ojos, la extrema metamorfosis abstracta del cuento de dibujos animados)<sup>350</sup>.

En definitiva, el dibujo en la obra inicial de Fabrizio Plessi estaba más cercano a representaciones de una conformación bajo el signo de lo informal, que pronto abandonaría, como se evidencia en su obra titulada *La gran forma*, presentada en 1963 en la LI Muestra colectiva de la Opera Belilacqua La Masa. Demuestra el inicio de una fase y evidencia el abandono de esa conformación de tipo informal que aquí está relegado al margen superior izquierdo, mientras tres estructuras paraleliformes insisten en la parte central del cuadro, casi como para equilibrar la composición entre orden y desorden. En obras posteriores, Plessi acerca el signo gráfico al collage con imágenes que si bien proceden de la realidad, irrumpen de manera fantasiosa, a veces polémica, mostrando las primeras trazas de aquella ironía, que será en los años

<sup>349</sup> Texto citado por: GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid, Cátedra, 2006, p. 33.

<sup>350</sup> MARCHIORI, Giuseppe. TONITATO, Toni. *Fabrizio Plessi*. Galleria de’Foscherari, Bolonia, 1963-1968.

siguientes su rasgo. Hasta la aparición de sus primeras videoinstalaciones. Será Toni Toniato el que subrayaría como el joven artista está experimentando nuevas formulaciones expresivas:

El proceso de las correspondencias y asociaciones entre objeto e imagen entre inserción y pintura tiende ahora a desarrollar una sorprendente relación de mutación de acuerdo a un cambio metafórico que contrapone, en una mayor dimensión de análisis, aquellos términos visuales, sus significados individuales<sup>351</sup>.

Sin duda, se produce un momento de inflexión en la obra de Plessi, a partir de 1964, por varias razones. Según Sandonà, el hecho de apreciar la obra de Rauschenberg en la XXXII Bienal, supone que Plessi dirija su manera de operar hacia una especie de “combine painting”, acercando, signo e imagen a una visión de “amarga ironía” como en el collage y pintura *Dopo le notizie uscì l'intervallo* (1964), (*Después de las noticias salió el intervalo*). En relación a esta obra, Fabrizio Plessi dice:

Buscaba una imagen dentro de la cultura formal, “La Nuova Figurazione”, junto a artistas como Adami, Del Pezzo, una imagen que no pretendía el realizar las figuras. El problema era reconstruir un nuevo imaginario colectivo, encontrar una luz, un espacio nuevo...Para mí, la Bienal del 1964 fue muy importante, porque desembarcó el Pop Art americano...y me cambió el mundo, la visión de las cosas<sup>352</sup>.

El dibujo hace real lo irreal, la línea existe, el color existe, lo que vemos es lo que es, la superficie del papel manchada por el lápiz, el carboncillo, o la multitud de materiales a los que el artista recurre para manchar, ilustrar, delinear, una imagen, algo que es reconocible y que nos da información, que nos cuenta lo que el artista piensa o siente. Podríamos decir que la parte del proceso creativo de Plessi, en la que no hay ficción, sino realidad, es el dibujo. El dibujo es en sí una realidad, es como el territorio neutral entre realidad y ficción. El agua representada es el agua física, el elemento líquido que reconocemos como tal, por sus propiedades. En cualquiera de sus estadios el agua dibujada no es una imitación ni una simulación de la misma, sino una simbología o una representación de la idea agua.

<sup>351</sup> TONIATO, T. En: S. Branzi, G. Marchiori, T. Toniato, *Plessi*, Venezia, 1964. Citado por: SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo *PLESSI. Il flusso della ragione*, cit., p. 14.

<sup>352</sup> Entrevista de D. GOVERNALE, *Fabrizio Plessi, I disegni preparatori per le installazioni*. Tesis Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Padova, 27 de noviembre 2000. SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo *PLESSI. Il flusso della ragione*, cit., p. 14.



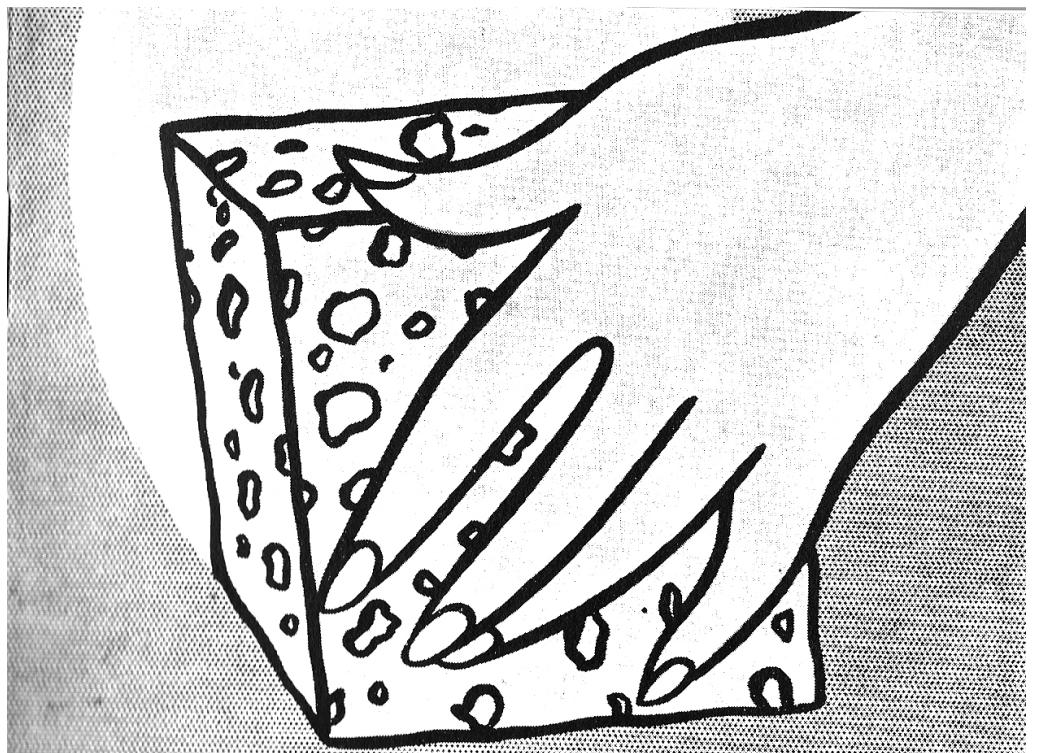


Fig. 28. Fabrizio Plessi. *Sin título (Plessi Water Drawings)*, 1969-1971.



El “agua digital” de Plessi se convierte en un simulacro de agua. Lo que llamaría Baudrillard “la suplantación de lo real por los signos de lo real”<sup>353</sup>. El dibujo no intenta suplantar la identidad de los elementos, sino que nos intenta dar signos de información sobre un concepto más o menos real, no es la puesta en escena de la idea, sino la simbología de la misma.

A través del dibujo, Plessi también ha sucumbido al homenaje, en 1984 realiza *La TV de Picasso*, una especie de guiño al pintor malagueño, el diseño de monitor de televisión “cubista”. Para Plessi, Picasso es el gran artista; en numerosas ocasiones ha mostrado su gran admiración a lo que rodea su figura, su vida y su obra. En este pequeño homenaje, hace una lectura de la época cubista de Picasso. De estos dibujos se extrae una apología al cubismo, del que tanto el arte de Plessi como el de sus coetáneos, tiene mucho de deudor. La obra parte de una visión intelectual de la realidad para llegar a la esencia de las cosas.

Algunas obras o publicaciones, son el resultado de aunar multitud de dibujos bajo un título, como *Water Drawings* (1969-1971) que reúne los *Acquatici* de Plessi, cientos de diseños en dibujos y serigrafías que, en palabras de Giuseppe Marchiori, “son un juego inexorable de metamorfosis absurda”<sup>354</sup>. El itinerario fantástico de Plessi continua en *Acquabiografico* (1973), que agrupa unos doscientos dibujos en torno también al tema del agua. Más tarde, en forma de instalación, presenta *El flujo de la razón* (2012), en Padua, con más de 400 bocetos algunos de los cuales representan proyectos que nunca llegaron a realizarse. Lo hace a través de una tabla de madera de 22 metros de longitud atravesada de punta a punta por un río virtual como eje que organiza la disposición de los bocetos y como símbolo del fluir de una memoria. La misma instalación llevará el título de *El flujo de la memoria* (2014) en Basilea, y *Plessi Vida Líquida. El flujo de la memoria*, para el Ca’d’Oro de Venecia (2015), donde el número de bocetos se amplía a 1000. Plessi dirá: “Es una pieza muy especial, una radiografía de mi vida [...]. Contemplarla es echar la vista atrás y ver todo lo que no pude acabar”, precisa el italiano, que achaca el “abandono” de estos proyectos a la cadencia con la que llegaban nuevas ideas. “La violencia con la que baja la inspiración”, sostiene, “es la misma con la que fluye el agua del río”. “Siempre me quedarán 15.000 trabajos por hacer”, zanja resignado.

<sup>353</sup> Ver en: BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. ROVIRA Pedro. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

<sup>354</sup> MARCHIORI, Giuseppe. *Plessi Water Drawings 1969/1971*. Venecia, Edizioni Ravagnan, 1977.

### 3.3.1. La lógica del dibujo en la obra

En la historia del arte, numerosos artistas han llenado cuadernos de dibujos y escritos que recogían el recuerdo de algo contemplado o vivido en algún lugar del mundo. Algunos han hecho del dibujo su grandes obras, su obra maestra. Por ejemplo, señala Rosa Maria Malet sobre Joan Miró: “apartándose de la realidad inmediata, buscaba su propio vocabulario de signos, utilizaba el dibujo como paso indispensable para expresarse, luego, sobre la tela, con su particular lenguaje”<sup>355</sup>. O Giovanni Battista Piranesi, (1720-1778) que, carente de encargos como arquitecto, inclinó su labor hacia grabador, de tal manera que el legado de sus dibujos será de gran importancia en la historia del arte.

La solidez del dibujo frente a la evanescencia de lo tecnológico tiene que ver con la presencia del cuerpo, del contacto real con el artista. Y lo mismo sucede con la pintura. Por ejemplo, para el realizador británico Peter Greenaway, la pintura siempre será el lenguaje artístico más experimental y radical: “las nuevas ideas las genera siempre la pintura y seguirá haciéndolo cuando el cine y la televisión desaparezcan”<sup>356</sup>.

Respeto franco a las cosas cotidianas; sin por ello elevadas en alguna medida sin referirse a su salvación mediante en ideal de lo que encarnan o a lo que sirven [...]. Mientras que Vincent van Gogh en cuanto abandonó su primera vocación de predicador, abandonó toda ideología. Se volvió estrictamente existencial, se quedó ideológicamente desnudo. La silla, es una silla, no un trono. Las botas están gastadas de andar. Los girasoles son plantas, no constelaciones [...]. Y de esta desnudez suya, [...] procedía su capacidad de amar súbitamente y en cualquier momento, lo que veía delante de él<sup>357</sup>.

169

Casi todas las personas dibujan, forman signos. El dibujo nos permite sumergirnos en el mundo, forma parte de nuestra naturaleza. El dibujo trasciende los límites. Para el artista se produce una relación entre mente-mano-línea. Se trata de una manifestación de un concepto, idea o pensamiento. El dibujo registra el gesto de la mano, este se convierte en el experimento de la contemplación, se ocupa del mundo. En el arte contemporáneo, el dibujo ha pasado a ocupar su propio lugar. No es un arte secundario, sino que tiene su propia identidad; acontece sin haber sido planificado.

<sup>355</sup> MALET, Rosa Maria. *Presentación*. Ver en Fabrizio Plessi. *Bombay-Bombay*, cit., p. 107.

<sup>356</sup> SPIEGEL, Olga. “La Miró exhibe 30 instalaciones de Peter Greenaway inspiradas por el sueño de Icaro”. *LA VANGUARDIA*, Barcelona. Edición del viernes, 07 marzo, 1997, p. 42.

<sup>357</sup> BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2015, p. 18.

A veces, el dibujo se traslada a lo inaccesible para ocupar un vacío, fuera de los límites del papel. Robert Morris realizó un viaje a Perú para tratar de comprender las Líneas de Nazca. Los dibujos fueron realizados removiendo, tal vez con escobas, las piedras con una precisión matemática, contruidos de forma tal que puedan ser vistos si se sobrevuelan. “Tanto en Nazca como en las earthworks o las piezas minimalistas, la planitud y la espacialidad están *mediadas*, creando una “totalidad de paisaje”<sup>358</sup>. Comenta Morris.

La lógica del dibujo asociada a las figuras como el círculo, el arco o en ocasiones estructuras de rejillas, conforman el esquema formal y conceptual en la obra de Fabrizio Plessi. Así sucede en *Water Circles* (1982), *Arco Líquido* (1981), la serie *Armadi* (1990) o *Tempo Líquido* (1979). Esta última es una de las series de vídeo performances creadas por Plessi y Christina Kubisch entre 1974 y 1980, donde la imagen era transferida en directo. *Tempo Líquido* es una pieza sobre el concepto del tiempo, y que se basa en la forma del círculo como símbolo de continuidad y atemporalidad. La pieza se corresponde con una estructura temporal circular. Todos los sonidos tenían una conexión con el círculo y la propia acción por parte de Plessi consistía en trazar segmentos de formas circulares reiteradamente. También Fernando Castro Flórez habla de que en las obras de land-art la lógica se basa en el dibujo. Figuras como el círculo pertenecen a las formaciones características del dibujo, representadas en el hielo de *Annual Rings* (1968), los enormes círculos realizados con una motocicleta en Jean DryLake de Nevada o los realizados por un aeroplano en *Whirpool Eye Storm* (1973) de Oppenheim<sup>359</sup>.

Para concluir, podríamos decir que el dibujo en la obra de Plessi no es solo un proceso de trabajo, de investigación, sino que recoge la parte más conceptual e intelectual de la obra. Probablemente, esta concepción está cerca de las teorías de Sol Lewit, que escribía en 1967 a este respecto:

En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en un máquina que produce arte<sup>360</sup>.

<sup>358</sup> MORRIS, Robert. “Aligned with Nazca, *Continuous Project Altered Daily*. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, p. 169.

<sup>359</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. Cap. XV: “Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido”. Ver en: GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Cátedra, 2006, p. 554.

<sup>360</sup> *Paragraphs on conceptual art, Artforum*, 1967, p. 80. Citado en: MARCHAN FIZ, Simón. “El arte del concepto y los aspectos conceptuales”. *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid, Ediciones Akal, 2009.

Después, el dibujo de Plessi, siempre precederá a la obra, en multitud de bocetos y dibujos que definen y recogen la obra antes de ser realizada, pero que formaran parte de un proceso proyectual y creativo del artista. Fabrizio Plessi deja atrás la fase más experimental que seguía a la radical contestación de 1968. Es a partir de 1972 cuando la obra adquiere más fisicidad. En la XXXVI Edición de la Bienal de Venecia (ya había estado presente dos años antes), realiza en colaboración con el galerista Nino Soldano: *Gabbia d'acqua* (*Jaula de agua*), una pirámide de hierro en cuya cúspide está suspendida una jaula cúbica que contiene agua de colores –“la jaula aparentemente abierta contiene lo incontenible”–. Se trata de la presencia física, la “pesadez” visible del objeto que contrasta con la fluidez del agua. Los numerosos dibujos en *Water Drawings* anticipan *Gabbia d'acqua*, incluso vemos en algunos de ellos cómo se repite la estructura piramidal, tal vez como recurso compositivo o como estructura sobre la que cuelga distintos elementos a modo de juego con el elemento agua, unas veces sólida: *Acqua solida/Costruzione* (Agua sólida/Construcción) o con mecanismos que mueven el objeto suspendido como en *Sull'irrigazione*.

También la obra gráfica de Plessi supone un gran “mapa” del patrimonio visual del artista, a través del cual, podemos analizar la evolución de su metodología y pensamiento. Para entender la obra plessiana es muy importante conocer esos primeros trabajos a principios de los años sesenta. Desde mediados de los años sesenta la actividad creativa de Plessi, es frenética, multitud de dibujos, notas, bocetos y fotografías, recogen el prolífero pensamiento del artista. Etapa a la que se refiere Sandonà: “Esta primera fase pseudofigurativa tiene ya en su interior muchos de los contenidos esenciales, alrededor de los que se mueve toda la producción de Plessi”<sup>361</sup>; la ironía con la que se enfrenta con el mundo en una especie de análisis sin piedad de sus contradicciones o apariencias, y que protagonizará su obra inicial; por otro lado, la metáfora como posibilidad de encontrar diferentes claves de lectura a los temas presentados, en un juego continuo de asociaciones entre lo que podría ser real y lo que no puede serlo, que no abandonará a lo largo de su trayectoria<sup>362</sup>.

A este respecto, María Luisa Borrás, defiende que los primeros dibujos de Plessi partían de un cierto maquinismo para avanzar hacia planteamientos de tipo filosófico<sup>363</sup>, pero estos planteamientos filosóficos estarán en los dibujos de Plessi desde un principio.

<sup>361</sup> SANDONÀ Annamaria. “Fabrizio Plessi: Le origini, le permanenze”. *PLESSI. Il flusso della ragione*, cit., p. 15.

<sup>362</sup> Ibidem.

<sup>363</sup> Fabrizio Plessi. *Bombay-Bombay*, cit.

Incluso podríamos decir que el origen de su obra está en la obra en papel, en la que refleja su pensamiento, sus diseños, su continua búsqueda de una realidad, su obsesión con la fluidez de elementos, el agua. La imaginación asume el acto de la percepción, sin complejos, para hacer uso de la tecnología que irrumpe en el desarrollo social, para enfrentar lo natural con lo artificial.

Para concluir, el corpus de dibujos de Fabrizio Plessi forman un patrimonio creativo de gran valor para la investigación en la obra del artista, de ellos se extrae su pensamiento, su manera de operar y su idiosincrasia. El dibujo como método, como disciplina, como memoria y como testigo.

### **3.3.2. Acquabiografico; una aproximación a teorías de “posapropiaciónismo” y “simulación”**

Fabrizio Plessi presentó en 1972 su obra *Acquabiografico*. Se trataba de un grupo de 250 imágenes de reducido formato que, perfectamente alineadas y enmarcadas, documentaban visualmente otros tantos proyectos en torno al tema del “elemento líquido”. Es un trabajo compuesto por unos doscientos papeles. Explica Plessi: “pequeñas hojas en las que apunto, escribo, pego, dibujo y re-invento aquella rara relación que, día tras día, ya desde años, yo tengo con el agua”<sup>364</sup>. Durante ese mismo año, ampliaría el número hasta 3.000. En palabras de José Lebrero Stäls:

Esta obra encuadraba perfectamente en el sistema abierto del “work in progress”, era la constatación de la verificación personal y diaria de Plessi en su actividad febril. Continúa diciendo que, en este complejo peregrinaje cotidiano, el artista pisa, taladra, alisa, corta, lanza, diseña formas, máquinas para el húmedo elemento, la “fuente de inspiración”, metafórica y literal, de una actividad obsesiva e ilimitada por imposibilidad de agotar el número de ideas a realizar.<sup>365</sup>

172

El objeto industrial se humaniza en *Acquabiografico*. El arte abandona la posición alienante con respecto a la vida, al hombre y a la máquina. El grupo de obras recogidas en *Acquabiografico* son un claro exponente del lenguaje artístico de Plessi en los años setenta, que navega en un ambiente de crítica hacia el valor formal de la obra y la exaltación de la idea o la representación y su correlato. Un pensamien-

<sup>364</sup> Ver en RESTANY, Pierre. *Plessi. Acquabiografico*. Milan, Galleria d'arte Vinciana, 17 de abril de 1973. [La traducción es nuestra].

<sup>365</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*, Palacio de Sátago, Diputación de Zaragoza, Comisión de Cultura, Ediciones L, S.A. 1988, p. 14.

to optimista invade el pensamiento de Plessi; no le asusta el enfrentarse a la tecnología, en aceptarla para hacer de ella una realidad. Así escribe Restany en *Acquabiografico*:

Lo menos que se puede decir es que Plessi no frena de ninguna manera su imaginación. El no tiene ningún complejo de la tecnología. Ella existe y el se sirve de ella precisamente para liberar su imaginación, para superar las fronteras entre posibles e imposibles, en vista de no colocarse cómodamente en el centro de una puesta en escena utópica sino que al contrario humanizar el contexto cotidiano<sup>366</sup>.

Tengamos en cuenta el momento histórico en el que venía desarrollándose la obra de Fabrizio Plessi y que, por ende, como joven artista que vive entre Milán y París a finales de los sesenta y principios de los setenta, su obra es fruto de un momento. Momento al que se refiere Anna Maria Guasch cuando sugiere que el tipo de artista que cuadra bien con el informalismo –será conveniente, recordar que la formación artística de Plessi gira en torno al informalismo, principalmente– empezó a entrar en crisis a principios de los sesenta como empezó también a girar hacia otros derroteros la sociedad de supervivencia de posguerra que poco a poco se fue asentado, repolitizando y convulsionando<sup>367</sup>. Observa Guasch:

Este proceso tuvo su gran explosión cultural en la primavera parisina de 1968, lo que se ha denominado en Mayo francés. “El arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico, en arma arrojada contra la sociedad, un arma perturbadora, espontánea y, para algunos, como Herbert Marcuse, decisiva, en la lucha por la libertad<sup>368</sup>”.

Pongámonos en antecedentes. Alrededor de 1967-1968, los comienzos culturales se caracterizan precisamente por elementos ideales y operativos que Plessi adopta de aquella manera natural que la crítica de entonces le había atribuido. Como explica Meneguzzo, en cuanto al papel que asumen algunos artistas en aquellos años en “la intención enciclopédica y por así decirlo catalogadora de los elementos constitutivos de la realidad humana y de los eventos de la vida”<sup>369</sup>. Obras que así lo representan, como la de Bernd y Hilla Becher, On Kawara o de Marcel Broodthaers, por citar algunos ejemplos. La acción de anotar, ordenar, clasificar, recopilar, fotografiar, investigar o dibujar, conforma la obra de arte en tanto que declaración o proposición.

<sup>366</sup> RESTANY, Pierre. *Plessi. Acquabiografico*, cit.,

<sup>367</sup> GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 117.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>369</sup> MENEGUZZO, Marco. *Gli anni Settanta*. Milán, Fundación Mudima, 2014, p. 21. [La traducción es nuestra].

El elemento “agua” como tema de investigación, arranca desde los primeros dibujos de Plessi y no lo abandona, en una trayectoria que dura ya cincuenta años. Lo que comienza como una investigación se convierte en un pensamiento, en casi una obsesión. Plessi habla de su relación con el agua, esa que cada día entra reflejada en los cristales de sus ventanas, que le rodea, que le circunscribe a su existencia, el agua de Venecia se convierte en la protagonista de gigantes papeles absorbentes.

Para Pierre Restany, en *Acquabiografico* se manifiesta “la toma de conciencia de una realidad socio-cultural fundamental: la del condicionamiento, o más bien de la condición del hombre de hoy”<sup>370</sup>. Una condición tecnológica que Plessi “utiliza sin complejos, sirviéndose de ella para liberar su imaginación, para superar las fronteras entre posibles e imposibles”<sup>371</sup>. Los diseños o dibujos de Plessi son una obra en sí misma, no son un medio, realmente son proyectos realizados y realizables.

Sin embargo, esta posición de Plessi de asumir el elemento tecnológico con total libertad, no estaba generalizada a muchos artistas en esos momentos, que de alguna manera Restany critica en el texto “Plessi ce lo promette” para *Acquabiografico*:

El artista que llega hoy a la conciencia del yo global, está preso del pánico delante de la idea de enfrentarse con la total relatividad de las fuerzas tan libres. El no está mentalmente preparado para dominarlas y de aquí procede toda la ambigüedad de su actitud en contacto con la tecnología contemporánea<sup>372</sup>.

Probablemente, exista cierta relación entre *Acquabiografico* y la actitud que algunos artistas tomaron en la década de los sesenta, tutelados por el propio Restany. Artistas como Yves Klein, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Christo presentan una actitud nueva, abierta y receptiva al mundo que les rodea, a la naturaleza urbana, industrial y al objeto. En un proceso de apropiación, recuperan, acumulan, comprimen, pegan o empaquetan. Su trabajo es de apropiación y su finalidad es el reciclaje poético de lo real, urbano, industrial y publicitario. Para Restany los antecedentes a estos nuevos realistas estarían en el interés por el deshecho de Kurt Schwitter o el recuerdo de Marcel Duchamp de que la mirada es la que convierte al objeto en obra de arte.

<sup>370</sup> RESTANY, Pierre. *Plessi. Acquabiografico*, cit.

<sup>371</sup> Ibidem.

<sup>372</sup> Ibidem.



Los numerosos proyectos recogidos en parte, en el catálogo *Acquabiografico*, son muestra de lo que fue aquel último escorzo de decenio. El dibujo, unido a la foto, las primeras acciones, unas performances entre lo lúdico y lo surreal, en una constatación que rozaba el teatro del absurdo, en un juego despreocupado en el que la fantasía hacía parecer probable cualquier intervención sobre la realidad. *Acquabiografico* será también el modelo teórico por el que la obra de Plessi se dirigirá hacia categorías posestructuralistas de situaciones de impureza, contaminación y ambigüedad y a los intercambios múltiples entre el mundo de las artes, la fotografía, el cine y los mass media.

En 1977 la exposición *Pictures* supuso, según Anna Maria Guasch, “la redefinición de modos de expresión creativa como el filme, la fotografía, el vídeo y la performance”<sup>373</sup>. Y el crítico Germano Celant reconoce que el conocimiento y la mirada ya no tenían el mundo real ni sus componentes emocionales como referencia. Su modelo era el mundo reproducido filmicamente, fotográficamente, tipográficamente, etc. Según Celant, para los apropiacionistas no se trataba tanto de “sustituir” la realidad por su representación, sino de “rehacerla” en el sentido de que cada imagen y cada procedimiento pasaban a ser “espejo” del mismo procedimiento y de la misma imagen. De ahí –concluía Celant– se deriva el recurso a los temas y a los procedimientos de los mass media, así como la identificación con las actitudes y los temas del pop y del conceptual, aunque desde una posición que tenía tanto de analítica como de irónica<sup>374</sup>.

En *Acquabiografico*, Plessi crea una realidad a partir de la reproducción de multitud de elementos “cotidianos”: una plancha, un grifo, la excavadora, unas tijeras de podar, la pala, etc. El artista manifiesta a través del lenguaje irónico, poético y casi delirante la toma de conciencia de lo que le rodea: el agua de Venecia. De *Acquabiografico*, Lebrero Stäls dirá que: “los dibujos, textos –rozando el absurdo– el hecho artístico que se sostiene materialmente en algo tan etéreo y a la vez poético como el agua. Estas acciones, performances lo acercan a la investigación acústica-musical”<sup>375</sup>. Introducir un clavo con un martillo en el agua, serrar lo acuático, cortar con unas tijeras el flujo de un grifo, etc., es, también para Fernando Castro Flórez,

<sup>373</sup> GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 379.

<sup>374</sup> Algunas de estas teorías fueron formuladas por Germano Celant con motivo de un coloquio celebrado en Nueva York, en octubre de 1979 bajo el lema “Performance and Multidisciplinarity; Posmodernism”. En: *Ibidem*.

<sup>375</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, Comisión de Cultura, Ediciones L, S.A. 1988, p. 15.

enlazar con el concepto de *postperformance*: “aquella actividad subversiva del performance que arrancaba de una doble filiación, (post)expresionista y neodadá, pierde en la últimas décadas su carácter anárquico al producir una suerte de re-escenificación”<sup>376</sup>.

Puede que la estrategia de representación adoptada por Plessi, en sus primeras obras, estuviera cercana a lo que Lippard llama la “desmaterialización del arte”<sup>377</sup>. Plessi, evidentemente, estaba más preocupado, entonces, con el matiz intelectual en la representación de la obra, que por elaborar una obra tridimensional. Esta actitud por parte de Plessi, corresponderá a determinados comportamientos, como explica Lippard: “Liberados del *status* del objeto, los artistas conceptuales eran libres de dejar correr su imaginación”<sup>378</sup>.

Cabe señalar que en 1969, en Coventry (Inglaterra), un grupo de artistas conocido por el nombre de *Art and Language* exponían fichas y documentos con anotaciones, manifestando que el arte era, en primer lugar, una forma de investigación. Los artistas de los años sesenta tendían a ser austeros y reductivos en sus medios de presentación. Las frases de Lawrence Weiner pintadas directamente sobre la pared, las proyecciones de diapositivas que mostraban palabras o breves frases escritas a máquina de Robert Barry, las definiciones de diccionario impresas como fotostatos en negativo de Joseph Kosuth y las *Date Paintings* de On Kawara, son ejemplos de ello<sup>379</sup>.

En definitiva, *Acquabiografico* no es otra cosa que el inicio de toda una investigación en torno al tema “agua”, y que Plessi no abandonará en toda su trayectoria artística. Investigación que en los primeros trabajos tendría un perfil cercano a un lenguaje conceptual y a teorías de apropiación y simulación, pero que a medida que avanza los setenta la idea se convierte en forma, la sintáctica de la forma adquiere más atención que la articulación semántica. Plessi aborda la forma de la obra desde la tecnología. A la estructura material siempre le acompañará el elemento tecnológico. A continuación, citaremos cada uno de los títulos que conforman el grupo de dibujos recogidos en *Acquabiografico*, ya que nos parece bastante descriptivo el léxico empleado por el artista.

<sup>376</sup> Citado por FLÓREZ CASTRO, Fernando en: “Sobre el imaginario barroco de Fabrizio Plessi”. En: *Plessi, ánimo de la materia*, cit., p. 6.

<sup>377</sup> LLIPARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, cit., p. 10.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>379</sup> MORGAN, Robert C. “Una metodología para el arte conceptual americano”. En: *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Akal, 2003, p. 17.

*Pompa al neon*  
*Velocità fluida*  
*Cantatore d'acqua*  
*Spugna d'emergenza*  
*Propagazione degli ultrasuoni*  
*Spugna Elettronica*  
*Cerchio d'acqua*  
*Identikit*  
*Gabbino reale*  
*Sperimentale*  
*Leonardo's wáter*  
*Bottiglia per prelievo marino*  
*Arcobaleno artificiale*  
*Hydromatic*  
*Disco di Newton*  
*Sull'irrigazione*  
*Sulla corrosione/analógia*  
*Identità*  
*Fango argilloso*  
*Spugna luminosa*  
*Analogia*  
*Sperimentale*  
*Radiografia di una spugna*  
*Ghiaccio*  
*Sull'onda*  
*Misure di elettricità a bordo*  
*Quiz*  
*Robert e. Peary*  
*Velocità delle correnti*  
*Drammatico*  
*Opere di bonifica Film 16mm*  
*La zattera*

*Sulla erosione*  
*Carte assorbenti*  
*Pop water*  
*Azione in un lago alpino*  
*Opera immersa di Joe Tilson*  
*Doccia al neon*  
*La vela di Christo*  
*Mito*  
*Filo al neon*  
*Bicchiere d'acqua verde*  
*Attrezzera sull'acqua*  
*Sperimentale per Venezia*  
*14 metri di filo d'acqua*  
*Pesca del palombaro*  
*30 arnesi per bucare l'acqua*  
*Film 16 mm Lavabo*  
*Sperimentale Stagno*  
*Televisione ad acqua*  
*Omaggio a Pascali*  
*Velocità fluida 2*  
*Acqua/sabbia analogia*  
*Acqua/fuoco*  
*Parte di un libro immerso*  
*Scultura in bronzo*  
*Vera Land art*  
*Metafisico*  
*Raccolta in campagna dei tubi*  
*Per graffiare l'acqua*  
*Intervento*  
*Azione scenica*  
*Oggetti per bucare l'acqua*  
*Acqua solida/scatola*  
*Siccità*

*Grandine gigante*  
*Identikit*  
*Evaporazione a Bordo*  
*M. Duchamp ad acqua*  
*86 Sacchi d'acqua blu*  
*Acqua sagomata*  
*Sull'irrigazione*  
*Totem*  
*Tosa/acqua*  
*Taglia/acqua*  
*Acquanauti*  
*Scala di sicurezza*  
*Deterioramento 1 e 2*  
*Filtro per Canal Grande*  
*Taglia/Canale*  
*Sull'umidità*

### 3.3.3. Una actividad en continuo sistema de “work in progress”

La actividad de Fabrizio Plessi está en continuo sistema “work in progress”. Este sistema trabajo abierto, es aplicable a toda su trayectoria, forma parte de la metodología de Plessi y no queda limitado a *Acquabiografico*. (Recordemos que Stäls, lo plantea como un sistema vinculado a la obra de *Acquabiografico*)<sup>380</sup>. Esta forma de operar es común a muchos artistas. Podríamos tomar como referencia la figura de Marcel Duchamp —cómo no podía ser de otra manera—. Como es conocido, *El gran vidrio*, concebido entre 1913 y 1915, es una obra no concluida hasta que en 1934 recopila y redacta notas manuscritas para reunir las en *La caja verde*, escritos que abordan un asombroso abanico de temas e ideas, convirtiendo la sobriedad científica en ambigüedad poética. En estas notas, el texto y la imagen mantienen en suspenso el horizonte de la obra e invitan al espectador a reflexionar sobre el sentido de la misma. La obra de Duchamp no es conclusa; el proceso de la misma se prolonga. La investigación en torno a la obra no se cierra, y se manifiesta en multitud de estudios, bocetos, dibujos y notas que forman a su vez la entidad de un nuevo sujeto: *La caja verde*. Al mis-

<sup>380</sup> Ver cita en: Capítulo 3.3.2. LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*, cit.

mo tiempo, cada dibujo, cada escrito y cada nota son una obra en sí misma.

Del mismo modo, el corpus operístico de Plessi se caracteriza por mantener gran parte de su obra en continua evolución. Los proyectos de los años setenta se mantienen hoy en producción, no son creaciones aisladas que cierran ciclos; el proyecto no se cierra, la idea se mantiene para adquirir la forma tecnológica que avanza con el paso de los años. Los innumerables fotomontajes, dibujos, collage, performances, films —cerca de 3.000—, forman el conjunto de proyectos que marcaran el camino conceptual de Plessi. Plessi, como Duchamp, reúne la amplia glosa del proceso de producción y de los significados de su obra. Plessi editará bajo el título *Acquabiografico* y Duchamp en *La boîte verte*.

Duchamp se adelanta y desafía las imposiciones de la obra única, se adelanta a la reproductibilidad de la obra de arte. Sostiene sobre esta cuestión Fernández Aparicio que Duchamp “pone de relieve al arte como proceso de pensamiento, un aspecto relacionado con el conceptualismo. *La boîte verte* fue uno de los puntos de arranque para el retorno del discurso duchampiano durante la década de los sesenta”<sup>381</sup>.

Los primeros proyectos o dibujos de Plessi, cuyo tema principal giran en torno al agua, constituirán el bagaje fundamental para crear una marca y trazar el camino para las grandes videoinstalaciones de los años ochenta. Desde *Acquabiografico* 1973 hasta *Liquid Light* 2015, la obra se encuadra perfectamente en el sistema abierto de “work in progress”. En una actitud de continua investigación en torno al tema predilecto —el elemento líquido— y con una casi imposibilidad de agotamiento creativo.

*Liquid Light* es el título de la exposición para la *LVI Exposición Internacional de Arte* de la Bienal de Venecia 2015, cuyo resultado es una prolongación de una primera gran exposición, *Llaüt Light*, en el edificio gótico de La Lonja de Palma en 2011. Ambos escenarios — por un lado, el contundente Arsenal de Venecia y por otro lado el majestuoso templo mallorquín — ofrecen escenografías para el mismo “naufragio colectivo”, cascos de madera vieja de una flota de *llaüts* invertidos. El barco aparece aquí como elemento. Un elemento que viene de proyectos anteriores, siempre en un proceso de inagotable búsqueda de la memoria histórica, que, en este caso, Plessi materializa en el elemento de la barca: *La flota di Berlino*, Martin Gropius Bau, Berlin 2004, *Mare Verticale*, Bienal de Venecia 2005, *Barca digitale*, 2008, *L'enigma degli addi*, Ca'Oro, Venecia 2009, *Mari Verticali*, Dubai 2010.

### 3.4. La visión como disciplina. “Abrir los ojos”

#### 3.4.1. Una corriente favorable

En los años en los que Fabrizio Plessi comienza su andadura como artista, se estaba dando una corriente que le era favorable para ser el artista que luego será. Todo indicaba que Plessi tomaría cierto camino hacia una nueva lectura de la obra de arte. Del mismo modo que durante la década de 1920 Lászlo Moholy Nagy (1895-1946) se sumió en los debates acerca de la fotografía, donde afirmaba que la fotografía había informado la época moderna, y por lo tanto las artes debían replantearse de acuerdo con esta nueva visión; en la década de los setenta, Fabrizio Plessi ve en el monitor de televisión y el vídeo una nueva lectura del arte, casi en una postura consecuente a lo que ya planteaba Moholy Nagy, quien “ofrecía una pedagogía de los fundamentos visuales y un modelo de la historia que era casi hegeliano en su fe en el progreso de la visión tecnológica”<sup>382</sup>.

Plessi, como joven estudiante de Bellas Artes, a finales de los cincuenta y principios de los sesenta es heredero de todo un sistema anterior a su propia formación, basado en la experimentación, la investigación y la importancia de la visión, que se había fraguado después la Segunda Guerra Mundial, tanto en Europa como en Estados Unidos. Muestra de ello, es la aparición de centros o escuelas como la Bauhaus –que ya en 1933 era paradigma del diseño en Europa–, y más tarde el Black Mountain College<sup>383</sup> de Carolina del Norte o el Instituto de Diseño de Ulm en Alemania Occidental. Los planes de formación de estas escuelas influirán en los estudios de diseño y arte del resto de países, estudios que heredan el *Vorkurs* de la Bauhaus, una formación que se basaba en el análisis de los materiales, pero se añade la importancia de la fotografía y el cine. “Abrir los ojos”<sup>384</sup>, esta fue la frase que Anni Albers contestó cuando se le preguntó, a su llegada al Black Mountain College: “qué esperaba conseguir en la escuela como profesora”. La visión era el santo y seña moderno.

Fabrizio Plessi, como tantos jóvenes artistas que estaban iniciando su carrera a finales de los sesenta, adopta esta actitud empírica, heredada de ciertas posiciones lideradas por artistas que ya destacaban, como el compositor John Cage o el artista

<sup>382</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, cit., p. 343.

<sup>383</sup> “Poco después del cierre de la Bauhaus de Berlín en 1933, se abrió Black Mountain College en las colinas cercanas a Asheville, Carolina del Norte, por un pequeño grupo de profesores encabezado por Josef y Anni Albers.” (Ibíd., p. 344).

<sup>384</sup> Ibíd.



coreano Nam June Paik, pioneros en crear un nuevo discurso estético basado en la relación arte y tecnología.

En la metodología plessiana se encuentra la base del dominio en el dibujo. Y la importancia de este como visualización del diseño. La investigación y la experimentación basada en la visión, en la materia y en la forma, junto a la aportación una tecnología humanística y antropológica. Plessi, en su experimentación, ha asumido con plena madurez las técnicas electrónicas, propias del vídeo, tendiendo a utilizarlas de forma no ya meramente gramatical sino articulada y artística. Su madurez es la consecuencia de tener la certeza de que la técnica puede utilizarse sencilla y naturalmente, del mismo modo que otras técnicas más tradicionales.

Se produce determinado proceso de transición en la filosofía y metodología de Plessi, con respecto a una muy temprana producción. Esta etapa inicial en la obra de Plessi, es una etapa de búsqueda y de experimentación muy influenciada por lo que acontece en su entorno. Hay que tener en cuenta la importancia de la presencia en Venecia de la Bienal, esta es una gran plataforma y escaparate para el joven artista.

### **3.4.2. Los límites de la pintura**

La actitud experimental y de búsqueda constante por parte de Plessi, en su etapa inicial, es producto en gran parte de un contexto crítico hacia lo que hasta entonces se había definido como arte. Una actitud que era producto de un momento donde diversos factores confluyen; previamente el referente se encuentra en la figura de Marcel Duchamp y la desmitificación de los valores implícitos en la estética tradicional, que se manifiesta de manera soberbia en el *Gran Vidrio* 1915-23, y es definitivamente consolidada en los *ready mades* u objetos encontrados que significan un cambio fundamental en la concepción artística; el cambio de un arte en el que la realidad estaba fuera de la obra, a un arte en el que la realidad es el propio objeto<sup>385</sup>.

182

En los primeros vídeos, films y fotografías, Plessi proyecta acciones, performances, o dibuja esponjas gigantescas para calar en el mar y absorber el agua alta de Venecia (1970). Durante un mes todas las mañanas riega el Sena con agua destila-

<sup>385</sup> AA.VV. "El arte de los papeles pegados y de los objetos amontonados". *La trama de lo moderno*. Madrid, Ediciones Akal, 1993, p. 59.

da, después con un martillo y un clavo taladra trescientas veces la superficie del río (1973), con un par de tijeras corta el hilo de agua en cien piezas con una duración de un minuto (1973) funde el sonido de una flauta y el del agua en la garganta (1975)<sup>386</sup>. Añade Silvia Bordini que:

El sabor neodadaísta y conceptual de estas y otras acciones similares en numerosos *videotapes* se atenúa, desarrollándose hacia nuevas declinaciones, en las videoinstalaciones. Las indagaciones, las exorcizaciones, las metáforas del agua se enfrentan a la estructura del espacio y de la visión organizando apasionantes yuxtaposiciones entre artificial y natural. Ahora y siempre es central el agua, mar y fluido que se refracta seriamente en el monitor del televisor entre materia y espacio evidenciando un tipo de paradójica continuidad y afinidad entre el movimiento rítmico, el sonido o la inmovilidad reflectante del líquido y la fluidez luminosa de la imagen del vídeo.<sup>387</sup>

Además, se suma las primeras tentativas en cuanto a la superación de las barreras tradicionales entre pintura y escultura, el restablecimiento de la identidad entre lo real y lo representado, el subrayar la significación autónoma del material y el explorar la riqueza significativa del objeto de la cosa artística. Todo esto se materializan en los *collages* o *papiers collés*, los papeles pegados a la pintura (el papel de un periódico, un billete de tren, telas), que tratan de “convertir el acto de hacer arte en una elección”<sup>388</sup>. La producción de la obra de arte por parte del artista se vuelve irrelevante. En este sentido, Duchamp es rotundo: la artisticidad radica en la pérdida de todo tipo de funcionalidad real del objeto. Se inicia todo un proceso de desmaterialización del soporte artístico, causado por procesos de ruptura y superación con el concepto de vanguardia. Aunque en realidad este proceso aparece ya con experiencias heterogéneas que se inician en el cubismo. Esto supone el afianzamiento de un arte de reflexión, en el que la poética de la obra o el proyecto operativo de la misma pasa a ser más importante que su elaboración. Se rompe, pues, con un arte calificado por Duchamp de *retiniano*, el arte del virtuosismo manual.

Finalmente, la forma de operar de Fabrizio Plessi arranca de multitud de actitudes que están surgiendo en el contexto artístico europeo. Plessi no será un artista que abandere ninguna de aquellas manifestaciones o dogmas, como los liderados por minimalistas, los artistas conceptuales o los reconocidos en el arte povera,

<sup>386</sup> BORDINI, Silvia. *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Roma, Lithos, 1995. [La traducción es nuestra].

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> AA.VV. “El arte de los papeles pegados y de los objetos amontonados”. *La trama de lo moderno*, cit., p. 63.

sin embargo, adquiere el dinamismo interno propio de una etapa en la historia del arte contemporáneo.

### 3.4.3. El televisor como efecto evocativo.

En la estética y en el lenguaje de Plessi está el uso del vídeo, que para él llega en 1967 y desde entonces no lo abandona. Esto sucede porque Plessi empieza a cuestionarse durante estos años los límites de la pintura y se interesa por las acciones y las instalaciones, adoptando una actitud multimedia que le lleva a realizar trabajos de síntesis entre la pintura, el neón, la fotografía y la música. En las primeras etapas de su relación con el vídeo, Plessi le da un tratamiento todavía inserto en el experimentalismo “tout court” de la primera generación de vídeo-artistas<sup>389</sup>. Habría que aclarar al respecto, que el propio Plessi dice pertenecer a la segunda generación de artistas del vídeo<sup>390</sup>. Así, en una entrevista, Plessi señala la posición suya con respecto a la tecnología:

Yo trabajo con la tecnología, pero me siento mucho más vecino al mundo del arte que al de la técnica. En realidad no entiendo mucho de electrónica, ni me preocupa mucho por cosas de alta definición, suelo decir que soy un cavernícola electrónico<sup>391</sup>.

Para Plessi, el vídeo, la televisión, es sólo un material más para su trabajo. No lo utiliza como un medio narrativo, sino como uno evocativo. “La poética y el interés de mi obra nacen del contacto de la tecnología en combinación con otros elementos muy pobres, elementos de consumo masivo”<sup>392</sup>. Fabrizio Plessi ha contribuido a este cambio a través de la unión de opuestos; la imagen producto de lo material y la imagen producto de la visión cognitiva. Une dos elementos contradictorios: la tecnología y la materia, lo contemporáneo y lo ancestral. Así que su obra no participaría de una “estética de la desaparición”, y, por lo tanto, el objeto sí aparece, sí está presente. Y forma parte de espacio y tiempo. El soporte en la obra de Plessi es el propio monitor de televisión, se “desacraliza” como elemento de culto, como el elemento que produce en su espectador una alienación<sup>393</sup>.

184

Por otra parte, la obra de Plessi se acerca al concepto de alquimia, no desde el proyecto beuysiano de transformación de la energía, sino desde la convivencia y la

<sup>389</sup> Ver en: JIMÉNEZ Carlos. “Fabrizio Plessi, El último barroco”. *Lápiz*, abril 1988.

<sup>390</sup> JARQUE, Fietta. “Fabrizio Plessi: Pintar en nuestros días es algo anacrónico”. *EL PAIS*, 13 de febrero de 1988. Para Fabrizio Plessi, la primera generación de artistas “del vídeo” estaría integrada por Nam June Paik, Bill Viola y Wolf Vostell.

<sup>391</sup> Con motivo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, el 13 de febrero de 1988, se publica en *EL PAIS*, “Fabrizio Plessi: Pintar en nuestros días es algo anacrónico.”. JARQUE, Fietta.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

<sup>393</sup> Jean Baudrillard, Edmond Couchot, Philippe Quéau y Paul Virilio colaboraron en el proyecto de crítica a las tecnologías informáticas titulado “L’Odyssée du virtuel”. En un texto conjunto, los cuatro plantearon la simulación y la realidad virtual desde una perspectiva ética y filosófica estableciendo un nexo entre el hipertexto, las realidades científicas y los “santuarios de mentiras”

unión de lo opuesto, lo antagónico. En la obra plessiana conviven lo tecnológico con lo ancestral, lo sólido con lo líquido. Plessi no cambia el estado de las cosas, sino que las suma. Beuys las transforma. Pero los dos, desde posturas divergentes, asumen el papel de mago. Plessi así lo manifiesta:

Mi trabajo ha sido como el de un alquimista, el de un mago que ha intentado juntar dos cosas que no podían estar juntas: la electrónica y la historia [...]. Yo he querido hacer como un mago: juntar y hacer convivir cosas que aparentemente no podían convivir. Esta ha sido la gran apuesta que ningún otro artista ha hecho[...]. Y esta unión, esta rara convivencia imposible, esta extraña manera alquimista de hacer convivir cosas que aparentemente no pueden, se ha convertido en mi lenguaje<sup>394</sup>.

Es precisamente en el arte povera donde encontramos más puntos en común con el lenguaje de Plessi —principalmente en sus inicios—. Aunque él siempre ha defendido que no está sujeto a los dictados de ningún movimiento, le une a esta corriente el interés hacia materiales diversos, incluido el monitor de televisión. En Plessi, el monitor pasa a ser un material cualquiera, un soporte desprovisto a veces, de complicados sistemas técnicos. Plessi utiliza el monitor de televisión como un alquimista, lo manipula como si se tratara de otro material más, como la madera, el carbón, el hierro, desde una visión táctil del objeto y del material. Esta postura será común a otros artistas, que ven en la tecnología una dimensión táctil. Así, Aurora Fernández en *Arte Povera* habla del término “alquimista” refiriéndose a la obra de Kounellis, en la que ve una dimensión táctil en el carbón, la lana, el algodón o el café. Cuando Fernández utiliza el término “alquimista”, se refiere a la misma fascinación por la técnica que por el ciclo de la naturaleza. “Zorio, Anselmo o Mario Merz recurren tanto a experiencias primitivas o medievales como a los conocimientos técnicos modernos”<sup>395</sup>. De esta manera, “cuando Merz utiliza el neón lo hace para demostrar cómo el hombre manipula la técnica”<sup>396</sup>.

185

En los primeros proyectos de Plessi, la televisión era más primitiva. Esta se irá complicando en sus videoinstalaciones, haciendo complejos sistemas de imagen y sonido, como en *Mare Verticale* (2005), obra realizada para la Expo 2000 de Hannover y expuesta más tarde para la Biennale di Venezia en el 2005. Podríamos decir que la relación con la tecnología por parte de Plessi tiende hacia una dimensión

<sup>394</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca 17 de julio de 2012.

<sup>395</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p. 25.

<sup>396</sup> *Ibidem*.

diferente desde sus primeros proyectos en los años setenta y ochenta, para dirigirse hacia obras de cierta complejidad tecnológica. Evelyn Weiss llega a comparar la obra de Plessi en la que no está aprovechado las posibilidades de la tecnología a diferencia de la obra de Nam June Paik que, sí diseña programas muy elaborados, a lo que contestaría Plessi:

Yo utilizo la televisión como utilizo la nevera” [...] no sé nada del mecanismo interno del monitor, de la misma manera que no sé nada del proceso interno de la nevera, cómo es posible que llegue a producir hielo. Lo único que me interesa es que lo que saco de su interior esté frío. Tal vez esto parezca muy superficial pero es así<sup>397</sup>.

Por lo tanto, la representación asume las formas de la instalación, de las estructuras complejas de un recorrido en el que se mezclan y relacionan entre sí, materiales muy distintos y se suman multitud de inercias. El vídeo es el que tiene una presencia constante en toda la obra y adquiere el valor de contenedor, transmisor de imágenes y sonidos, caja que mide el espacio, simulacro y estabilizador temporal. Se produce un desbordamiento lingüístico hacia la arquitectura, la robótica, el cine, la escultura y la pintura.

Se deduce que la incorporación del monitor de televisión en la obra de Plessi no tiene más que un efecto evocador. Símbolo de un nuevo tiempo en el que se eleva al objeto a categoría de arte. Para a su vez humanizar el objeto tecnológico.

En definitiva, si en los primeros trabajos de Plessi gravitaba la sombra neodadaísta, estos derivan hacia una mayor presencia de lo digital ante lo material, es decir, mediante el protagonismo de la imagen proyectada el soporte se anula, dirigiéndose hacia una “realidad aumentada”. Lo material como única presencia ya no es suficiente, nos acercamos, pues, hacia la desconfianza de lo visible, hacia el engaño, hacia lo que en palabras de Miguel Ángel Hernández Navarro:

Nos encontramos con una doble articulación en la desconfianza de lo visible: un descrédito del ojo y una desconfianza de lo visual. En primer lugar, el ojo ya no es suficiente para captar lo visible, ya que hay algo, un “inconsciente óptico” que se le escapa y que ahora es puesto de manifiesto con las nuevas técnicas, con lo cual el “saber retiniano” se desacredita. Y, en segundo lugar, lo visible, en sí, también sufre un

<sup>397</sup> WEISS, Evelyn: “Una conversación con Fabrizio Plessi”. AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay- Bombay*, cit.

proceso de descrédito y desconfianza, puesto que, por un lado, el criterio de “realidad” de la representación se muestra inconsistente y errático, [...], los propios medios —que sí— son ahora el “espejo de la naturaleza” también pueden ser manipulados.<sup>398</sup>

Para Hernández Navarro, nos encontramos ante una sociedad que camina hacia la extensión de lo visible, y por otro lado ante un pensamiento y unas prácticas artísticas que, caminan hacia lo anti-visual. Ambas visiones surgirían del mismo “archivo escópico”. Aludiendo a Michel Foucault (1926-1984), sostiene que “frente a todo régimen dominante, emerge un régimen de resistencia, una desviación de la norma”<sup>399</sup>. Ejemplifica esta desviación de la norma en la obra de Manet, que “contribuye a esta idea de impenetrabilidad, no hay posibilidad de verlo todo, hay un espacio invisible”<sup>400</sup>.

### 3.4.4. “El hombre es el mensaje”

Por otra parte, habría que añadir que en la obra de Plessi, el vídeo aparece como catalizador de la acción del hombre y de la naturaleza. Por lo tanto, el vídeo es una prolongación de nuestro cuerpo, como señala Marshall McLuhan<sup>401</sup>. Con respecto a este modo de operar, se produce cierta analogía con el argumento de Germano Celant, quien asegura que el cambio que se debe producir en el arte es el del regreso a unos proyectos limitados y subsidiarios en los que el ser humano sea el eje de la búsqueda, y no el medio y el instrumento<sup>402</sup>. De esta manera, se podría afirmar, partiendo de McLuhan: “el hombre es el mensaje”. Es decir, si para McLuhan el medio es el hombre, en la obra de Plessi podríamos decir que, el medio también es el mensaje. El medio es una extensión del pensamiento y su contenido es la naturaleza y el devenir histórico del hombre. La imagen proyectada no domina nuestra percepción, sino que somos nosotros los que la manipulamos y gestionamos. El uso del medio tecnológico no afecta al lenguaje del artista, no interfiere en la transmisión de la idea. No existe ninguna amenaza de lo tecnológico. Podríamos afirmar, que en el uso de lo tecnológico por parte de Plessi, no está el mensaje, porque como decía McLuhan: “el mensaje de cualquier medio o tecnología es el cambio de escala, ritmo o patrones que en los asuntos humanos”<sup>403</sup>. Por tanto, el factor tecnológico atiende a la dimensión perceptiva de la obra.

<sup>398</sup> HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. “Hegemonía y Resistencia”. Ver en: *El archivo escotómico de la Modernidad. [Pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Alcobendas, Colección de Arte Público & Fotografía, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

<sup>399</sup> Ibídem.

<sup>400</sup> Ibídem.

<sup>401</sup> MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del hombre*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2007, p. 29

<sup>402</sup> CELANT, Germano. *Arte Povera. Apuntes para una guerrilla*. En *Flash Art*, nº5, Roma, nov- dic. 1967.

<sup>403</sup> MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del hombre*, cit., p. 30.

### 3.5. La pantalla como estrategia

El elemento más clarificador como distinción de la obra plessiana con respecto a la obra povera, es sin duda, el factor tecnológico de la misma. La disposición que siempre ha mostrado Plessi frente al monitor o a la pantalla de vídeo está cercana a los primeros ejemplos de *arte televisivo*, el cual giraba en torno al aparato de televisión como objeto. Una objetualidad escultural en la que el aparato carece de importancia, excepto como portador de la imagen.

El método más común de mostrar obras en vídeo –en palabras de Peter Frank–, en la pantalla de un aparato de televisión, difiere nítidamente de los métodos tradicionales de la exhibición cinematográfica. Sin embargo, el monitor televisivo, en tanto que, objeto aislado portador de imágenes, mantiene con su audiencia buena parte de la relación de “espectáculo” que caracteriza al cine: la sala teatral con prosenio que el cine heredó del teatro en vivo se perpetúa en la pantalla de televisión (el grano, el color o la distorsión de la figura). De este, modo el vídeo se aleja bastante del cine desde el punto de vista de la percepción, aunque ambos medios están muy cerca en cuanto a usos metodológicos<sup>404</sup>.

El antecedente en el uso de la pantalla como soporte artístico, habría que buscarlo en la figura de Nam June Paik, y en sus primeras exploraciones artísticas. También en la influencia de performances y experimentos musicales llevadas a cabo por John Cage, así como la repercusión de determinados festivales en torno al movimiento Fluxus. Plessi beberá de este ambiente de cambio, de experimentación, y para ello se servirá de continuas visitas y estancias en ciudades como París, Milán, Düsseldorf o Colonia.

#### 3.5.1. La figura de Nam June Paik como pionero en la instrumentalización del medio

188

Entre las principales aportaciones del artista coreano está la instrumentalización del medio, un tratamiento que supone el reconocimiento y aprovechamiento del carácter material de la cámara y la televisión, tal y como sucede en obras como *TV vela* (*Candle TV*), donde está presente la irónica interacción entre naturaleza y tecnología.<sup>405</sup> Esta instrumentalización del televisor será recogida por Fabrizio

<sup>404</sup> FRANK, Peter. “Las instalaciones de videoarte: el entorno televisivo”. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit.

<sup>405</sup> HANHARDT, John G. *Los Mundos de Nam June Paik*. Museo Guggenheim Bilbao, 2001.



Plessi, quien incluso adquiere en sus primeras obras ese carácter irónico que, sin embargo, irá abandonando para utilizar un lenguaje más poético. En 1968 aparece el primer dibujo de un TV realizado por Plessi, y tan sólo unos años atrás Nam June Paik realiza la primera exposición que incluye aparatos de TV modificados. Esto quiere decir, tal vez, que el artista Plessi es conocedor de lo emergente como propuesta artística. Se podría decir que es un visionario de lo que va a acontecer y, por lo tanto, deriva su obra hacia formatos tecnológicos que no abandonará en toda su trayectoria. Así, desde que introduce su primer televisor hasta hoy, en la obra de Fabrizio Plessi se producen ciertas conexiones con la figura de Paik, que fue probablemente para él un precedente en el uso del medio, pero, como ya hemos dicho anteriormente, desde distintos modos de manipular el medio. Tal vez, el punto de conexión entre un artista y otro sea más de pensamiento: el intento de humanizar el medio tecnológico. Recordemos la cita de Hanhardt: “El auténtico objetivo de ‘arte y tecnología’ no es crear un nuevo artilugio científico sino intentar humanizar la tecnología y el medio electrónico... *Sujetador TV para escultura viviente* es un claro ejemplo de humanización de la electrónica...y la tecnología. Al utilizar un televisor como sujetador ... demostramos un uso humano de la tecnología”<sup>406</sup>.

### 3.5.2. Humanizar la tecnología

La capacidad de Plessi para humanizar la tecnología está en relacionar esta con la historia, la materia y la memoria. Se trataba de despojar al aparato de televisión del elemento popular y de entretenimiento de masas. Este mismo planteamiento está presente en el artista coreano Nam June Paik. En la obra de Plessi como en la de Paik, se respira esa capacidad para humanizar el medio tecnológico. Sin embargo, la relación con la obra vídeo, difiere de un artista a otro. En una entrevista, Plessi deja claro que ha mirado con mucha atención lo que hacía Paik, y explica que mientras que él utiliza los medios para conjugarlos con la historia, Paik relaciona el medio electrónico a otras situaciones más cercanas a fluxus.

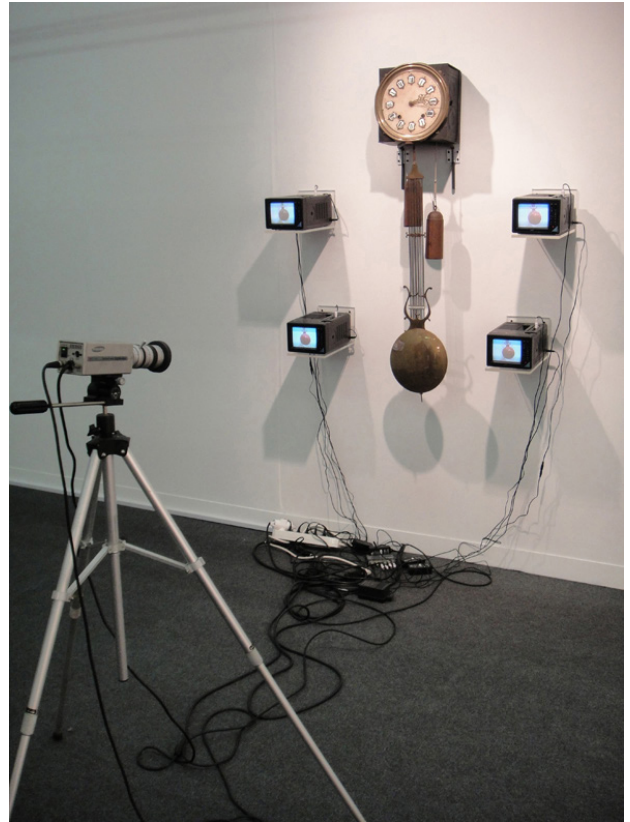
Paik durante un periodo, sobretudo el primero, ha intervenido en el medio electrónico. Su trabajo es de unos años anteriores al mío, ligado a fluxus y a otras situaciones. Mi trabajo era diferente, era utilizar los medios electrónicos pero conjugarlos con la historia [...], la historia en cambio tiene una cultura, tiene unos materiales históricos: como la piedra, el mármol, el hierro que están ligados a la historia del arte<sup>407</sup>.

<sup>406</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>407</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 de julio de 2012.



Fig. 29. Nam June Paik. *Candle TV*, 1975.







A pesar de la manifestación por parte de Plessi de que su obra se diferencia de la de Paik. Desde nuestro parecer, en algunos momentos la obra de ambos dialoga entre sí, en una divergencia temporal de los materiales. Aunque, en Plessi el material es uno: lo fluido, lo atmosférico y en Paik el material es el tiempo; para ambos la manipulación y la posición de la cámara en sistema de circuito cerrado se transforma en una imagen metáfora del tiempo. Así, en *Swiss Clock* (1988), Paik crea una obra sobre la grabación del tiempo, mientras que en *Moving Water* (1981), de Plessi, la cámara graba el tiempo del fluir de lo líquido.

Habría que añadir a esta coexistencia entre ambos artistas, otra: la del “historicismo”. Como observa Víctor del Río, la alternancia de elementos escultóricos clásicos y modelos antiguos de televisión parece reproducir un “historicismo” propio de la videoinstalación. Se establece así una recurrente relación entre la imagen-vídeo y la ruina, entre el robot o el autómatas y la imagen clásica de la cultura que nos llega a través de las ruinas<sup>408</sup>. Como paralelismo de tal paradoja, encontramos la obra de Paik *Colosseo* (1990) o *Roma* (1987) de Plessi. En ambas se despliegan arquitecturas que simbolizan lo antiguo, donde lo antiguo actúa como moderno, la piedra, y el monitor de televisión funciona como metáfora o ironía de la ruina.

Nam June Paik planteó por primera vez el problema de introducir el “feedback” en el circuito televisivo. “Dicho de otra manera —escribe del Río—, el problema de convertir en calle de ida y vuelta la calle de una sola dirección que es la emisión televisiva. Paik lo intentó por primera vez en 1965, en una exposición en el New Museum de Nueva York, realizó una pieza titulada *El círculo de la vida*”<sup>409</sup>. Paik está interesado en esos momentos por estimular una respuesta del espectador a las emisiones televisivas, capaz de establecer un diálogo allí donde sólo existe el monólogo del “gran emisor”. Para algunos, Plessi reduce el problema y lo convierte en una cuestión estrictamente de imagen: “El feedback en *Reflecting Water* no es real, sino imaginario. El gran emisor se mira a sí mismo y emite su propio reflejo. No hay respuesta; el gran emisor habla y se responde a sí mismo”<sup>410</sup>.

194

En otro orden de cosas, la pantalla televisiva de Plessi —según, Annamaria Sandoná— “pierde las señas del medio tecnológico que enseña imágenes, que cuenta

<sup>408</sup> DEL RÍO, Víctor. Ver en: “El lenguaje de las videoinstalaciones. La televisión como armario ‘antes de la luz’”. En: Plessi. *Ánima de la materia*. Consorcio de museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000, p. 101-120.

<sup>409</sup> Ibidem.

<sup>410</sup> Ibidem.

historias, como a menudo pasa en la obra de videoartistas, para convertirse en material escultórico”<sup>411</sup>. Mediante el cual insiste en aquellos binomios apariencia-realidad, verdadero-falso ya presentes en los dibujos de los años sesenta y llevando a cabo la que será una constante: la búsqueda de un nuevo humanismo tecnológico.

Fabrizio Plessi estaría más cerca de aquellos artistas cuyos trabajos se sitúan más próximos a contenidos y estrategias que distorsionan la realidad de la televisión. Piezas que reflejan la irresistible atracción ejercida por los rasgos físicos de la televisión, como la luz. Como sugiere Les Levine, “la televisión es un sistema de incidencia lumínica. Miramos directamente a algo que genera luz como si mirásemos dentro de una bombilla... La luz es información”<sup>412</sup>. El uso de la imagen y la tecnología en la obra de Plessi es autorreferencial: el arte habla del arte, sin pretender hacer ninguna revolución.

Por otra parte, la expulsión del espacio bidimensional del Pop es común a muchos de los artistas de la época, como Kounellis, Merz, Pascali, o Plessi —por citar unos pocos—. Así, para Plessi, con la TV había que crear una tridimensionalidad y hay una intención de desbordamiento del espacio formal y de la ocupación y manipulación del espacio real. La incorporación de los monitores de televisión a las instalaciones, hacen que estas adquieran el lenguaje en los parámetros de tiempo y espacio, señala Levine:

La historia del vídeo como discurso estético es un lenguaje de collage, en las que estrategias de procesamiento y recombinación de imagen evocan un nuevo lenguaje visual de los recursos multitextuales de la cultura internacional. El espectacular aumento de tipos de videoinstalación puede haber visto como una ampliación de las técnicas de collage dentro de la dimensión de tiempo y espacio provisto por los monitores de vídeo situado en un diálogo intertextual con otros materiales. Así que los trabajos de Mary Lúcier, Rita Myers, Fabrizio Plessi, Bucky Schwartz, y otros siguen y desarrollan sobre este proceso<sup>413</sup>.

Entre 1990 y 2000, Fabrizio Plessi impartió clases sobre la “Humanización de las tecnologías” en la Kunsthochschule für Medien en Colonia. El propio artista considera que su filosofía personal se basa en intentar “humanizar la máquina” para despojarla de esa frialdad propia de la tecnología y conferirle otro sentido, sensible,

<sup>411</sup> SANDONÀ Annamaria. *PLESSI. Il flusso della ragione*, cit.

<sup>412</sup> LEVINE, Les. “One - Gun Video Art”. En : *New Artists Video*. Editado por Gregory Battcock, Nueva York, E.P. Dutton, p. 86, 1978.

<sup>413</sup> *Ibidem*.



poético o simbólico. Estas ideas no están lejos de las desplegadas por un filósofo de la tecnología como Miguel Ángel Quintanilla: “Se produce pues, una confrontación a la idea más extendida de que el tipo de cultura que promueve el desarrollo tecnológico es deshumanizador y alienante”<sup>414</sup>.

Para el doctor Quintanilla esta postura de temor por parte de muchas reflexiones sobre la técnica es incorrecta. Porque, en primer lugar, los sistemas tecnológicos, como las propias teorías científicas en la que se apoyan, son sistemas en desarrollo; y, en segundo lugar, gracias precisamente al desarrollo de los sistemas tecnológicos y del conocimiento científico, hemos aprendido que las consecuencias de una acción son múltiples y que la evaluación de una tecnología es una compleja cuestión que sólo a la luz de nuevos conocimientos y nuevos desarrollos tecnológicos podemos ir precisando poco a poco<sup>415</sup>.

Desde el inicio del uso de la tecnología en el arte, hay un intento de reconciliar la diferencia entre hombre y máquina. Esto lo vemos desde los primeros trabajos de Nam June Paik, *TV Bra for Living Sculpture* (Sujetador de TV para escultura viviente, 1968-1969), *TV Glasses* (Gafas televisivas, 1971) y *Concerto for TV, Cello, and Videotapes* (Concierto para TV, violonchelo y cintas de vídeo), todos ellos con Charlotte Moorman (1933-1991) presente e incluso como intérprete. En estas performances es evidente la tensión entre presencia corporal y mediación tecnológica fundamental para gran parte del videoarte, “una tensión que Paik trató de resolver; en sus propias palabras de humanizar pero en este intento de reconciliación entre el hombre y la tecnología en muchos casos no hacía sino exacerbarla”<sup>416</sup>. La reflexión en torno al medio tecnológico será común a muchos de los artistas que se iniciaban en las prácticas con el vídeo o con el monitor de televisión. El propio uso del monitor de televisión era para manifestar su postura crítica frente a la cultura de masas protagonizada por la televisión.

196

Al rechazo de la televisión como medio de cultura popular, por parte de algunos artistas como Paik o Vostell, se unen otros cuestionamientos en torno a lo político, a los procesos económicos y a temas de identidad, como mensaje a través de dispositivos tecnológicos. Sin embargo, la producción videográfica de Plessi: Se sitúa en el sutil

<sup>414</sup> Ver en: QUINTANILLA, Miguel Ángel. *Tecnología: Un enfoque filosófico y otros ensayos de filosofía de la tecnología*. México. Editado por Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 29.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, cit., p. 560.

lugar que se da entre la realidad y la ficción, entre la naturaleza y el ser humano. Para Plessi su obra está unida a una idea, especialmente de orden poético.

Podríamos decir que Plessi contribuye a la salvación de la cultura artística por la cultura técnica. Son muchos los autores que han calificado de humanista la tecnología de Plessi, como Achille Bonito Oliva cuando habla de “sprezzatura” (arrogancia) de las imágenes. Plessi no juega a reproducir simplemente la imagen, no utiliza el vídeo para dar información y documentación de lo real, sino que juega con temáticas complicadas como la reflexión y la duplicación, el narciso y la memoria, con la producción de imágenes sofisticadas capaces de evocar, por su virtuosismo, la “sprezzatura” (arrogancia) manierista<sup>417</sup>. Para Bonito Oliva esta “sprezzatura” es producto de una evidente habilidad técnica con la consecuente humanización de unos engranajes que no se quedan fríos y rígidos y en ello estriba el uso humanístico que Plessi hace de la tecnología. Se aparta de preocupaciones que mantuvieron ocupados a otros artistas durante años. Para J. Lebrero Stäls:

Plessi se sitúa, desmarcándose, más allá de la problemática en la que otros luchaban contra dos sombras que les perseguían, la televisión y el arte, tratando de delimitar un ámbito nuevo en el que ni la una ni la otra asumieran un papel dominante. Aunque parece que lo que intenta Plessi es hacer de la tecnología un elemento más humanizado, en realidad él defiende que su principal preocupación es “elevar la temperatura del vídeo cargándolo de significados y emociones.”<sup>418</sup>

Para Plessi no hay una barrera entre el arte y el mundo, entre el arte y la historia, entre el arte y el hombre. Detrás de cada obra suya hay un estudio antropológico. Además, el carácter instalativo de la misma participa de la recreación del lugar en una nueva conciencia topológica. El espacio para Plessi tiene una carga contextual, la obra se adhiere al espacio, aunque no necesariamente este tenga que ser el espacio lógico o real<sup>419</sup>.

En definitiva, Plessi utiliza el vídeo como mero instrumento, como materia prima, como el lápiz del escritor para contar cosas o del dibujante para ilustrar un pensamiento y una manera de existir. El vídeo es un soporte para crear ilusión, imagen de una percepción. Por añadidura, Fabrizio Plessi no se considera un videoartista, sino un

<sup>417</sup> Ver en: BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, cit., p. 19.

<sup>418</sup> WEISS, Evelyn: “Una conversación con Fabrizio Plessi”. AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay: Eine videoinstallation und hundert Zeichnungen* (1976-1992), cit.

<sup>419</sup> “El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas.” MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Planeta-Agostini, 1994, p. 256.

creador que utiliza los medios electrónicos para expresarse como otros emplean el óleo, el lápiz, el bronce, el hierro o el mármol. Plessi utiliza la imagen vídeo como si utiliza el lápiz o el papel, en un interés por la percepción material de la obra. O como dice Donald Judd, en *Specific Objects*, escribiendo sobre la escultura de Mark di Suvero: “utiliza las vigas como si fuesen pinceladas, imitando el movimiento, como hacía Franz Kline”<sup>420</sup>.

Marie-Claire Uberquoi señalaría: “Plessi ha demostrado que su principal preocupación no es mitificar las nuevas tecnologías”<sup>421</sup>. Plessi no se queda en la búsqueda de una forma de trabajar que responda a un grupo o a una corriente, sino que él habla siempre de que es un “navigatore solitario”<sup>422</sup>. Esta declaración de independencia con respecto a los artistas coetáneos, la repetirá en innumerables ocasiones<sup>423</sup>. El resultado es una obra que nace del compendio de experiencias que se estaban fraguando a finales de los años sesenta y principios de los setenta, como el uso de los materiales llamados “pobres” por el arte povera o la investigación sobre los media y la tecnología. Ambos elementos conviven en la obra de Plessi, obteniendo un lenguaje único y a su vez tangencial a las experiencias que le han acompañado a lo largo de su dilatada trayectoria.

Muchas de las primeras performances de Fabrizio Plessi fueron transformadas en “video tapes”, como *Liquid Piece* del 1975 o *Walking on water* del 1975. Se trata de vídeos que atienden a esa tendencia de proyectar o recoger con una cámara una secuencia de acciones “repetidas”. Así, por ejemplo, en *Walking on water*, se reproduce la acción de intentar caminar sobre el agua, acabando frustrada tras 134 intentos. En estos primeros proyectos de vídeo, el uso del mismo atiende al carácter de este como medio para visualizar una acción, de forma secuencial, como en otros proyectos, lo haría la fotografía. Podríamos decir entonces que en el uso del vídeo por parte de Plessi se produce una evolución del uso como medio tecnológico más avanzado que la fotografía, el vídeo como parte integradora de la obra, con un lenguaje propio, que aporta un carácter determinado de modernidad a la obra.

198

Es interesante, en este sentido, la referencia que hace Javier Fuentes a Marshall McLuhan al hablar de la obra de Plessi: “el arte del vídeo incluye como medio

<sup>420</sup> JUDD, Donald. “Specific Objects”. *Art Year Book* 8 (1965), consultado texto en castellano en: <http://tercerogradoenartegrupol.blogspot.com.es/2013/02/objetos-especificos-donald-judd.html> Fecha de acceso: 09/11/2016

<sup>421</sup> AA.VV. *Fabrizio Plessi. I Lavatoio dell'Anima*, Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2004, p. 95.

<sup>422</sup> Estas palabras las utilizará en innumerables entrevistas para referirse a cual ha sido el lugar que ha ocupado en la historia del arte, durante los años sesenta, setenta principalmente.

<sup>423</sup> Entrevista realizada por mí, en Mallorca el 17 de julio de 2012, y en una de la últimas, realizada por Marco Meneguzzo titulada *Dialogo sul lago segato*, el 14 de marzo de 2014: “Un navigatore solitario mi sembra la metafora più giusta...” Ver en: MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*. Editorial Mudima, Milán, 2014, p. 67.

más que como fin en si mismo”<sup>424</sup>. Por otro lado, debemos añadir que el cambio de uso del vídeo por parte de los artistas de los años sesenta, como bien señala Fuentes “fue un recurso adecuado para almacenar y documentar acciones y propuestas que por su carácter esencialmente efímero eran imposibles de conservar”<sup>425</sup>.

El anuncio del lenguaje tecnológico al que se anexiona la obra de Plessi tiene lugar en 1968, cuando dibuja su primer *TV water*, el monitor de un televisor del que sale un chorro continuo de agua. Un televisor que descarga 1.200 litros de agua por minuto en un chorro continuo. Durante años, la relación que mantiene el vídeo con la obra es más un medio de registro de acciones del artista. Sin embargo, el punto de viraje decisivo en el desarrollo de su trabajo se da en 1977. Este año, Plessi plantea y realiza *Reflecting Water*, “la videoinstalación que marca el punto de viraje decisivo en el desarrollo de su trabajo”<sup>426</sup>. Se trata de un monitor que emite una imagen de la palabra “water” escrita con tubo de neón. En esta obra ya están presentes todas las claves del arte de Plessi, especialmente, el agua, que se convierte en el tema obsesivo y el cual no abandonará. Él mismo explicará: “Prefiero el agua porque veo grandes semejanzas entre ella y la pantalla de un monitor de vídeo encendida: ambas tienen la misma fluidez. Las dos son azules móviles”<sup>427</sup>. Por otro lado, está el efecto especular; la pantalla del monitor hace en esta ocasión las veces de superficie de un estanque de agua donde se refleja la palabra “water”, no la que está encima del monitor, sino otra, o la misma grabada en un momento diferente para emitirla en la pantalla. El juego, la ilusión, el efecto barroco.

El vídeo también será un medio para crear estructuras de repetición en la obra. A finales de los años sesenta hay cierta tendencia a utilizar la repetición como modo de composición. Esto se hace patente tanto en obras materiales como en obras en video. Rosalind E. Krauss señala que se trata de una estrategia dispositiva en la que se evita la composición relacional<sup>428</sup>. Krauss hace referencia a una película realiza por Richard Serra en 1969, *Mano cogiendo plomo*. Una película repetitiva de tres minutos, casi desprovista de incidentes en su austeridad. Desde el lado derecho y llenando casi por completo la pantalla, una mano y un antebrazo ejecutan la totalidad de la acción, que consiste en el intento de Serra de coger una serie de trozos de metal que e su caída atraviesan de arriba abajo el espacio de la imagen. La pulsación

<sup>424</sup> FUENTES FEO, Javier. *Una resolución (mediática) a la crisis de la pintura*. En: AA.VV. *Plessi, ánima de la materia*, cit., p. 146.

<sup>425</sup> *Ibidem*.

<sup>426</sup> JIMÉNEZ, Carlos. “Fabrizio Plessi: el último barroco”. *Revista Lápiz*, abril 1988.

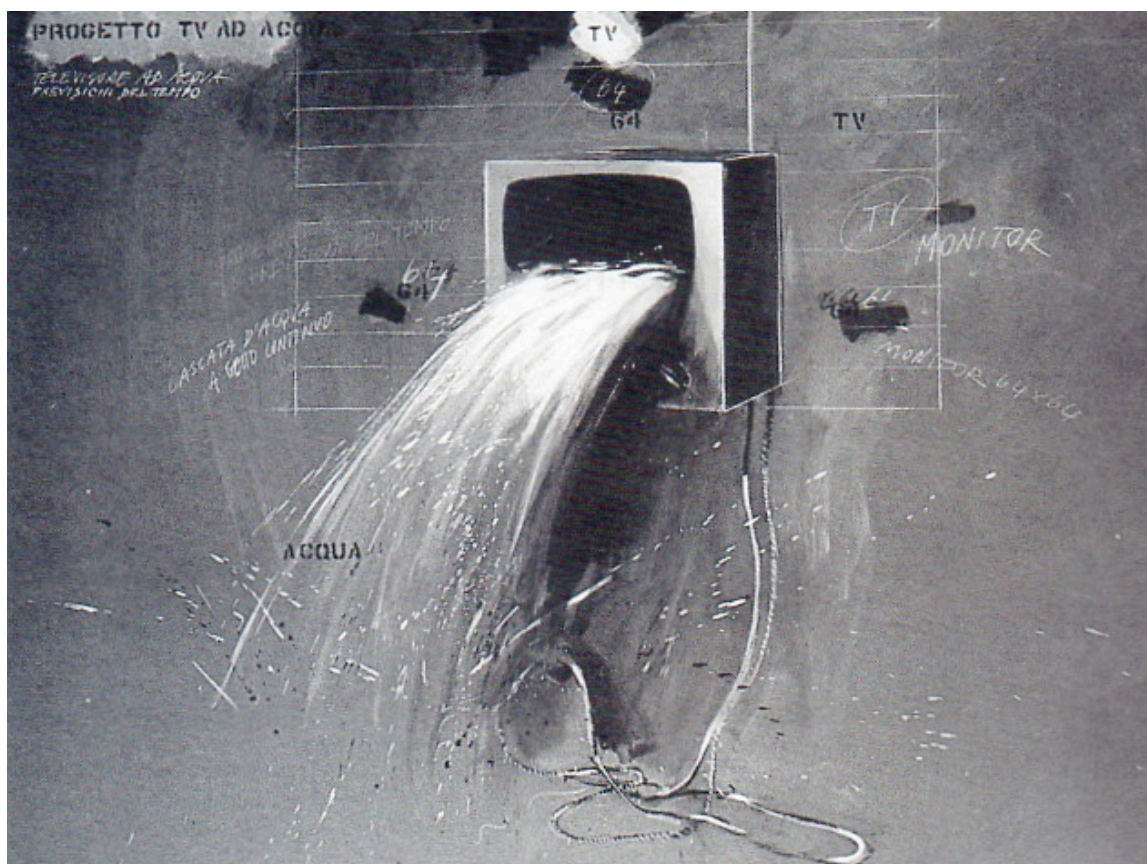
<sup>427</sup> *Ibidem*.

<sup>428</sup> Krauss subraya de la película que Richard Serra realizaría en 1969, la inexorable persistencia en hacer algo una y otra vez sin considerar en absoluto el “éxito” como un clímax, en simplemente añadir cada acción particular a la anterior. KRAUSS, E., Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna. Doble negativo: Una nueva sintaxis para la escultura*. Madrid, Editorial Akal, 2002, p. 239.

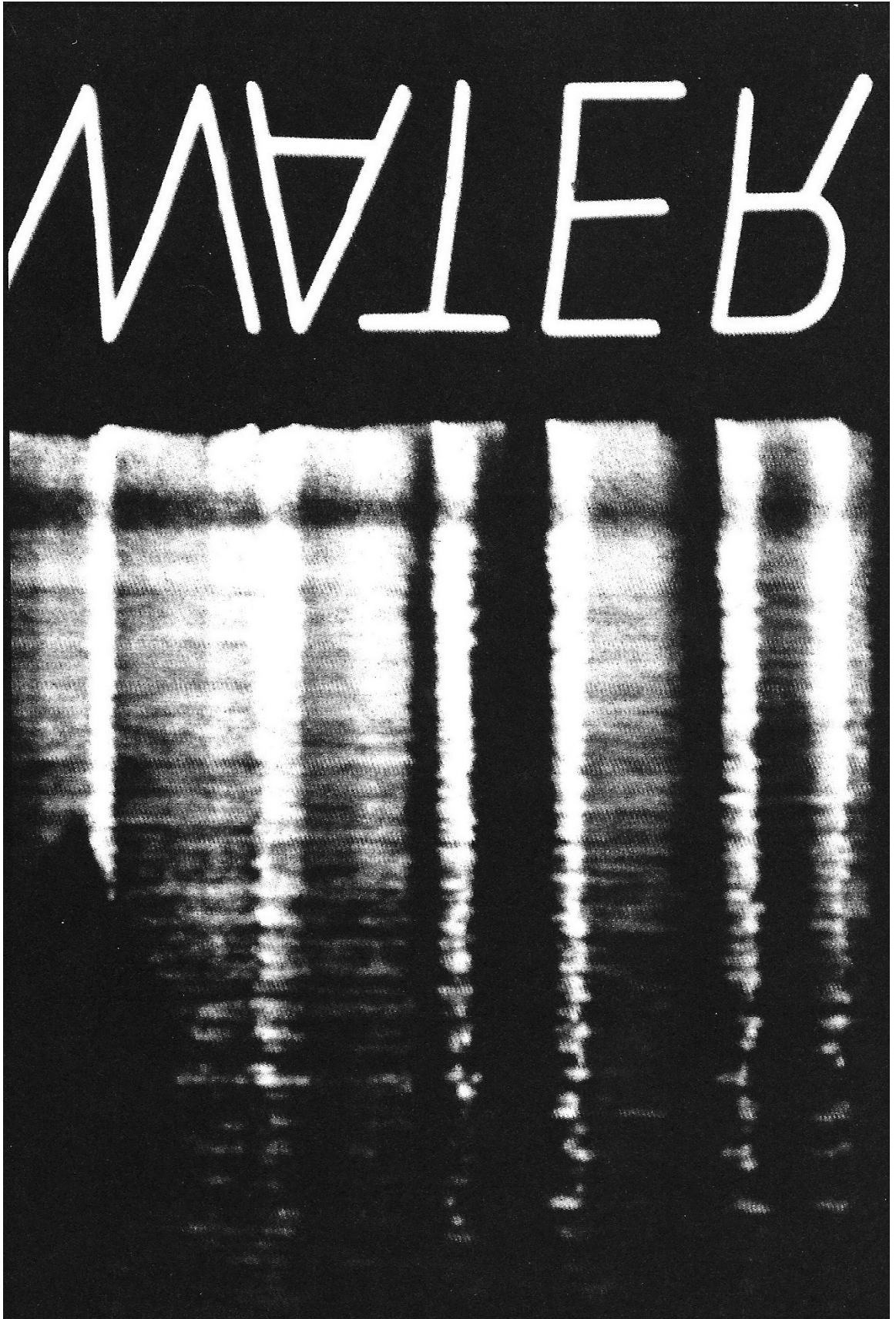












rítmica entre mano abierta y puño cerrado al tratar Serra de detener los objetos que caen constituye la única puntuación de la secuencia espacio-temporal.

A diferencia de otros artistas, en Plessi se da una utilización fragmentaria del vídeo, es decir, este no protagoniza la obra, sino que forma parte de ella. Parece en ocasiones que se interesa incluso por la estética y sustituye o suplanta la realidad por la ficción. Como por ejemplo sucede en *Bombay-Bombay*, que realizaría en 1992 para el Museo Ludwig en Colonia. Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores, esta obra está dedicada al cineasta y poeta Pier Paolo Pasolini, autor de la obra *L'odore dell'India*. La idea surge a partir de la lectura de este relato junto a la contemplación de los lavaderos de piedra de Dhobi Ghat. Asegura Plessi:

Allí mismo, durante los días siguientes en el hotel, sobre el set improvisado de mi mesa de trabajo, entre los lápices, papeles, notas, colores: por fin las fotos reveladas. Sabe el artista que ha encontrado una obra que ya existe en sí misma.<sup>429</sup>

Como sugiere Pilar Ribal, el artista vive aquí lo que Gastón Bachelard llamaría un “instante innovador”, un hecho que interrumpe el pasado y el futuro, un tiempo singular que sacude el ser, una revelación. Con esta videoinstalación, Plessi nos traslada a esos antiguos lavaderos configurados por una estructura múltiple con cientos y cientos de receptáculos, aquí reconstruidos en una estructura de hierro oxidado, producto de la propia naturaleza del material. La contemplación de estos en la India fue para él casi una experiencia extrema, todo un descubrimiento. “Suerte que has venido, suerte que lo has visto”, se dijo así mismo<sup>430</sup>. Y es que para Plessi la India siempre ha supuesto un gran sueño que le había acompañado desde su infancia, como el propio artista le dice a Evelyn Weiss:

Un mundo muy lejano, mítico, un mundo de fábula. En el cine, Los lanceros bengalíes, El ladrón de Bagdag, Las mil y una noches y las novelas de Salgari. El deseo de un viaje largo era tan fuerte que esperé y esperé; quizá demasiado. Pero era como si no quisiera consumir lo que se había acumulado y sedimentado en mí durante años<sup>431</sup>.

204

El vídeo en la obra de Plessi, como imagen proyectada, no engloba una historia o trata de una secuencia de relatos o escenografías, como puede ocurrir en las

<sup>429</sup> AA.VV. *Fabrizio Plessi. I Lavatoio dell'Anima*, cit., p.101.

<sup>430</sup> *Ibidem*.

<sup>431</sup> AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay*, cit., p. 126.

videoinstalaciones de Bill Viola o Gary Hill, artistas para los que el vídeo forma parte de un discurso. El video de Fabrizio Plessi es evocativo, casi sensitivo. Los elementos desmaterializados como el agua, el fuego o el viento le permiten al artista materializar lo inmaterial. En *Bombay-Bombay* la disposición lineal de monitores proyectan la imagen sincronizada de la corriente del agua, interpretan al Ganges en un “escenario” donde la ausencia humana deja lugar a la reflexión de lo que allí casi ha sucedido, deja lugar a la emoción transmitida de forma casi mágica por el artista, para dar paso al simbolismo de aquello que el hombre ha creado. *Bombay-Bombay* alude a la historia y a la cultura. Así, Plessi dirá de esta obra:

Bombay-Bombay aunque parezca desierto de seres humanos, pretende ser un baño humano, una radiografía, no demasiado impecable pero real, de las actuales condiciones de vida.” Para Plessi el conjunto formado por esas masas de telas mojadas que se amontonan sobre una gran estructura son en realidad una gran “inmersión” metafórica; “No hay aquí esa masa humana, pero hay su presencia. No hay agua, pero hay presencia electrónica y simbólica del agua, que también purifica, limpia y lava”<sup>432</sup>.

La obra de Fabrizio Plessi no describe o cuenta historias, sino que genera “strong signals”<sup>433</sup>. Plessi no busca lo irreal en el vídeo, sino que, para él, tal vez el agua o el fuego que se proyecta en la pantalla no es menos real que el que vemos fuera de ella. Para Achille Bonito Oliva, la “invención” de Plessi consiste precisamente en crear una nostalgia de lo real a través de la formulación de un lenguaje autónomo a través de la sospecha de una utilización distinta del medio televisivo no ya convertido en fetiche sino insertado en un paisaje en el que ya no es tan frontal como de costumbre”<sup>434</sup>. El vídeo es en la obra de Fabrizio Plessi lo que para Roman Gubern es la “imagen sintética”:

La imagen sintética es una nueva forma de dibujo sin lápiz o una nueva forma de pintura sin pinceles ni paleta, [...], tal como se produjo con la pintura perspectivista del Quattrocento, nacida de la colaboración del artista con la geometría y la ciencia óptica. Pero puesto que la máquina ha liberado al hombre de la servidumbre de su habilidad manual, esta habilidad ahora irrelevante ha sido sustituida por la potencia de ideación, traducida en forma de programa informático. Aquí comparece la analogía entre el vídeo, que era sobre todo un arte conceptual antes que sensorial, y la ideación conceptual de la que nacerá la imagen sintética”<sup>435</sup>.

<sup>432</sup> Ibidem.

<sup>433</sup> GLUECK, Grace. “Art Review; A Dramatic Interplay of Video and Real Imagery”. Publicado en: <http://www.nytimes.com/1998/08/07/arts/art-review-a-dramatic-interplay-of-video-and-real-imagery.html>.

<sup>434</sup> Ver en: BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, cit., p.19.

<sup>435</sup> Ibidem.





207



Fig. 35. Fabrizio Plessi. *Bombay-Bombay*, 1992.

El uso de la técnica por parte de Plessi se diría que es de tipo “residual”. Es decir, su foco de investigación no estaría en el procedimiento o sistema de la propia máquina: el monitor, sino en la representación de la idea, en un soporte que le sirve como medio para un fin. Las propiedades de estas máquinas no son de su interés, en tanto en cuanto estas ya vienen dadas, con la única intención por parte del artista de su uso, la utilidad de la técnica para la elaboración de la obra, la técnica como medio. Fabrizio Plessi considera que el vídeo y la tecnología no son más que herramientas al servicio del artista y no una finalidad en sí mismos. En palabras del propio artista, “desnudar la tecnología de su aspecto antihumanístico y de su connotación demoníaca para hacerla más humana, cargándola de significados y emociones”<sup>436</sup>. Plessi reacciona ante la tendencia bastante generalizada de dejarse dominar por el medio tecnológico y, además, en sus obras existen conceptos como la sensibilidad, la belleza y la estética.

El trabajo de Fabrizio Plessi quedaría fuera de aquellas prácticas de artistas que han utilizado el cuerpo humano como instrumento central en la incorporación del vídeo a la obra de arte. Y que, por otra parte, Rosalind Krauss considera que son la mayoría de trabajos realizados durante el breve periodo de existencia del videoarte<sup>437</sup>. Para Krauss, el uso de la psique humana predomina en la producción de las obras-vídeo, tanto del cuerpo de los artistas o del cuerpo del espectador activo, siguiendo en ocasiones un guión para una performers o en otras un autoaislamiento; como ejemplo sucede con las obras de Bruce Nauman en las que el performer reacciona ante una imagen de sí mismo continuamente renovada, esta imagen, al suplantarse el conocimiento de cualquier cosa anterior a ella, se convierte en el texto invariable del performer. Clavado a su propio reflejo, el artista está estrechamente ligado al texto de la perpetuación de esa imagen. En *Revolving Upside Down* (1968), Nauman se filma así mismo con una cámara que ha sido dada la vuelta, de modo que el suelo que pisa aparece en la parte de arriba de la pantalla. Durante sesenta minutos, Nauman se mueve lentamente, girándose sobre un pie, desde la zona más lejana de su estudio hacia adelante, hacia el monitor, luego hacia atrás y vuelta a empezar, repitiendo esta acción hasta agotar la duración de la cinta.

<sup>436</sup> Ver en: “Jornadas de debate sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el arte actual” Museu d’art modern i contemporani de palma. Octubre, 2004.

<sup>437</sup> KRAUSS, Rosalind. “ Videoarte: la estética del narcisismo”. En: AA.VV. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, cit., p. 45.

Esta estabilización de los efectos de temporalidad *–presente quebrado–* es común a las obras en vídeo, incluidas las de Fabrizio Plessi, pero a diferencia de la mayoría, para Plessi el instrumento central en la obra no es el “yo” sino el medio, la naturaleza, o sea, el origen del yo. Diferencia que le separa con artistas como Bill Viola, Bruce Nauman o Dara Birnbaum. En las obras de vídeo de estos artistas se parte del principio de que el vídeo es una forma de comunicación del artista consigo mismo, incluso convirtiéndose el artista en actor de su propia concepción de la realidad a través de escenificar acciones relacionadas con la filosofía, la magia o la sociología. Así, Bill Viola plantea sus vídeos o videoinstalaciones como composiciones audiovisuales fundadas en reflexiones sobre el nacimiento, la muerte o la vida.

En unas declaraciones para la prensa, Plessi explicaba lo esencial de su pensamiento:

Mi trabajo consiste en romper las barreras entre ciencia y arte y de trabajar cruzando en diagonal la propia y real globalización, para hacer más humana la cara inexpresiva de la máquina. El arte con su interminable capacidad terapéutica, gracias a sus posibilidades tecnológicas como transmisor de información, llegará a ser un fundamento básico para que el espíritu del hombre en el árido paisaje contemporáneo...El trabajo del artista es llevar en nuestra retina y en nuestro cerebro de *flash de magnesio* que iluminará la zona oscura y secreta de nuestra percepción. Y una vez que nuestra mente se dilata en ideas más amplias, no volverá más a su formato original<sup>438</sup>.

Es como si Plessi reconciliara la tensión creada por la técnica y el arte, la ciencia y el arte, el hombre y la tecnología. Achille Bonito Oliva dirá:

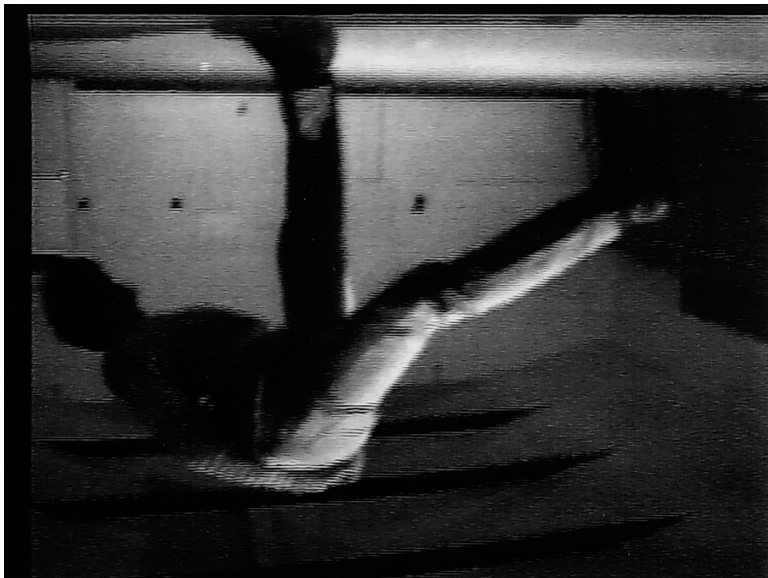
Una tensión wagneriana serpentea en la estructura del arte contemporáneo, encaminada hacia la confrontación compleja del mundo moderno y hacia el problema de la reproductibilidad que implica la complicada relación con la técnica y la ciencia<sup>439</sup>.

En definitiva, para Plessi el vídeo es la herramienta propia de la posmodernidad con la que, por un lado, aporta un lenguaje contemporáneo a su obra y, por otro, le ha aportado la base material por la cual ha creado su propio universo. Este universo está invadido por multitud de imágenes fluidas, imágenes que el propio artista afirma que son más reales que las que están fuera del monitor. Como afirma Bonito

<sup>438</sup> PLESSI, Fabrizio. “Entrevista” en: “Monumenta di Fabrizio Plessi ad Agrigento”, en: [www.espoarte.net](http://www.espoarte.net), 19 mayo 2012.

<sup>439</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Il talone de Achille, sull arte contemporanea*. Milán, Feltrinelli, “Campi del sapere”, 1988, p. 105.







Oliva, “en las instalaciones de Plessi no hay desesperación, sino más bien una especie de constatación histórica de una convivencia necesaria con la máquina y con la memoria duplicada”<sup>440</sup>. Plessi busca las posibilidades expresivas y sugestivas del medio electrónico, mediante el cual presenta la forma en su estado líquido, fluido. En palabras de Achille Bonito Oliva:

Plessi por supuesto no juega a reproducir sistemáticamente la imagen, no utiliza el video para dar información y documentación de lo real, sino que juega con temáticas complicadas como la reflexión y la duplicación, el narciso y la memoria, con la producción de imágenes sofisticadas capaces de evocar, con virtuosismo la sprezzatura (arrogancia) manierista.<sup>441</sup>

Así, para Bonito Oliva, en la obra de Plessi el ready-made se convierte en electrónico al ser reproducido por el vídeo y por estar al servicio de un movimiento en el que participa la imagen duplicada del televisor. El nivel literario de estas máquinas se desarrolla progresivamente con la amplitud de su construcción, con los movimientos ineludibles que las gobiernan metafísicamente.

### **3.6. La materia como conciencia del ser. La existencia de materia y forma en la obra de Plessi como pensamiento.**

#### **3.6.1. Proceso de cambio en el arte a partir de la crisis del concepto de lo real.**

##### ***Teoría del doble.***

A raíz de toda una serie de acontecimientos históricos, culturales y políticos, la sociedad occidental de principios del siglo XX comenzó a replantearse los parámetros bajo los cuales el mundo era observado y comprendido. Se generó una actitud dictada por un sentido de “lo real” que podríamos llamar abierto, según la cual la realidad del mundo estaba en función del uso y la medida que se hacía de ella. Se trata, como dice, Javier Chavarría, de una crisis de valores “que terminó poniendo en tela de juicio el propio concepto de lo real. La realidad acabó convirtiéndose en una invención en la que nada era lo que parecía, fenómeno al que contribuía la ya creciente industria cinematográfica”<sup>442</sup>.

<sup>440</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, cit., p.18.

<sup>441</sup> *Ibidem*, p.19.

<sup>442</sup> CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo Inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa). Editorial Nerea, 2002, p. 22.

De modo que el mundo del arte se hizo eco de estos planteamientos y muchos artistas, a partir de 1960, empezaron a preguntarse sobre los parámetros que rigen la realidad y la percepción de ésta. En estas nuevas obras se crean situaciones donde siempre se presenta una realidad que es múltiple. Una realidad engañosa, un espectáculo, susceptible de cambios continuos, que espera la lectura que de hace el público; su realidad depende del espectador. El trabajo se basa en la experiencia personal del espectador, quien determina la realidad última de la obra. Son obras en muchos casos procesuales, como ocurre en *Liquid Movie*, donde Plessi aparece limitado a la filmación de la performance en veinte minutos con un cámara desde ángulo fijo.

Asimismo, el filósofo francés Clement Rosset, por su parte, propugna toda una teoría de la comprensión de la realidad basada en la existencia del doble. En *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*<sup>443</sup>, reflexiona sobre una realidad doblada que se superpone como una fina película sobre la realidad primigenia, anulándola incluso. Ante la duda sobre la realidad del mundo, Rosset extiende esta membrana por la cual la pregunta se desplaza. El mundo existe, claro, pero nosotros vivimos otra realidad:

Toda duplicación supone la existencia de un original y de una copia, y cabe preguntarse cuál de los dos, el acontecimiento real o el ‘otro acontecimiento’ es el modelo y cual es el doble. Descubrimos entonces que el ‘otro acontecimiento’ no es verdaderamente el doble del acontecimiento real. Ocurre más bien a la inversa: es el acontecimiento real el que aparece como el doble del ‘otro acontecimiento’. Así, al final resulta que el acontecimiento real es el ‘otro’: el otro es esto real que ocurre, o sea, el doble de otra realidad que será lo real mismo pero que siempre se escapa y del que nunca podremos decir o saber nada<sup>444</sup>.

Ejemplo de duplicidad de una realidad es el film dirigido por Fabrizio Plessi y realizado por la coreógrafa Margaret Fisher. Ahí la bailarina se mueve a horcajadas sobre un espejo; el cuerpo se divide en dos: la mitad sólido/la mitad líquido, la mitad en el aire/la mitad en el agua. “De hecho, la película es en sí mismo una película-espejo, un capicúa cinematográfico”<sup>445</sup>. También, en *Reflecting Water* 1979, Plessi utiliza el neón sobre dos monitores de televisión, ambos reflejados en un “río” de queroseno. Es el juego de los mundos, el pasivo del espejo y el reflejo de la imagen como mundo activo.

<sup>443</sup> ROSSET, Clement. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona. Tusquets, 1993. Citado en: CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo Inmaterial*, cit., p. 35.

<sup>444</sup> ROSSET, Clement. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona. Tusquets, 1993.

<sup>445</sup> Texto de: FISHER, Margaret. En [www.mafishco.com](http://www.mafishco.com)

### 3.6.2. Suma de opuestos.

La obra de Plessi hace convivir los elementos naturales y artificiales. Quizás sea aquí donde Plessi pone en práctica su gesto provocativo. Es lo que afirma Marco Tonelli cuando se refiere a esas primeras acciones, donde se pone de manifiesto la unión entre contrarios: lo líquido es manipulado como sólido, por ejemplo, la acción de cortar el agua con la podadora o con la sierra, atornillarla, clavarla, o la acción de regar el agua<sup>446</sup>. El diálogo entre opuestos se convierte casi en una obsesión, sobre todo a partir de la intervención de lo tecnológico con una serie de elementos como agua, fuego, aire.

En un sentido semejante, el artista hindú Anish Kapoor (Bombay, 1954) afirmará en una entrevista: “Lo que me interesa es que para cada materialidad existe una inmaterialidad”<sup>447</sup>. Para Kapoor, al igual que para Plessi, sus trabajos resultan paradigmáticas tensiones entre opuestos complementarios. “La historia de la escultura, de los objetos —comenta Kapoor—, es paralela a la historia de los materiales. Desde la Edad de Bronce en adelante la cuestión de la materialidad es fundamental”<sup>448</sup>. En la obra titulada *Ascensión*, Kapoor coloca una base bajo la cúpula de la solemne Iglesia de San Giorgio —obra del gran maestro Andrea Palladio—. Ésta debe liberar una fina espiral de humo que asciende hasta la cúpula. El propio Kapoor dice: “En mi obra, qué es y qué parece ser muchas veces se confunde. En *Ascensión*, por ejemplo, lo que me interesa es la idea de la materialidad que deviene de un objeto, del humo que deviene de una columna. En esta obra está también presente la idea de Moisés que sigue una columna de humo, una columna de luces, en el desierto”<sup>449</sup>.

El concepto de hacer material lo inmaterial surge de una obra como la de Plessi, donde el agua, el fuego, el aire, la lava, se materializan en la pantalla del monitor. Pero, a su vez, la imagen de lo material del agua, del fuego, del aire, de la lava se inmaterializa en un espejismo de lo real. La atracción por los materiales que está presente en el pensamiento de Plessi; sobre todo por los materiales que habían dejado de ser oficiales. Ahora la materia se expresa y el artista escucha con avidez. Como dice Fernández Polanco: “Todo habla: el agua, el fuego, la tierra, el aire, los materiales que ayudan al hombre a sobrevivir, los fardos de heno, la estopa, el carbón, así como

<sup>446</sup> TONELLI, Marco. “Escultor de la modernidad”. En: AA.VV. *Plessi 1970-2005*. Valencia. IVAM Institut Valencià d’Art modern, p. 21.

<sup>447</sup> RIBAL, Pilar. “Soy un artista abstracto y gracias a la abstracción llego al origen de las cosas”. [elcultural.es](http://elcultural.es).

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> FIASCHI, Lorenzo. *ANISH KAPOOR. Ascension*. Catálogo para La Biennale di Venezia. 54. Esposizione Internazionale d’Arte. Eventi collaterali, 2011.

también los modernos, la electricidad, el neón”<sup>450</sup>. En este mismo sentido, Fabrizio Plessi dirá:

En el reverso del catálogo de mi exposición personal en Bolonia aparecía el escrito “Próxima exposición: arte povera de Germano Cellant” era la primera vez que se utilizaba esta definición y era exactamente febrero 1968. Así que después de la explosión del Pop Art me encontraba en una situación de gran atractivo hacia materiales pobres y hacia este movimiento<sup>451</sup>.

El encuentro con esta tendencia le hizo reflexionar acerca de la posible utilización del material en sí, como elemento de la naturaleza, pero también por su intrínseco poder evocativo, primero del agua y más tarde de la piedra, la madera, el algodón, la paja, el carbón o la sal. El arte povera se oponía al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada; un ready-made cercano a la tesis arte-vida y postulator de una microemotividad y de una nueva subjetividad<sup>452</sup>. A Plessi sólo le interesa la postura que toman ciertos artistas que formarían parte de este movimiento —arte povera— en cuanto a la reivindicación del uso de materiales, revalorizando sus propiedades de fluidez, elasticidad y transformación, pero, en cambio se alejará de las tesis poveristas porque estos se apartan de la defensa de la tecnología como instrumento al servicio de la obra.

En la obra de Fabrizio Plessi, se unen los opuestos, lo inmaterial a lo material. El ilusionismo producido por los efectos tecnológicos de luz, sonido, música, frente a lo presencial y ocupacional de la madera, la piedra, el hierro, la tierra. La obra produce la ilusión de lo real, la imagen del agua o del fuego es “mas real que la real”, se produce un desdoblamiento de la realidad. En obras como *Mare di Marmo* (1985), *Roma* (1987) o *Materia Prima* (1989) ocurre —lo que ya se ha dicho en otras ocasiones sobre la obra de Plessi— que el medio videografico genera su propia naturalidad, lo que permite diluir los conflictos de las imágenes electrónicas con “lo natural”. En palabras de Víctor del Río:

La contradicción sólo es un espejismo ideológico, por el que nos parece incompatible un medio electrónico y un contexto de materiales primarios, Plessi utiliza esto con toda consciencia. Su obra funciona como un desvelamiento de la naturaleza de los materiales y de las connotaciones que los acompañan<sup>453</sup>.

<sup>450</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p. 27.

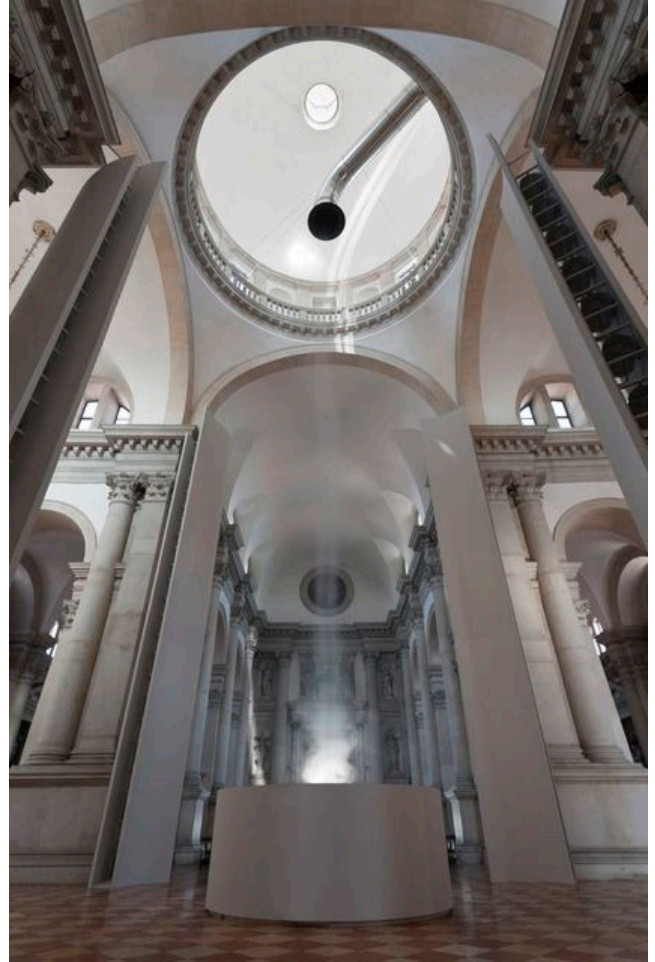
<sup>451</sup> WEISS, Evelyn. En: AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay*, cit.

<sup>452</sup> GUASCH, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 126.

<sup>453</sup> DEL RÍO, Víctor. *Plessi, ánima de la materia*, L' Almodí, Valencia, 2000, p. 110.







La duplicidad de la materia, en las pantallas tecnológicas de Plessi se establece como expresión de pensamiento, no de realidad. Cada puntito (píxel) es para Plessi, una parte de nuestro pensamiento: Yo pienso que el “pulviscolo” somos nosotros, porque nosotros somos lo que queremos ver y somos lo que queremos representar. No existe materia y forma como concepto, sino que existe una materia que es la forma conectada a nuestro propio pensamiento<sup>454</sup>.

### 3.6.3. La materia como generadora de vida: Agua

En 1968 Plessi inicia una serie de acciones en las que el agua es una constante, una obsesión, que no abandona a lo largo de toda su trayectoria. Sin embargo, para él, lo importante no es el agua como concepto sino el agua como fluido, como flujo, como efecto y movimiento. El agua como materia universal, la ambigüedad de lo fenomenológico. El propio Plessi afirma:

La primera instalación de la que ya no tengo noticia, estábamos en los años sesenta, sesenta y ocho, sesenta y nueve y yo quería trabajar con los televisores viejos, feos pero iguales que eran en blanco y negro. Entonces lo primero que hice fue filmar una cascada y grabo la cascada en vertical y cuando la proyecto en TV, le doy la vuelta. El agua en vez de caer, sube. La misma imagen, aunque al espectador le parece una agua y otra fuego. Para mí no hay diferencia, el agua y el fuego son flujos de energía. Si queremos podemos contar historias de agua y fuego, pero para mí no son enemigos, sino que son iguales; y así soy yo. Por eso la instalación de la Plaza de San Marco, el agua se encendía: *Tempo Liquido*<sup>455</sup>.

Plessi ha hecho del agua el protagonista de su universo estético, el agua en todas sus manifestaciones, el agua como drama, como imagen materna, pero también como imagen de la muerte y de la destrucción. Según Gillo Dorfles:

Son dos los principios guía que emergen en la obra de Plessi: el de una conceptualización de las imágenes hídricas convertidas en elementos constantes de un sutil intercambio metafórico y el de una acción directa sobre el agua, es decir, de una toma de posesión efectiva, tangible, donde cada agua (mar, laguna, río, lago) se utiliza a través de la concreción del anterior juego metafórico<sup>456</sup>.

<sup>454</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”. Mallorca, 17 julio, 2012.

<sup>455</sup> *Ibidem*.

<sup>456</sup> DORFLES, Gillo. *Plessi-Azioni/Films, Interventi, Videotapes, Performance*. Padova, Mastrogiacomio Editorial, 1977.

Es una continua investigación la que hace Plessi con el elemento agua, representada en multitud de obras a lo largo de sus más de cincuenta años de trabajo. Podríamos tomar como el origen de esta característica tan manifiesta y destacada en su obra, el hecho de que todo arranca en una ciudad como Venecia. El agua convertida en metáfora, en sus multitudes facetas, nunca como su realidad física sino como imagen proyectada por la tecnología del vídeo. La presencia del agua está patente en multitud de obras, muestra de ello queda reflejado en exposiciones como *PLESSI 1970-2005*<sup>457</sup>. La selección de obras para la misma nos da una muestra evidente de lo que estamos afirmando: *Mare Orizzontale* (1976), *Waterfall* (1976), *Water* (1978), *Ice* (1982), *Water Wind* (1981), *Moving Water* (1981), *Arco Líquido* (1981), *Water Circles* (1982), *Videoland* (1987), *Altalena* (1981), *Cristallo Líquido* (1992), *Narciso* (1985), *Art* (1990), *Water Desert* (1985), *Stanza del Mare* (1990), *Armadio Nero* (1990), *Armadio Rosso* (1990), *Armadio Bianco* (1990), *Bronx* (1985), *Mare Verticale* (2005).

En cada pieza o instalación hay una historia, un poema una interpretación del agua. Eso sí, todo bajo el influjo de la tecnología, porque Plessi es un artista contemporáneo, y siempre aparece el vídeo como vehículo expresivo dotando a la obra de misterio y de metáfora. El agua de Plessi es un agua proyectada, imaginada, incluso seccionada, casi es una ilusión o la liberación de la fluidez matérica en consistencia y rigidez de una pantalla, pero que con la música y el sonido devuelve a nuestros sentidos a su origen fluido. La realidad de la materia parece que se nos ofrece en la amplitud de sus posibilidades, esperando solamente nuestro criterio, nuestra rectificación, nuestra realidad. El agua proyectada de Plessi produce ese desdoblamiento de la realidad, una *realidad doblada*. En este sentido Clément Rosset afirma:

219

El mundo de las cosas ‘verdaderas’ resulta ser una copia ilusoria de las cosas verdaderas, de manera que clarificar la primacía de este antagonismo se convierte en un juego de sustituciones<sup>458</sup>.

Aplicamos la teoría de Rosset al análisis de la imagen proyectada en el monitor de los elementos, en la obra de Plessi. Rosset dice que vivimos en un mundo de imágenes. El filósofo francés considera la ilusión como: “un arte de percibir acertadamente pero eludiendo las consecuencias”<sup>459</sup>. De esta manera, en las pantallas

<sup>457</sup> AA.VV. *Plessi 1970-2005*. Institut Valencià d’ Art Modern, 28-Junio-26 Agosto 2007.

<sup>458</sup> ROSSET, Clément. *Lo real y su doble*. Barcelona, Tusquets, 1993. Ver en: CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo Inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa). Editorial Nerea, 2002, p. 35.

<sup>459</sup> Ibídem, p. 36.







digitales de Plessi, no se trata de ver el “agua” que no es agua o el “fuego” que no es fuego. Estas, no ocultan la realidad, sino que se trata de cómo diferentes aspectos de un mismo acontecimiento adquieren cada uno su existencia autónoma. Igual que para Rosset se produce una ilusión cuando se convierte la misma cosa en dos.

En este sentido, las instalaciones de Plessi, están determinadas por la presencia de un espacio y la actitud del espectador frente a la obra. En un simulacro de acontecimientos, el artista juega con la ilusión que produce el agua reflejada, el agua proyectada, el agua interpretada. *Cristalli Liquidi* —instalación que realizará Plessi en 1993 para el Café Florian de Venecia— seduce al espectador en su inquietante y vibrante presencia. Los espejos de la sala, el cristal de las copas suspendidas del techo “en una tensión vertical”<sup>460</sup>. Michael Serres señala que solemos hablar de sólidos, porque estos dan coherencia y cohesión y por lo tanto prolongan la identidad a la que aspira el entendimiento. Tal vez esto sea porque el líquido, los flujos, el agua, no ofrecen cimiento<sup>461</sup>.

Consuelo Císcar, en su texto para el catálogo *Plessi 1970-2005*<sup>462</sup> hace referencia a *Vida Líquida*, el ensayo del sociólogo Zigmunt Bauman. Con la metáfora de la liquidez se refiere a la hibridación que Plessi busca entre la naturaleza y la tecnología para fijar un estado de las cosas, creando de esta forma una analogía con lo que el sociólogo expone como los comportamientos de las sociedades modernas. Nos parece interesante este punto de vista de Consuelo Císcar, ya que el hecho de citar un ensayo como el de Bauman nos abre un campo de visión, para reflexionar sobre el sentido del tema que literalmente inunda la obra de Plessi: el agua. De este modo, podemos afirmar que existe cierto paralelismo con el término “líquido” o “fluido” como metáfora de la sociedad moderna y la condición de una obra moderna como es la de Plessi, donde confluyen una serie de analogías al estudio de Bauman. Los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. Eso es lo que sugiere Bauman respecto a la sociedad moderna y eso, en cierta manera, es lo que sucede con la obra de Plessi, donde el agua es elemento, pero también es concepto, es idea. Una idea que confluye con el lenguaje móvil y también líquido del vídeo. Es lo que afirma claramente el artista:

<sup>460</sup> DAVIES, Hugh M. “Fabrizio Plessi” en *Fabrizio Plessi*. Nueva York. The Guggenheim Museum Soho, Editorial Chorus, p. 6.

<sup>461</sup> SERRES, Miguel. *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*. Editorial Pre-textos, Valencia, 1994, p. 224. Citado por CASTRO FLÓREZ, Fernando. En: *Plessi ánima de la materia*, cit., p. 23.

<sup>462</sup> CÍSCAR, Consuelo. “Vida Líquida”. En: *Plessi 1970-2005*, cit., p. 17.

El agua es el elemento antiguo, ancestral, originario. Y el vídeo es un elemento de hoy, ligado a nuestra vida agitada y telepática. Desde hace muchos años pienso que estos dos elementos, tan sólo diversos aparentemente, se encuentran prácticamente en ósmosis, o mejor aún, viven una vida secreta cargada de complicidades ocultas<sup>463</sup>.

El agua es también el origen de su lenguaje artístico. Sus primeras obras son el inicio de todo un proceso creador en torno al agua. Sufre en esta fase inicial increíbles manipulaciones e instrumentales transformaciones. Se convierte en elemento que subyace a un continuo pretexto aparentemente serio, el de salir fuera del sentido común de las cosas. A Plessi el agua como elemento natural parece interesarle solo marginalmente. Afirma Roberto Sanesi: La utiliza en una dimensión que se sirve para demostrar algo más, se podría decir que el agua - como elemento primario - viene evocada solo para ser negada. La utiliza a modo instrumental o a modo ingenierístico, asociando a las imágenes de naturaleza una herramienta instrumental; atrezos de carpintería, de horticultores, horticultor de fontanero. Como la pala, tan utilizada en sucesivas obras y la que aparece desde sus primeros proyectos como *Buco nell'acqua* (*Agujero en el agua*) para cavar el agua o *Fare un buco nell'acqua* (*Proyecto para un hacer un gran agujero en el agua*)<sup>464</sup>.

En *Documento*, una larga serie de instrumentos para agujerear, domina una imagen de Einstein con el escrito: “Documento inédito de gran importancia. Ya el en 1939 había pensado utilizar estos instrumentos para agujerear el agua del mar”. Esta idea de intervenir con comprobaciones, como es habitual en experimentaciones científicas, lleva a Plessi en el año 1973 a una serie de acciones, interviniendo sobre el Sena con *Buco nell'acqua* (*Agujero en el agua*), donde intenta realizar con clavo y martillo 300 agujeros, una operación que, como contraprueba, repite durante varios días consecutivos en diferentes puntos del río, demostrando la imposibilidad de modificar el estatus físico del agua. En otra acción performativa riega el río cada día a la misma hora, a las ocho y treinta de la mañana, durante veinte minutos con agua destilada. Para Sandonà, este “ensañamiento tecnológico” está evidenciado en el repertorio de los dibujos que persigue en diversas acciones en las que la intervención desacralizadora en la evidente inutilidad del gesto repetitivo con tan calculada precisión en tratar con la máxima seriedad operaciones absurdas<sup>465</sup>.

<sup>463</sup> SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo *PLESSI. Il flusso della ragione*, cit., p.15.

<sup>464</sup> SANESI, Roberto. *Acquabiografico*. Catálogo della mostra, Galleria Vinciana, Milán, 1973.

<sup>465</sup> SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo *PLESSI. Il flusso della ragione*. Padova, cit., p.15.



Así, una serie de acciones se suceden durante los años setenta. Algunas cercanas a la acción de la performance, como en *Operation Antwerpen*. En ella Plessi cortó el río Scheide de una orilla a la otra, radicalizando la operación al involucrar a la Capitanía del Puerto y la población local a los que suministró un sarcástico cuestionario con la pregunta si preferían el río antes o después de su intervención.

El artista debe de reconocerse en el público —como dice Boris Groys en su ensayo “A Genealogy of Participatory”—una de las principales características del arte contemporáneo es la tendencia hacia una práctica colaboracionista y participativa<sup>466</sup>. En *Operation Antwerpen*, la población participa de ese sentido del absurdo al contestar en su mayoría que preferían el río antes de la operación artística. Otras acciones más cercanas a la corriente del Land Art son *Cascade del Niagara*, (*Cascada en el Niagara*) o *Spugne d'emergenza* (*Esponja de emergencia*), que consiste en unas enormes esponjas de 80 metros de alto para ser coladas en los puntos en los que el agua alta de Venecia inunda la ciudad. En estas acciones, que desarrolla principalmente en la década de los años setenta, el agua sigue siendo el tema principal y se convierte en el tema interno, donde se insertan las fantasías excéntricas del artista.

En definitiva, no se trata sólo del agua, sino del comportamiento y del actuar humano hacia una clarificación entre el hombre y el mundo. Muchas de estas acciones pertenecen algunas a una serie de proyectos realizados en mayo de 1970 en torno a la ciudad de Venecia, precisamente como crítica o denuncia al abandono cultural, a su situación ambiental y ecológica y sobretodo a su grave problema de las mareas altas.

La naturaleza en los “monitores” de Plessi no es sólo imagen sino que es también movimiento y sonido, potenciada por la introducción de una temporalidad y una dimensión espacial medida por movimientos reales. “Aquí no hay engaños” —afirma Achille Bonito Oliva<sup>467</sup>—, para referirse a lo que el espectador encuentra en las instalaciones de Plessi.

<sup>466</sup> GROYS, Boris. “A Genealogy of Participatory Art”. En: *The Art Participation: 1950 to Now*. San Francisco (California), SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) Thames & Hudson, 2008, p. 19.

<sup>467</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, cit., p.18.

El agua en la obra de Plessi, aparece en imágenes, en un sonido o en multitud de ocasiones en un dualismo dialéctico con el fuego electrónico. Naturaleza y tecnología como dualidad constituyen en la obra de Plessi una constante que se mantendrá presente hasta hoy. Las máquinas de Plessi tienen el poder evocativo de remitir a la naturaleza y a sus movimientos pero sin nostalgia y en la manera de lo posible en la época de su reproductibilidad, con la ventaja paradójica de una eternidad confiada precisamente a la perennidad de la máquina que elimina toda caducidad y degradación. La naturaleza de las videoinstalaciones de Plessi no es solo imagen, sino que es también movimiento y sonido, potenciada por la introducción de una temporalidad y una dimensión espacial medida por movimientos reales. Aquí no hay engaños. El espectador se mueve entre los distintos elementos, consciente de que son engranajes de reproducción abiertamente revelados. La condensación de los elementos naturales dentro de la pantalla de los vídeos permite desarrollar el sentido de una intensidad interiorizada que le restituye al espectador la esencia misma de los elementos: la fluidez del agua, el resplandor incandescente el fuego, la imperceptibilidad del aire y la consistencia de la tierra<sup>468</sup>.

A su vez, el sistema interno de la obra manifiesta una exhumada conexión con el pensamiento de Empédocles. Este consideraba los cuatro elementos el origen del mundo. Así en *Le due anime della materia* (1996), en las dos extremidades del tronco, los monitores muestran respectivamente el uno el agua, el otro el fuego electrónico en un evidente dualismo dialéctico. Parece como si Plessi buscara en esta eterna dualidad, en esta unión de opuestos, el equilibrio del hombre, el equilibrio que hace que el hombre se adhiera a la Tierra. El tronco de *Le due anime della materia* gira impulsado por el movimiento de un eje, que provoca el efecto catadióptrico de una luz roja—el fuego— y una luz azul—el agua— que se mezclan en su trayectoria concéntrica. Los elementos están constantemente sometidos a un cambio. En el pensamiento de Empédocles, estos elementos se mezclan unas veces por la acción del amor y se separan otras por acción de la discordia, en busca del equilibrio entre el hombre y la naturaleza.

Como si de una premonición se tratara, Empédocles y Plessi acaban encontrándose. En el año 2012, en el Valle de los Templos de Agrigento (Sicilia), con la

<sup>468</sup> Ibidem, p. 17.

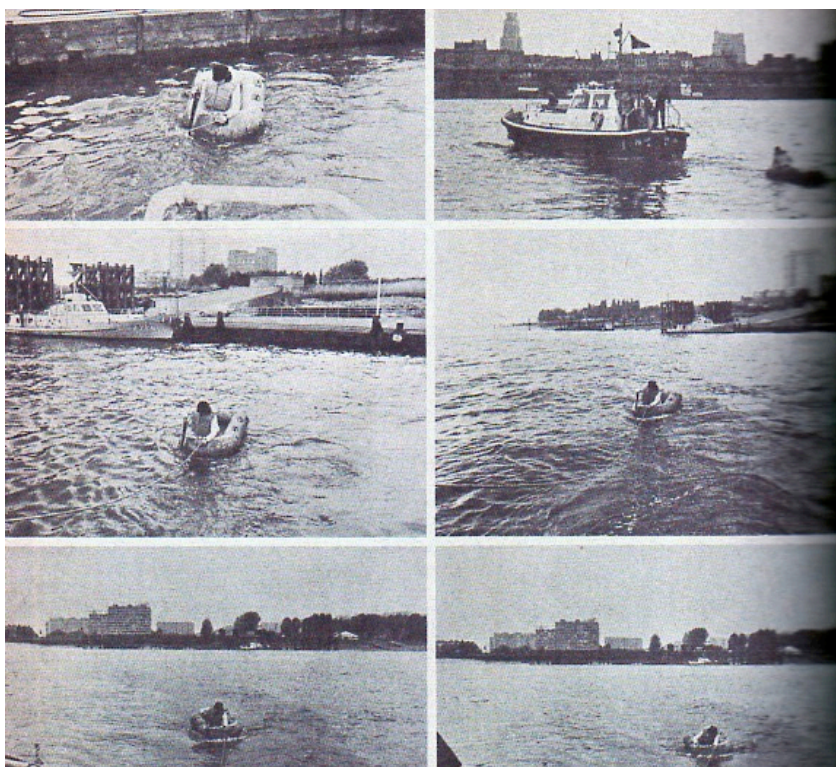


Fig. 39. Fabrizio Plessi. *Buco nell'acqua*, 1973.

Fig. 40. Fabrizio Plessi. *Operation Antwerpen*, 1975.



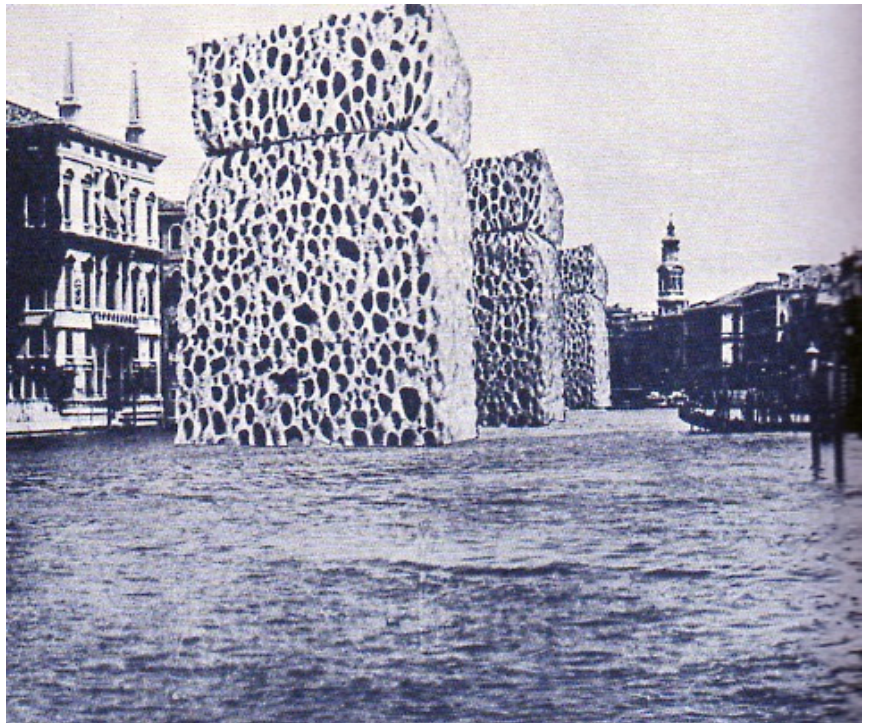


Fig. 41. Fabrizio Plessi. *Spugne d'emergenza*, 1970.





instalación *Monumenta* queda plasmado un proceso de comunicación entre pasado, presente y futuro. “Fabrizio Plessi abraza la filosofía de Empédocles [...], el cual creía que el mundo está hecho a partir de los cuatros elementos fundamentales: fuego y agua, tierra y aire; los mismos elementos que son la base del pensamiento de Plessi y de su poética”<sup>469</sup>.

Los elementos de agua, tierra, madera, fuego y aire ocupan el espacio. La luz es tratada por Plessi como si dispusiera de esa masa y densidad con la que cubre la superficie o inunda un espacio, al que el espectador es atraído. En 1948, Thomas Wilfred (1889-1968) publica “Composing in the Art of Lumia” en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. “Lumia” fue el nombre con el que bautizó su nuevo arte, que para él representaba “expresar la añoranza de una realidad mayor, una toma de conciencia cósmica, un equilibrio entre la entidad humana y un gran denominador común, el flujo rítmico universal”<sup>470</sup>. Wilfred adelantaría con esta afirmación parte de las inquietudes que dan origen a algunos movimientos de los sesenta: la insuficiencia del mundo sensible para explicar satisfactoriamente la existencia y, por lo tanto, la búsqueda de una realidad más completa; la situación y constitución del sujeto, su relación con el entorno y la armonía son sus semejantes<sup>471</sup>.

Para Fabrizio Plessi, la materia de agua, aire, fuego e incluso el uso de la luz o la música en su obra están sometidas a la relación con conceptos de representación y relación con el espacio. A principios del siglo XX, surgen una serie de trabajos relacionados con el uso de la luz y el agua, por ejemplo, los de Gyula Kosice, quien en 1946 realizó una escultura compuesta por tubos de neón, *MADI neón n° 5*. Kosice también dirigió sus investigaciones plásticas hacia elementos que incluían el agua y que llamó *hidroesculturas*.

El valor estético en la obra de Plessi, tiene que ver con su homólogo material: el agua en sus diferentes formas, el agua de un río, del lago, del mar. El agua como mero objeto, en sus diferentes estados y propiedades, sonidos y movimientos son los respectivos a las propiedades, sonidos y proyecciones de la obra de arte en tanto que *homólogo* material<sup>472</sup>. En la representación de los elementos como el agua, el fuego, el aire, hay un sentido de la belleza que producen tales fenómenos y que

<sup>469</sup> Conceptually, Plessi embraces the philosophy of Empedocles, Agrigentine philosopher revered as a prophet and who in the same manner as Parmenides and Plato, asserted that the world is made of four fundamental elements: fire water, earth and air; the same primordial elements that are fulcrum of the artistic thoughts of Plessi and of his poetics, centered on respect for the environment and aspiring to create an equilibrium between Man and nature. Trad. [mía]. Ver en : [wsimag.com/art/1518/fabrizio-plessi-monumenta](http://wsimag.com/art/1518/fabrizio-plessi-monumenta). Consulta el 16/6/2015. Wall Street International.

<sup>470</sup> Citado por: CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo Inmaterial*, cit., p. 12.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

<sup>472</sup> DANTO, Arthur. C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós Estética 31, p. 158-159. En: “Estética y obra de arte” Danto habla de la valoración estética de la obra de arte, ocurre en grandes obras de arte, “que tienen homólogos materiales que son hermosos, y lo son a la manera en que ciertos objetos naturales se consideran hermosos”.



está unida a los sentidos externos de la vista y el oído. El objeto, la materia empleada por Plessi, ya tiene un valor estético de origen. O como dice Arthur C. Danto: “Hay obras de arte indiscutibles [...], que tienen homólogos materiales que son hermosos [...], objetos a los que personas con cualquier grado de sensibilidad estética podrían reaccionar espontáneamente”<sup>473</sup>

### 3.7. “Calentamiento” del Povera. Poesía del bricolaje.

El hecho de que Germano Celant no canonizara a Fabrizio Plessi dentro del grupo povera puede que se deba —por buscar una explicación a tal posición— a que el trabajo de Plessi siempre ha “navegado en solitario”<sup>474</sup>. Se ha llegado a decir que el Arte Povera es Germano Celant y que tal noción no existe más que en la medida en que da cuerpo al grupo que el crítico conduce. En 1985, en Nueva York, en el *Institut for Art and Urban Ressources*, Celant recrea el grupo en la exposición *The Knot Arte Povera at P.S.I. (El nudo arte povera en P.S.I.)*, con doce nombres inseparables a partir de ese momento: Giovanni Anselmo (1934), Alighiero Boetti (1940- 1994), Pier Paolo Calzolari (1943), Luciano Fabro (1936), Jannis Kounellis (1936), Mario Merz (1925), Marisa Merz (1925), Giulio Paolini (1940), Pino Pascali (1935-1968), Giuseppe Penone (1947), Michelangelo Pistoletto (1933) y Gilberto Zorio (1944). Con respecto a tal consideración, Marco Meneguzzo observa que “hubo purgas y olvidos, marginaciones, y que es obligado citar toda una nebulosa de artistas que gravitaron en torno y que no han sido tenidos en cuenta”<sup>475</sup>.

El propio Fabrizio Plessi ha manifestado su idea de ir siempre en paralelo a los artistas que empezaron a trabajar con el elemento tecnológico y, en una medida menor, con los artistas del povera. Desde nuestro punto de vista, al aspecto tecnológico en la obra de Plessi le acompaña un lenguaje que comparte cierta analogía con el dispuesto por el arte povera. Planteamientos cercanos al arte povera, como la liberación de los límites en la obra o la recuperación del arte vinculado a la vida acercan a Fabrizio Plessi a este movimiento. Para Eduardo Cicelyn:

El Arte Povera [...], marcó la inesperada recuperación de una experiencia artística de inspiración humanista, de rasgos enormemente italianos, para mostrar al mundo que arte y realidad se forjan juntos y están relacionados íntimamente desde el principio: como lengua y pensamiento coexistentes<sup>476</sup>.

<sup>473</sup> Ibídem.

<sup>474</sup> MENEGUZZO, Marco. “Dialogo sul lago segato”, viernes, 14 marzo, 2014. En la pregunta de Marco Meneguzzo: A propósito desde tus primeras pruebas —que datan del 1968— y durante los cuatro o cinco años siguientes, podrías especificar tu campo de búsqueda, [...]. Fabrizio Plessi: Un navegador solitario me parece la metáfora más correcta. Un navegador solitario que siempre ha estado pegado a su propio timón sabiendo muy bien que este mar del arte siempre está en borrasca con unas olas increíbles, alegóricamente hablando [...], en medio de esta especie de orgía de situaciones, Arte Povera incluida y que ha sido muy importante para mí... En: MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*. Editorial Mudima, Milán, 2014, p. 67.

<sup>475</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p.12.

<sup>476</sup> CICELYN, Eduardo. “L’Arte Povera è un umanismo.” (“El Arte Povera es un humanismo”). Citado en: CELANT, Germano. *Arte povera*. Milán, Mondadori Electa, p. 77.

Así, en artistas como Mario Merz, la pintura le parecía una especie de *escafandra*, de la que había que liberarse, de modo que decidió lanzarse a la confrontación insólita de materiales, de objetos encontrados. Actitudes como la de Merz tendrían que ver mucho con el gesto de Plessi de utilizar elementos u objetos recuperados para crear en ellos una lectura desde la posición de obra de arte. Como afirma Eduardo Cicelyn: “El arte povera como todo el 1968 europeo es movimentista”<sup>477</sup>: “En el determinarse de la forma, la vida trasciende en una idea general, pero en este traspaso de lo real a lo ideal, no cumple más que la experiencia del movimiento”<sup>478</sup>.

En otro orden de cosas, la metafísica nace precisamente del protagonismo de objetos prosaicos que asumen un papel relevante y a cuyo servicio se mueven múltiples energías mecánicas: el vaso, la pala, el ventilador, etc. Plessi somete al mundo de los objetos –por ejemplo las palas clavadas en las pantallas de los televisores en *Bronx* (1985)<sup>479</sup>–, a la prueba de la reflexión como si necesitara recuperarlos en otra dimensión.

Más allá del enrejado de hierro, el malestar de la separación y del aislamiento. El grito lacerante de las palas violentamente plantadas en el corazón de los monitores, más allá de la protectora superficie lúcida de la pantalla. Una pieza radical que no quiere describir, sino que solo vive de señales fuertes<sup>480</sup>.

La ausencia del cuadro y las referencias a elementos del Arte Povera tienen lugar en obras como *La cariatidi dei poveri* 1996, con el uso de maletas usadas, o la inclusión de heno y un viejo ventilador en *Water Wind I* 1981. Plessi está en la génesis del Arte Povera, pero en la evolución de su pensamiento, y por tanto de su léxico, irá admitiendo y desarrollando factores que en los artistas poveras no tienen cabida, como los mass media o el arte *minimal*. Trini Tomaso aclara esta postura al observar que el povera “teme la riqueza tecnológica de la misma manera que rechaza lo mundano; no tiene siquiera necesidad de declararse antitecnológico”<sup>481</sup>.

232

Por el contrario, tanto el hecho tecnológico como algunos postulados del minimalismo están presentes en la obra de Plessi. En su obra no hay confrontación con determinadas posiciones como el minimalismo o el arte conceptual. Todo lo contrario

<sup>477</sup> Ibidem.

<sup>478</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>479</sup> VAN DER KOELEN, Dorotea. *Fabrizio Plessi*. The Guggenheim Museum Soho, Nueva York, Ed. Chorus, 1998, p. 112.

<sup>480</sup> PLESSI, Fabrizio. *Deutschlandreise/ Fabrizio Plessi*. [Übers. Bettina Gräfin Pfeil]. Munich. Chorus, 2001.

<sup>481</sup> TOMASSO, Trini, Catálogo de la exposición, *Cuando las actitudes se convierten en forma*. Berna 1969. Ver en: FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p. 109.

del povera, cuya postura, según Cicelyn, “fue neta y frontal contra la territorialidad americana del Pop Art y el dogmatismo conceptual y minimalista”<sup>482</sup>.

Además, en la obra de Plessi, la experiencia obra-espectador-espacio es amplificada, casi diríamos que wagneriana. Esta ha ido evolucionando hacia una madurez contemporánea con su tiempo, junto a los avances de la época. En busca de la perfección y de la conversión tecnológica. La obra plessiana nace junto a ese afán de desmaterializar la obra y junto a la búsqueda de la naturaleza, a la proliferación de obras-instalación, —ni pintura, ni escultura— a la “poesía del bricolaje”. Es el momento en el cual la materia se expresa y el artista escucha con avidez. Plessi comparte con el “humus” povera la existencia de una relación directa con el teatro, la teatralidad implícita en la poética de algunos artistas o la temporalidad de la obra. Para el arte povera, el desarrollo de instalaciones está en el resultado artístico que a menudo está históricamente marcado por la breve duración del montaje. Se consideran a Kounellis y a Pistoletto los más directamente involucrados con el teatro. En 1968 Kounellis colabora con Carlo Quartucci, realiza la escenografía para *Los testigos de Tadeusz Rozewicz*.

Este sentido barroco, la perturbación del espectáculo, está presente en varias de las escenografías plessianas, especialmente en *Ex machina* (1995): un ballet de maletas en un aeropuerto, otro de aspiradoras, parejas formadas entre bailarines y televisores, un violonchelista que interpreta una suave pieza de Bach frente a un centenar de monitores de televisión, fornidos bailarines sobre tacones de aguja... En las instalaciones o escenificaciones de Plessi como en las de Kounellis, o las de Luciano Fabro, el artista alude al paso entre el lenguaje y la forma, el espacio mental y el espacio físico.

233

Lo efímero será el condicionante, tal vez, más destacado de lo povera. Característica por la que Germano Celant considera a Giuseppe Penone parte del movimiento povera. Una de las constantes de Penone en su carrera es la interacción con árboles: *Gli anni dell'albero piu uno* 1969, (*Los años del árbol más uno*), *Ripetere il bosco* (*Repetir el bosque*). Se trata de una serie de obras que inició a finales de los años sesenta basada en la idea de que el árbol es un materia fluida que se puede modelar.

<sup>482</sup> CICELYN, Eduardo. “L’Arte Povera è un umanismo”. En: CELANT, Germano. *Arte povera*, cit., p. 87.





En estas obras, testimonio de la intrusión en su desarrollo y del dominio del tiempo, Penone explora lo corpóreo, lo físico de la materia, cercano a una iconografía vegetal.

De un modo semejante trabaja Fabrizio Plessi en *Fuoco Fatuo* (1995), *Le due anime della materia* (1995), *La stanza del fuoco* (1999), *Movimento della memoria* (1999), *Five Fires* (2002), *Foresta Sospesa* (2002) o *L'enigma degli addi* (2009). En estas obras la naturaleza –los árboles– deviene tecnología. Juega a crear un engaño visual, lo que ves, no es lo que ves, se convierte en ingeniería, no en proceso sino en mecanismo, en estructura. La tecnología acontece como dimensión de la imagen y, por lo tanto, en el dominio o el protagonismo de la imagen hay una comunión entre la fisicidad del material y la proyección de lo inmaterial. La visión es igual de placentera que los demás sentidos, frente a la reivindicación de lo orgánico, de la fisicidad como prioridad.

También hay—entre las filas del arte povera— quienes han mostrado la misma fascinación por la técnica que por el ciclo de la naturaleza: “Zorio, Anselmo o Mario Merz recurren tanto a experiencias primitivas o medievales como a los conocimientos técnicos modernos”<sup>483</sup>. Por estas cuestiones, y por otros puntos de encuentro con los artistas de este movimiento, no se entiende la exclusión de un artista como Fabrizio Plessi del canon del arte povera. Y es que podríamos decir que de todos los artistas de “ascendencia povera”, Plessi es el artista que ha ido dotando a su obra de un mayor refinamiento y de una excelencia creciente tanto en su ejecución como en su proyección. Se ha convertido en el alquimista de la naturaleza como expresión de belleza: la materia elevada a su estatus de sublime frente a la materia pobre y precaria, corpórea y efímera del povera.

### **3.8. Escenificación-acción. Escenificación-instalación.**

236

En la obra de Fabrizio Plessi, se produce cierto desarrollo desde prácticas performativas (finales de los sesenta y durante la década de los setenta) hacia escenificaciones más estructuradas. Es decir, la acción directa del artista en la obra es sustituida por su ausencia, de modo que la escena se organiza en torno a los elementos que la constituyen con la única intervención de la mirada del espectador. Pero,

<sup>483</sup> Ibidem, p. 25.



podríamos añadir que en ambas situaciones se produce una cierta escenificación y que la obra se apropia del lenguaje escénico. Roland Barthes anunciaba la existencia de una especificidad de lo teatral: *¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto*. “Este concepto, centraba un rechazo al logocentrismo del texto dramático, se volcaba completamente al acto performativo.”<sup>484</sup>

El término teatralidad se asocia también a lo espacial, lo visual o, como observa Keir Elam, el conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio textual o escénico y que interactúan entre sí, ante un lector o espectador<sup>485</sup>. La teatralidad se entiende como rasgo social, como modo de representación en la cultura, teatro, danza, cine, fotografía, etc. Hay incluso, quien –como Geriola– quiere conceptualizar la teatralidad como un campo escópico, una política de la mirada: seducción, ceremonia, rito, contra-rito, teatro, fiesta.<sup>486</sup> Otros, como Brian Wallis hablan de “*El final del sistema panóptico*: el ojo de la televisión ha dejado de ser la fuente de una mirada absoluta, y el ideal de control ya no es el de la transparencia”<sup>487</sup>. Añade Wallis que “se produce un desplazamiento desde el aparato panóptico de vigilancia hasta un sistema de disuasión en el que la distinción entre activo y pasivo queda abolida. Estamos presenciando el final del espacio panóptico [...] y, por tanto, la *abolición misma de lo espectacular*”<sup>488</sup>.

En los primeros años de actividad creativa por parte de Plessi, el ambiente que se respiraba era de una búsqueda de nuevos valores, búsqueda de nuevas situaciones frente a el *stablismen*t extremadamente burgués. Es decir, apegado a lo tradicional o a teorías formalistas establecidas a principios de siglo. Por otro lado, surge un rechazo al exceso de lo mediático, al efecto anulador de los medios para el control de masas. El punto de partida es *duchampiano*: el uso del televisor en la obra de arte para su anulación, la espectacularidad del espacio, la instalación o la pieza creada por el artista para anular el espectáculo mediatizado y monopolizado.

*Tempo Líquido* (1974-80) es un ejemplo de aquellas prácticas, que ya en los años cincuenta, estaban marcadas por un misticismo de deriva oriental: el budismo zen, contrario a la razón y a la causalidad. Obra con una clara influencia de muchas de las ideas expuestas por el músico y compositor John Cage. Y es que las tácticas de

<sup>484</sup> BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*. Barcelona, Seix Barral Editores, 1978. Citado en: THAMER ARANA GRAJALES. “El concepto de teatralidad”. Consultado en: <https://dialnet.unirioja.es>

<sup>485</sup> ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. New York, Routledge, 2001. THAMER ARANA GRAJALES. “El concepto de teatralidad”, cit., p. 81.

<sup>486</sup> GEIROLA, Gustavo. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Ediciones Gestos, Saline, 2000. Citado en: THAMER ARANA GRAJALES. “El concepto de teatralidad”, cit., p. 83.

<sup>487</sup> WALLIS, Brian. “El fin del panóptico”. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2000, p. 271.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 273.



Cage se apoyaban en la vieja idea vanguardista de la conmoción y el choque, en tanto que operaban siempre de manera contraria a los procedimientos aprendidos o al margen de los límites de lo normativo. Por ejemplo, en 1985, Cage compuso un poema, titulado *Sculpture Musicale*, partiendo de la idea de Marcel Duchamp de generar una escultura con sonidos que surgieran de diferentes puntos del espacio.

Hay quienes —en palabras de Brian Wallis— ya habían visto en este tipo de prácticas un final del arte..<sup>489</sup>. Así, Michael Fried en su famoso ataque contra la escultura minimalista —escrito en 1967—, afirma que el “arte degenera, a medida que adquiere rasgos teatrales”<sup>490</sup>

En este sentido, Wallis señala que durante la última década hemos asistido a una ruptura radical con la tradición moderna, precisamente por una preocupación por lo “teatral”, quedando indefinido la categorización de la obra o la propia actividad del artista. Pero no sólo el trasvase de unos medios a otros le confiere —según Fried— el carácter teatral a la obra, sino también la propia “duración de la experiencia”. Es la performance el medio por excelencia a través del cual se pone de manifiesto la temporalidad de la obra, donde el artista y el espectador constituyen en una situación y con una cierta duración. Añade Wallis: “Tenías que estar allí”<sup>491</sup>.

Este ambiente de investigación y experimentación, en el que tiene lugar las primeras prácticas artísticas de Plessi, deriva de prácticas anteriores, como el primer *happening* de Allan Kaprow en 1959, en la galería Reuben de Nueva York: *18 happenings in 6 parts*. Marchán Fiz define este happening como el resto de las acciones llevadas a cabo por los artistas del momento de la siguiente manera:

Se trataba de elementos combinados de los diferentes dominios del arte: construcciones de paredes, esculturas de ruedas, música concreta, monólogo, proyecciones de diapositivas, movimientos de baile y un cuadro realizado durante la demostración [...]. A Kaprow le preocupaba la creación de un espectáculo que conjugase elementos más diversos con la intensidad de la acción vivida<sup>492</sup>.

238

Para Plessi, las prácticas happening o performance, ocuparon gran parte de su trabajo durante la década de los setenta. Se trataba de poner en práctica, me-

<sup>489</sup> WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid, Akal, 2001, p. 176.

<sup>490</sup> FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2004, p. 189.

<sup>491</sup> WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, cit., p. 177.

<sup>492</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte. “Arte de Acción: Happenings, Fluxus y el Accionismo”. *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid, Ediciones Akal, 2009, p. 194.

diante la acción, la multitud de dibujos realizados sobre papel. De extraer la parte más conceptual de la obra en una visión más física de la misma. Por otro lado, para cualquier joven artista que entonces buscaba una actitud original, debía enfrentarse a las “sobreestructuras culturales, inducidas por la sociedad capitalista”<sup>493</sup>.

En alguna ocasión, Plessi ha declarado que se siente más cercano a la posición de Wolf Vostel, en cuanto a la forma de entender la tecnología. De la misma forma, Plessi probablemente esté cercano a la idea de Vostel de que el happening es un “proceso complejo de aprendizaje en donde el artista es considerado como una instancia moral”<sup>494</sup>. “Se trata de la liberación, se trata de la desfetichización de los modos de comportamiento. Se trata de destruir el tabú de lo materiales”<sup>495</sup>, —decía Vostel—.

El carácter experimental en la acción, —tanto si se llama happening como si se llama performance— hace que sea para muchos artistas de la generación de Plessi, una práctica acotada a una época más inicial en sus carreras, para después pasar a una obra menos conceptual, menos intervencionista. La realización de *happenings* o *environments* atenderá a unas u otras inquietudes, según el artista. En el caso de Plessi, este se aleja de aquellas posturas más politizadas o *rituales*<sup>496</sup> —a las que hace referencia Marchán Fiz—. Podríamos decir que lo que une a Fabrizio Plessi con artistas como Vostel es precisamente el carácter experimental y de investigación que propiciaba la acción, *performance* o *happening*. El propio Plessi ha dicho:

Lo importante en aquellos años, más que conseguir resultados, era la investigación sobre el medio: Nam June Paik investigaba sobre el medio, incluso el mismo Wolf Vostel... Estos artistas se movían en la investigación de lo que quería decir la tecnología.<sup>497</sup>

239

Por lo tanto, la práctica de la *performance* en la década de los setenta se hará extensiva a muchos artistas. Sin embargo, gran parte de ellos no la tomará como forma expresiva de su obra en lo sucesivo. Es el caso de artistas como Richard Serra, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto o Fabrizio Plessi, entre otros. Se produce el paso de la “acción” en la obra, a la “instalación” como obra. Se trata de la escenificación de una situación donde existía una dinámica perceptiva que estaba unida a la presencia del artista en la obra —como parte de ella— y

<sup>493</sup> MENEGUZZO, Marco. MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*. Milán, Editorial Mudima, 2014, p. 25.

<sup>494</sup> Ver en: MARCHÁN FIZ, Simón. “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte. “Arte de Acción: Happenings, Fluxus y el Accionismo”. *Del arte objetual al arte de concepto*, cit., p. 200. Estos nuevos comportamientos artísticos de los que Marchán Fiz hace referencia serán extensibles a la época más experimental de Fabrizio Plessi.

<sup>495</sup> Entrevista con D. HACKER, Catálogo de Vostell, Instituto Alemán, Madrid, 1974. Citado en: *Ibidem*, p. 200.

<sup>496</sup> Ver en: MARCHÁN FIZ, Simón. “Nuevos comportamientos artísticos y extensión del arte. Arte de Acción: Happenings, Fluxus y el Accionismo”. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, cit., p. 199-204.

<sup>497</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 67.

con un papel activo dentro de la propia existencia de la misma. Como categoría física y como categoría temporal en la unidad del sujeto al objeto. La obra de Plessi evoluciona hacia la separación del objeto con el sujeto, a la no actividad, a la ausencia del sujeto para liberar al objeto y dotarlo de unicidad. En esa unicidad cabe la espectacularidad.

Para una exposición visual, de lo que aquí planteamos, hemos planteado un paralelismo entre Fabrizio Plessi y Richard Serra. Como ejemplos de cambio en la obra desde modos procesuales hacia obras más objetuales, incluso, hacia la presencia de lo monumental. Veamos el caso de Richard Serra: *Splashing* (1969) / *Shift* (1970-72). En las *Splash Pieces* la forma de la obra depende del proceso de creación. La acción consiste en arrojar o salpicar con plomo líquido la intersección entre la pared y el suelo de la sala. “Serra busca hacer “demostraciones” del proceso de producción de la obra, y mostrar a su vez su pura materialidad”<sup>498</sup>. *Shift* está formada por seis largos muros de cemento de poca altura, contruidos en grupos de tres, que atraviesan las laderas suaves de un valle. La obra resultante provoca una sección transversal del valle, de unos quinientos metros de longitud. “El espectador/participante adquiere una conciencia de la topografía que, sin la implantación de la obra, no sería posible apreciar”<sup>499</sup>. Las líneas marcadas por los elementos lineales de hormigón protagonizan el espacio, la obra aparece como resultado y no como proceso.

Por otro lado, nos encontramos con dos obras centrales de Fabrizio Plessi: *Tempo Líquido* (1974-80) y *La Flotta di Berlino* (2003). En *Tempo Líquido*, instalación que llevaría acabo Fabrizio Plessi junto a Christina Kubish, los dos artistas se sitúan frente a paneles de vidrio de dos capas. El agua cae sobre el cristal y una cámara de vídeo proyecta esta imagen en dos pantallas gigantes, donde aparecen artefactos en forma de círculo. Un reloj ocupa un espacio central en el proceso; la forma del círculo como base, como símbolo de continuidad. Una pieza sonora se incorpora a la obra, que se produce por la suma de distintos sonidos, uno de ellos provocados por la acción directa de los artistas al sacudir los micrófonos en un recorrido circular. *Tempo líquido* es un ejemplo de la —no categorización— de obras. Se produce una profunda crisis de identidad de lo que hasta ahora se llama escultura. Consideraciones que asociamos al texto de Maderuelo:

<sup>498</sup> LAYUNO ROSAS, María Ángeles. *Richard Serra*. Guipúzcoa. Nerea, 2001, p. 36.

<sup>499</sup> MADERUELO, Javier. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 317.

Se produce una actitud que acepta un cambio radical, dejando de considerar la escultura como el volumen que ocupa un lugar en el espacio para entender el espacio ocupado por otros fenómenos inmateriales como escultura, cuando la luz, el sonido o la palabra hacen sensible (visible o audible) los límites del espacio por mediación de sus vibraciones.<sup>500</sup>

En *La Flotta di Berlino* (2003), una flota de diez inmensas barcas en movimiento y colgadas de una gran estructura de hierro invaden el gran atrio del Martin Gropius Bau, en Berlín. En el interior de ellas los monitores de vídeo proyectan el fuego, el agua. Al movimiento de las barcas y las imágenes fluidas les acompaña la banda sonora minimalista del compositor Philip Glass. Cuando la obra se presenta ante el espectador, el lugar o el espacio cobra mayor importancia. La ubicación de la obra, forma parte de la misma. En ese lugar, la obra se enfrenta en solitario a la mirada del espectador. La intervención testimonial del artista desaparece. La acción sobre el objeto, la puesta en escena, el espectáculo deja paso al protagonismo absoluto del objeto, al que se dota de estrategias para conquistar la atención de quienes lo observan.

### 3.8.1. El cambio de escala

El recurso en arte del carácter gigante ha sido a lo largo de la historia un factor que este ha sabido explorar y explotar. Desde el carácter gigante del arte egipcio, pasando por la arquitectura barroca que recurre al gigantismo o a la monumentalidad como síntoma de fastuosidad. El gigantismo en el arte de la modernidad cambia de significado, para lo que tendría mucho que ver las manifestaciones de Land Art o las formas instalativas de las obras.

241

El efecto gigante en la obra conquistará los espacios museísticos y los espacios públicos. Al declive de las conductas fluxus, productoras estas de expresiones ligadas a la acción, al espectáculo o a la convocatoria, se eleva una conducta de conquista del lugar, del espacio, por obras que recurrirán entre otros factores al gigantismo como rasgo de espectacularidad, de contemporaneidad —en tanto, en cuanto— el espectador debe desplazarse en torno a la obra para poder contemplarla en su totalidad, es decir, la importancia del *observador* ante un *espectador*.<sup>501</sup> El observador como individuo que interactúa con la obra, con el espacio. En palabras de Maderuelo:

<sup>500</sup> MADERUELO, Javier. “Vibraciones en el espacio”, Babelia, febrero 2002.

<sup>501</sup> JONATHAN, Crary. “La modernidad y la cuestión del observador”, en *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008. Crary señala la distinción entre “observador” y “espectador”. Espectador remite a alguien que es asistente pasivo, mientras que observador significa “conformar la propia acción, consentir en”.

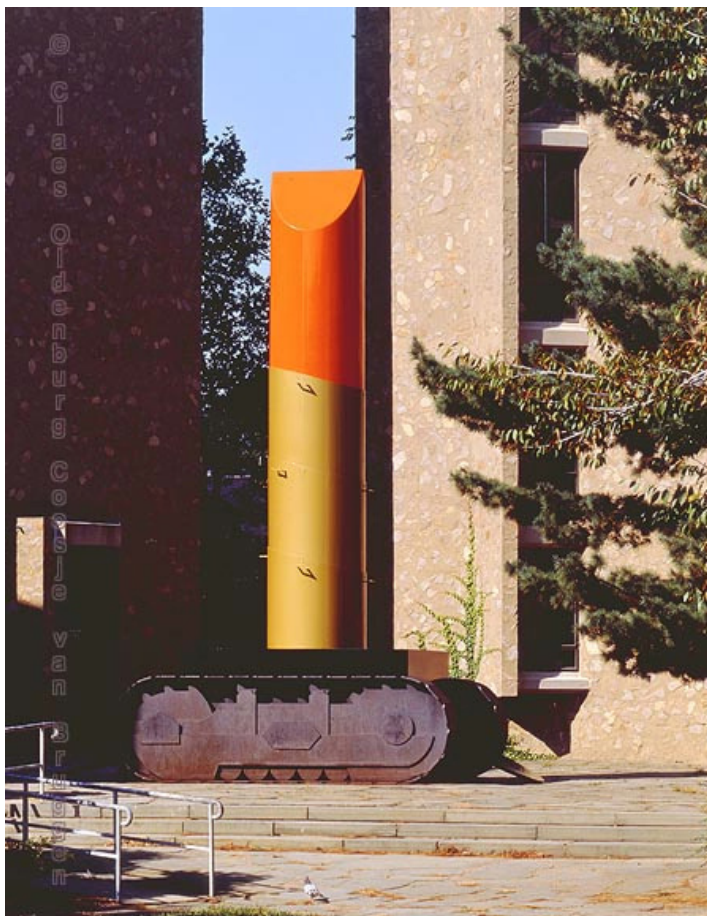










Fig. 45. Royal De Luxe. *The Sultan's Elephant*, 2005.

Uno de los más importantes logros de la escultura, a través del cual ha conseguido liberarse de la pintura e independizarse de la arquitectura, ha sido la utilización y el dominio de la gran escala, esa escala que ha desbordado al propio objeto escultórico, invadiendo las salas de las galerías de arte para terminar reclamando todo el espacio abierto de la naturaleza<sup>502</sup>.

Fabrizio Plessi señala que en su obra el espacio tiene una importancia fundamental. En ella se crea una “situación ambiental”: “el espectador tenía que cruzar el espacio, vivirlo de manera total, wagneriana, y estar en competición en armonía y en osmosis con la obra”<sup>503</sup>. El cambio de escala en la obra de Plessi mantiene relación con esta idea de buscar la espectacularidad o cierto efectismo. Para algunos, la gran producción de Plessi desde esta nueva postura provoca cierto ocultamiento de su origen, vinculado a la precariedad y fragilidad del povera<sup>504</sup>.

El efecto gigante en la obra de los años sesenta y setenta estaba ligado en muchos casos al absurdo, a la sátira, a la trivialidad del objeto. Obras en el caso de Plessi que estarían cercanas al arte conceptual, como la serie titulada *Water Drawings*, una banana gigante como fuente de agua para un país de sur América o *Tra Christo e Man Ray* (1970), un enorme grifo envuelto que se asienta sobre una ladera. Esta actitud estaba ligada a la provocación, a la ruptura contra los cánones establecido. Es lo que observa Claes Oldenburg cuando piensa en la actitud de algunos artistas durante la década de los sesenta y los setenta:

Éramos teatrales, chistosos y fanfarrones. Nuestro comportamiento era ofensivo para la industria del arte y para los artistas más establecidos. Nos gustaba llamarnos posdadaístas<sup>505</sup>.

Tanto en Plessi como en otros artistas, aquellos proyectos u obras tenían un remarcado carácter de protesta y de renuncia hacia el sistema. Así sucede en las obras de Oldenburg, como, por ejemplo, en *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*, 1969. [*Lápiz de labios (ascendente) sobre vehículo oruga*], una escultura en forma barra de labios gigante, ubicada en la Universidad de Yale y considerada una auténtica proclama antibélica en protesta por la Guerra de Vietnam —una declaración en pro de la co-educación, ya que las mujeres no fueron admitidas en Yale hasta el año 1969—.

<sup>502</sup> JMADERUELO, Javier. “La escala del territorio: el arte de lo invisible”. En : *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 192.

<sup>503</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 68.

<sup>504</sup> CALABRESE, Omar. “La tecnología umanistica di Plessi”. En: *Plessi*. Comune di Reggio Emilia, Edizioni Canova, 1990, p. 86.

<sup>505</sup> ESPEJO, Bea. *Claes Oldenburg*. “Creo en un arte que haga algo más que apoltronarse en un museo” Elcultural.com 26/10/2012.

También lo gigante aparece como efecto de sorpresa, y como capacidad evocadora de un lenguaje contemporáneo. En *The Sultan's Elephant* utiliza un gigante elefante marioneta, que forma parte del repertorio de marionetas y personajes creados por la compañía teatral *Royal De Luxe*, dirigida por Jean Luc Courcoult. El recurso del gigantismo en sus personajes provoca la participación sorpresiva del público, que de forma inesperada aparece en el espacio urbano. La escala despierta en el espectador el dominio de lo visible, de la invasión de nuestra percepción. Lo gigante como monumental, “para configurar y determinar un espacio previamente elegido”<sup>506</sup>.

En definitiva, la obra de Plessi evoluciona hacia un cambio de escala en una actitud de descontextualización que busca el asombro y la seducción para provocar una reflexión. En un acto de conciliación entre el hombre–naturaleza– tecnología.

### 3.9. El desocultamiento de la naturaleza de Plessi: Videoinstalaciones

Tras una etapa más conceptual y experimental, durante más de una década, entre 1968 y 1980, y protagonizada por obras tales como acciones, vídeos, films, performances, la obra de Fabrizio Plessi, adquiere la dimensión de videoinstalación. Así, el camino ya estaba trazado para las grandes videoinstalaciones de los años posteriores y que hoy perduran en el corpus artístico de Plessi. A diferencia de una obra inicial –donde la idea encontraba una forma codificada según los criterios de austeridad, de pobreza, y de consciente sobriedad–, las videoinstalaciones de los últimos tiempos, por su complejidad técnica, constructiva y monumental, distan de esa austeridad de las primeras instalaciones. Por lo tanto, la forma, que por definición asume la obra de Plessi, es la videoinstalación.

#### 3.9.1. Videoinstalación

“*Io non sono un video artista!*” (“Yo no soy un vídeo artista”), dice Plessi.<sup>507</sup> El artista italiano adopta una posición muy clara frente a la tecnología. Para él, el videoarte era el “cine de una élite” y al que considera bastante aburrido. Su lenguaje es fruto precisamente de no sentarse delante de una imagen televisiva. En palabras de Plessi: “descubrí una especie de situación ambiental en la que el

<sup>506</sup> Monumentalidad y conmemoración”. “La cualidad de presencia que paulatinamente recobra la escultura de los años sesenta desborda el contenedor del museo o la galería de arte para invadir el espacio público de la ciudad.” MADERUELO, Javier. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, cit., p. 188.

<sup>507</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p.68.

espacio tenía una importancia fundamental para la obra, por lo tanto el espectador tenía que cruzar el espacio, vivirlo de manera total, wagneriana, y estar en competición, en armonía y en osmosis con la obra”<sup>508</sup>.

Teniendo en cuenta que Fabrizio Plessi siempre se ha desligado de lo que se considera *videoartista*, sería conveniente aclarar que Plessi ha denominado gran parte de su obra como *videoinstalación*. Termino que, con abierta y justificada satisfacción, recuerda que es el inventor. Cuando lo que se consideraba *videoarte* sobretudo en aquella época, tendía a excluir cualquier intervención material.

Plessi considera el vídeo un instrumento útil para devolver una percepción fría y fluida, análoga a la del elemento acuático que ha elegido, pero el vídeo para él, es cualquier otra cosa menos narrativo. De hecho, no utiliza el vídeo para narrar sino para expresar. Es una percepción, una emoción. La videoinstalación en Plessi está más cerca de la noción de escultura y de la contemplación: “muchas obras suyas adoptan esa clase de “dispositivo perceptivo-emotivo del contraste entre realidad y apariencia, entre representación y presentación, que justifica perfectamente el uso del término ‘videoinstalación’”<sup>509</sup>. Se ha considerado la instalación como un despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo. Observa Eugeni Bonet:

Una articulación idiosincrática de tales y heterogéneos elementos en un conjunto unitario, un concepto *nocanónico* antes que un formato, una técnica, un estilo, una tendencia [...]. Donde confluyen lo viejo y lo nuevo, la tradición y la innovación. La instalación es también un arte que toma cuerpo en una dimensión fractal: acaso entre la escultura y el teatro. Es por excelencia, un arte de la metáfora. El despliegue en el espacio de sus diversos elementos— objetos, imágenes, sonidos, textos, etc.— cumple a menudo un papel asociativo más o menos obvio: construye una escena, un decorado, una escenografía que quiere ser habitada por el espectador<sup>510</sup>.

248

Las instalaciones tienen que ver con la escultura en el sentido que Les Levine (1935, Dublín) ha llamado *escultura de medios* (*media sculpture*); tienen que ver con el teatro y con el diseño escenográfico, la puesta en escena y el decora-

<sup>508</sup> Ibidem.

<sup>509</sup> MENEGUZZO, Marco. “Progetti liquidi. Gli anni Settanta di Fabrizio Plessi”. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 40.

<sup>510</sup> BONET, Eugeni. “La instalación como hipermedio” en: GIANNETTI, Claudia. *Media Culture*. Barcelona, L’Angelot, 1995, p. 26.

do; tienen que ver con arquitectura, construcción y deconstrucción. Las obras de instalación o esculturas que interviene el elemento audiovisual: “la imagen quiere adherirse a, anclarse en, confundirse en el espacio, la arquitectura, los objetos”<sup>511</sup>. Y, por lo tanto, la instalación tiene que ver con la materia, con el objeto, con el espacio; y con la forma que adquiere la obra de Fabrizio Plessi. A partir de incorporar el monitor a sus instalaciones, este adquiere el rasgo de material, de objeto, que con sus propiedades de emisor de luz y de imagen configuran un determinado signo formal a la obra del artista.

La presencia física de lo material en la obra de Fabrizio Plessi es inmanente a su pensamiento, aspecto que irá adquiriendo mayor importancia en las décadas sucesivas, y que es opuesto a ese aspecto conceptual de absoluta invisibilidad de los efectos de la acción. Esta presencia física avanza hacia una monumentalidad que se hace notoria a partir de *Roma*, 1987. El camino ya estaba trazado para las grandes videoinstalaciones de los años ochenta, cuando los dibujos-proyecto se multiplican y se hacen más importantes en las dimensiones. El gran cambio tiene lugar justo en aquellos años setenta, en los que todo el repertorio de elementos que se habían delineado en los dibujos anteriores va a constituir el bagaje fundamental para las obras que serán su marca hasta nuestros días. Las videoesculturas y las videoinstalaciones retoman una memoria sedimentada en sus monitores de agua electrónica que conviven con la fascinación por las palas, los armarios, los troncos o los objetos vagamente ingenierísticos como las estructuras minimalistas que contienen los monitores. Monitores y pantallas que transforman la realidad del elemento –agua, fuego, aire, luz– en otra realidad.

Una buena referencia para conocer el extenso repertorio en videoinstalaciones o videoesculturas de Fabrizio Plessi son las diferentes exposiciones antológicas que se le han organizado durante casi cuatro décadas en museos de todo el mundo. Desde 1982, año que ya expone toda su obra-vídeo en el Centro Pompidou de París, y en las sucesivas como en 1984 en el Museo d’Art Contemporain de Villeneuve d’Ascq en Francia, o la retrospectiva que le dedica España en el Museo de Arte Español de Arte Contemporáneo. Más tarde, en 1985, Plessi presenta en la Rotonda della Besana, Milán, su primera gran retrospectiva en Italia: *Plessi-Video Going* se trataba de la primera exposición italiana sobre el tema de la vídeo-instalación ambiental. Con mo-

<sup>511</sup> Ibidem, p. 33.

tivo de su cincuenta cumpleaños su ciudad natal, Reggio Emilia le dedica una exposición antológica en el Foro Boario. En esta y en otras como la realizada en el año 2000 por L'Almudí de Valencia, y tras su consagración con el homenaje por parte de la comunidad artística internacional en 1998 con una muestra en el Guggenheim Museum de Soho de Nueva York, se muestran sus grandes instalaciones: *Bronx* 1986, *Roma* 1986, *Cristalli Liquidi* 1993, *Movimenti Catodici Barocchi* 1996.

Bajo la dirección de John. G. Hanhardt, esta exhibición inauguraba una nueva serie: "European Perspectives on the Media Arts". El objetivo era captar la atención en artistas clave, temas y proyectos en la historia de las prácticas en media-art en Europa. Para esta primera muestra de la serie, el ZKM/ Centro de Arte y Media Karlsruhe y su director fundador Heinrich Klotz eligieron al artista Fabrizio Plessi como parte del programa "Mapping the Media Arts", que exploraba la historia de los *media arts* y sus procedimientos en el terreno del arte contemporáneo.

Una de sus retrospectivas más completa en territorio italiano y con gran repercusión fue la exposición denominada *Paradiso Inferno*, en junio de 2002 en la Scuderie Papali del Quirinale en Roma. Diez grandes instalaciones como *Roma* 1988, *Bombay-Bombay* 1993, *Cristalli Liquidi* 1993, *Foresta Sospesa* 1999, *Enigma degli Addii* 1999, *Stanza del Fuoco* 1999, *Drawings Tables* 2001, *Only Fire* 2001, *Movimenti Catodici Barocchi* 1996, *Foresta Fuoco* 2002, *Isolation* 2002. Por último, la más reciente se la ha dedicado el Ludwing Múzeum de Budapest, Hungría, bajo el título *Liquid Labyrinth*. Allí exponía algunas de sus videoinstalaciones como *Llaüt Light*, *Trittico della violenza*, *Liquids Tables*, *Movimenti catodici barocchi* y *Lava*.

Con todas las instalaciones el artista Plessi, crea un efecto ilusionista y barroco a través del efecto de movimiento tanto de la imagen como de los mecanismos que en algunas obras se activan. El tiempo como medida en cada movimiento en cada sonido, en cada nota musical configuran un espacio una realidad revelada por la tecnología. Como el "desocultar" de la técnica moderna según Heidegger, se basa en un "provocar", que exige a la naturaleza el suministro de energías que, en cuanto tales, puedan ser extraídas y almacenadas. El provocar como un modo de producir, es decir, de "causar", está sometido a otra forma de desocultamiento (de puesta en evidencia de la verdad). Así, lo

presente, por ejemplo, el río, el suelo, la montaña, aparece bajo otra forma de presencia; la presencia de la naturaleza bajo la forma de la tecnología.

El “desocultar” de la técnica de Plessi, se basa en un “provocar” la presencia y la belleza que la naturaleza. Para Heidegger la técnica moderna es un modo de desocultamiento, es decir, un modo de estar el hombre referido al ente y una forma de aparecer o mostrarse el ente. La segunda la configura la concepción metafísica de que el desocultar no es un producto humano.

También el material se muestra en la obra de Plessi como disponible, absolutamente dependiente, lo que llamaría Heidegger *Stand*, desde el disponer de lo disponible. Una serie de instalaciones nacen a partir de los materiales que nos proporciona la naturaleza, con los que establece una relación hombre-naturaleza – estos corresponden principalmente a la segunda mitad de los años noventa—. Acerca de estos proyectos el propio Plessi diría:

El tema real de este nuevo milenio es cómo puede convivir la naturaleza con la tecnología, como puede el hombre convivir con el progreso, sin destrozar la naturaleza y sin destruir su pasado. Luego está la ecología [...], tema que ya está en presente en mis obras desde hace mucho tiempo, porque siempre he intentado dar un alma a los materiales que utilizaba [...], un alma electrónica<sup>512</sup>.

Parece que Plessi necesitara traer la tecnología al hombre, hacer de ella un ser, que depende de otro ser. Se trata de la producción –en el sentido heideggeriano de *Herausfordern* (provocar)– de la que el hombre mismo forma parte y por la que son provocados y emplazados la naturaleza y sus entes. A esta provocación se debe el hecho de que la naturaleza aparezca bajo otra forma de presencia: la tecnología y por consiguiente provista de su verdad. Miguel Ángel Quintanilla dice:

Sabemos que la tecnología moderna, a partir de la Revolución Industrial, configura de forma decisiva todo el ámbito de la experiencia humana: altera la realidad, nuestra forma de representarla y explicarla y nuestros criterios para valorarla. Así, tenemos una buena cantera de problemas filosóficos ante nosotros<sup>513</sup>.

<sup>512</sup> SANDONÀ Annamaria. Texto para el catálogo *PLESSI. Il flusso della ragione*, cit., p. 18.

<sup>513</sup> QUINTANILLA, Miguel Ángel. *Tecnología: Un enfoque filosófico y otros ensayos de filosofía de la tecnología*, México, FCE, 2005, p. 45.



La conclusión a multitud de videoinstalaciones desarrolladas por Fabrizio Plessi a lo largo de su carrera, es que en todas y cada una de ellas se configura una alineación y escenificación de “murales modernos”. Es decir, aunque los primeros trabajos de Plessi podrían estar cercanos a las propuestas de obras-vídeo de Nauman o Viola, como a Gary Hill –al menos desde el punto de vista en que la acción o la presencia del propio artista interviene en la imagen-vídeo para escenificar acciones fundadas en la propia conciencia e imaginación del artista– los trabajos de Plessi se posicionarán de una forma muy clara en cuanto al lenguaje “video grafico” a partir de 1976 con obras como: *Water*, *Mare Verticale* y *Waterfall*. Videoinstalaciones que configuran espacios o escenas imaginadas que nos propone el artista en los que la imagen tecnológica actúa como paradigma de modernidad y de hibridación de lenguajes. Y la metáfora como posible realidad de una poesía de los elementos con la intención única de su contemplación y un intento de huir de la inmediatez de la narración del vídeo. Ahora la interacción es entre el espacio y el espectador y no entre el espectador y la acción realizada por un actor. La figura humana desaparece de la imagen de la escena para ser sustituida por el elemento naturaleza. La instalación desde una estética y un concepto más minimalista a otras más barrocas o monumentales. Con ellas se produce el abandono de forma definitiva del “yo” referencial pero se mantiene en analogía con otras obras-vídeo en el efecto evocador de la imagen, de la metáfora y de la paradoja y de despertar en el espectador un cambio de hábito en la contemplación y en el consumo del vídeo.

Por otra parte, añadiremos que la videoinstalación como obra, es el resultado permanente de una empresa excepcional, o la empresa en sí misma. Es decir, la obra –en palabras de Jean-François Chevrier– “es el conjunto de obras, lo que supone una aplicación regular, metódica. Es también, un corpus que evoluciona con el artista y le sobrevivirá, quizás sobra la categoría de *obra completa*”<sup>514</sup>

<sup>514</sup> CHEVRIER, Jean-François. *El año 1967, el objeto de arte y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*. Madrid, Brumaria A.C, 2013, p. 17.

### 3.10. Plessi, escenografías digitales. *La máquina barroca*

#### 3.10.1. Plessi, escenógrafo

Al carácter instalativo en la obra de Plessi se une un fuerte componente escenográfico cuando no una obra específicamente hecha para el teatro o la ópera. Como director escénico son varias las obras las que habría que mencionar: *Sciame* (1988), de Enzo Cosimi, representada en la inauguración del Festival de Roveret; *The Fall of Icarus* (1989), una producción de la Opera Nationale La Monnaie de Bruselas, en colaboración con Frédéric Flamand y Michael Nyman, entre otras. Su segunda colaboración con Frédéric Flamand fue *Titanic* (1992), que representó en el Musée de L'Industrie de Charleroi y la ópera *Ex machina* (1995) realizada por estudiantes de la Cologne Academy of Media Arts. Estas tres obras cierran la trilogía de “escenografías electrónicas” resultado de la colaboración entre Plessi y Flamand. La producción como escenógrafo es extensa. Así también en 1994 crea escenografías electrónicas para el espectáculo de la televisión alemana *Studio Moor* de la cadena Premiere, con videoinstalaciones que alternan cada mes. Diseña escenografías electrónicas para el concierto de Luciano Pavarotti en el Central Park de Nueva York. Plessi realiza la instalación *I lavatoi dell'anima* con música de Michael Nyman en el Es Baluard de Palma de Mallorca. En el año 2000, diseña los decorados de la producción del *Sogno di una notte di mezza'estate* de Aterbaletto con la música original de Elvis Costello.

Tenemos que señalar que en las obras para teatro que Plessi crea también predomina lo simbólico sobre lo narrativo en la línea argumental de la obra. En una entrevista realizada por Bruno Moretti para el canal alemán 3sat, Fabrizio Plessi habla de la idea que plantea *Romeo y Julieta*, en la que se articula el argumento de una obra clásica desde una visión moderna, actual de la historia de este drama, el que articula desde los elementos de agua que representa el origen, el viento la velocidad, el problema de la velocidad en el enamoramiento, la alta velocidad y el fuego que es la muerte. Es la materia unida al espíritu de *Romeo y Julieta*.

En el año 2010 diseña una escenografía digital para la ópera *Vestige gli ignudi* por Pirandello, en el Goldoni Theater. Además, para *Napoli Festival* realiza escenografías digitales para la Thereepenny Opera por Bertold Brecht en el Albergo Reale dei Poveri.

Muestra de su incesante actividad como escenógrafo es el hecho de que en 2012 Plessi es nominado para *Maschere del Teatro Italiano* a la mejor escenografía por la Thereepenny Opera. A todo este historial de obra, habría que añadir que Fabrizio Plessi es titular de la cátedra de Escenografías Electrónicas en la Escuela Superior de Arte para Medios Audiovisuales de Colonia.

### 3.10.2. La máquina barroca

El sentido barroco de la obra plessiana es aún más manifiesto en su obra escenográfica. En 1992, Plessi diseña escenografías para *Titanic*, su segunda colaboración con Frédéric Flamand<sup>515</sup>. Sobre la obra *Titanic* se ha dicho que pretende ser un poema sobre el fin de nuestro tiempo, con una escenografía barroco-tecnológica que refleja con exactitud nuestro mundo. A la coreografía de Flamand se une la música de Charles Ives, Antonin Dvorák, David Lang, Alfred Schivittke, Shostakovich y Jerome Kern. En ella el sonido adquiere una importante presencia como en las instalaciones de Plessi, aquí el sonido del viento y la marea. No es casualidad, añade Lebrero Stäls: el interés por parte de Plessi de que el receptor sufra de forma flagrante una pérdida de “memoria situacional”<sup>516</sup>.

José Lebrero y con Gérard A. Goodrow establecen cierta relación de Plessi con Piranesi: si el arquitecto italiano transpuso al barroco la antigüedad clásica, “¿no interpreta asimismo el videoartista la historia con sus juegos metafóricos? Su opción consiste en brindar fragmentos de la memoria cultural compartida,

precisamente cuando lo que se discute es el propio concepto de historia”<sup>517</sup>. Plessi realiza la instalación *Il teatro elettronico della memoria* para el festival de Ravenna, dedicado a Piranesi. El vínculo de Plessi con Piranesi confluye en muchos aspectos de su obra. Este retorno a ilustrados antepasados venecianos es un ir y venir en sus ideas, así como en algo tan fundamental como son los elementos fenomenológicos sobre los cuales se sustenta la obra plessiana. Correspondencias que, desde nuestro punto de vis-

<sup>515</sup> Frédéric Flamand (Bruselas, 1946). Su carrera ha estado caracterizada por tres elementos principales: encuentro, diálogo y una inevitable utopía teñida de realismo. Introduce la tecnología audio-visual dentro del espectáculo. El trabajo de Flamand está inspirado en el teatro pobre de J. Grotowski.

<sup>516</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*. Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, Comisión de Cultura, Ediciones L, S.A. 1988, p.18.

<sup>517</sup> *Ibidem*, p.18.

ta, son por otra parte inevitables. Así sucede con los *Caprichos* de Piranesi: la alegoría de la historia como ciclo vital, identificada a su vez las cuatro fases alquímicas y sus correspondientes elementos: tierra, agua, aire y fuego<sup>518</sup>.

Para la ya mencionada *Romeo y Julieta*, Fabrizio Plessi diseñará el vestuario y los decorados y la coreografía de Mauro Bigonzetto. La apuesta de Bigonzetto y Plessi es de una extraordinaria contemporaneidad. Se trata de un *Romeo y Julieta* diferente en las formas y en los estereotipos. “La video-escultura abraza la danza moderna y trae un aire fresco, nuevos estímulos y nuevos horizontes que no se habían utilizado todavía”<sup>519</sup>. En la puesta en escena se combinan los elementos de agua, aire y fuego como en *Mare Verticale* o *Roma*, para soportar las relaciones hombres-máquina y luz-color. Fabrizio Plessi diría:

Todos tenemos *airbags* para proteger nuestros cuerpos de posibles impactos. Pero, ¿que tipo de *airbags* protege nuestras almas?[...]. En esta antigua y contemporánea tragedia tres elementos están entorno a ella; el Agua, que con su ímpetu arrastra a todos y todo; el Fuego que purifica destellando y el Viento, que arrastra lejos todos los desechos de nuestro maravilloso mundo, reproduciendo algo puro y absoluto. Una nueva lectura de *Romeo y Julieta*, la más actual, para adentrarse sin ningún miedo en el laberinto de las pasiones humanas. Al fin y al cabo al final la fuerza del amor podría mover montañas<sup>520</sup>.

Por lo tanto, la obra de Plessi mantiene un perfil coherente y, en cualquier instalación, la idea, el concepto, no difiere de sus diseños escenográficos. Este defiende que en su trabajo hay un constante uso de los medios electrónicos, pero siempre ligado al proceso histórico del hombre:

Mi trabajo era utilizar los medios electrónicos, pero conjugarlos con la historia. Mi trabajo ha sido como el de un alquimista, el de un mago que ha intentado juntar dos cosas que no podían estar juntas: la electrónica y la historia. Porque en general la electrónica está asociada al mundo de hoy, a las nuevas tecnologías; la historia en cambio tiene una cultura, tiene unos materiales históricos: como la piedra, el mármol, el hierro que están ligados a la historia del arte. Luego tenemos la electrónica que está desvinculada de todo y atada solo y exclusivamente a lo moderno<sup>521</sup>.

<sup>518</sup> Estos pasajes identifican a su vez, según Calvesi, las cuatro fases alquímicas: la *melanosis* (Nigredo y Melancolía) corresponde al elemento tierra y a la estación invernal del primer capricho; la *leucosis*, al elemento agua y a la estación primaveral del segundo; la *xantosis* o *solificatio*, momento mercurial de la prosperidad, al elemento aire y al verano del tercer capricho; por último la *iosis* o *rubedo* del cuarto, al elemento fuego y a la estación otoñal, la fase alquímica final concerniente a la transustanciación y al triunfo del espíritu.”. SCANO NAITZA, María Grazia, *Giovanni Battista Piranesi, la memoria visionaria*. Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao. Edición: Gráfica del Parteolla-Dolianova Italia, 2012. p. 33.

<sup>519</sup> Texto original. “The video-sculpture embrace the modern dance and brings fresh air, new stimulations and new horizons that we weren’t used to”. Ver en: <http://www.digicult.it/digimag/issue-021/bigonzetti-plessi-all-standing/>

<sup>520</sup> *Ibidem*.

<sup>521</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 julio de 2012.





257

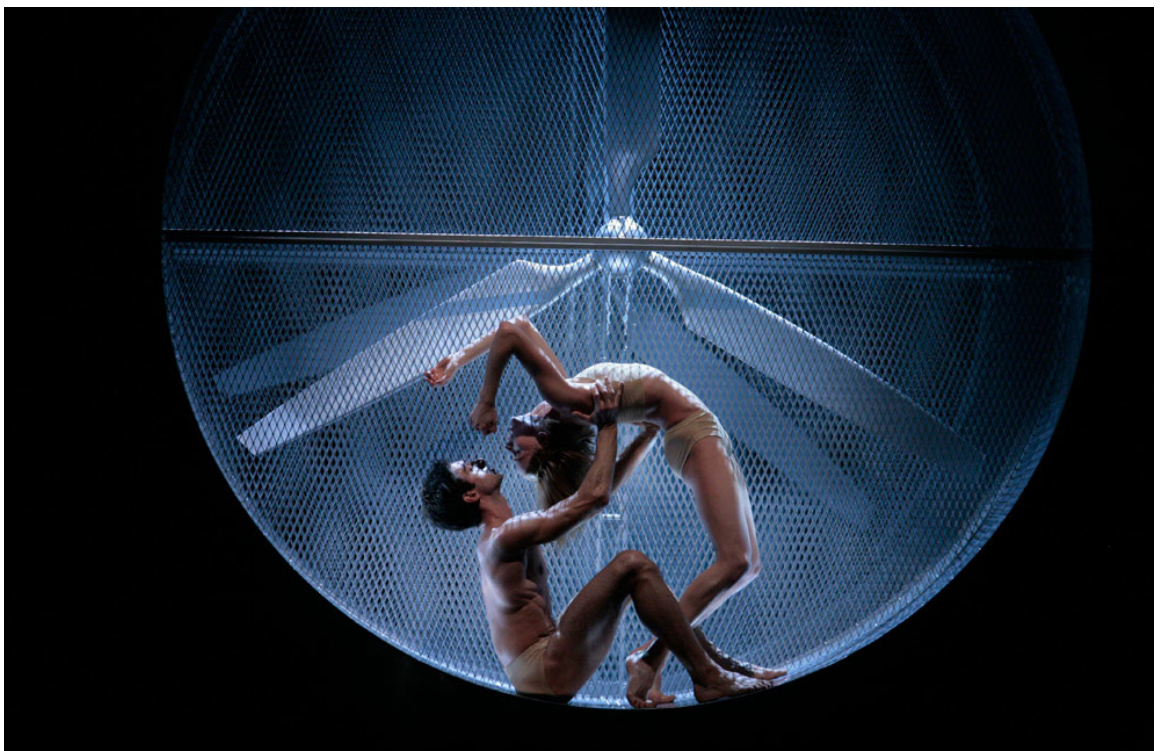


Fig. 47. Fabrizio Plessi. *Romeo y Julieta*, 2006.

A esta misma cuestión se referiría Lebrero Stäls: “Plessi, consciente, articula escenografías audiovisuales en las que aúna opuestos supuestamente irreconciliables, conceptos parejos como naturaleza y cultura, barbarie y civilización, bios y ethos, que mantienen al ser humano prisionero de la contradicción naturaleza y espíritu, razón e instinto, intelecto y deseo”<sup>522</sup>.

A este supuesto, Plessi hace que este sea justo lo contrario y, por lo tanto, hace que tecnología e historia vayan de la mano y produzcan imágenes que son más fáciles de responder a estímulos para el ojo del espectador. Como diría Friedrich Nietzsche, “a nuestro ojo le resulta más cómodo responder a un estímulo dado reproduciendo otra vez alguna imagen que haya producido muchas veces antes, en lugar de registrar lo que la impresión contiene de nuevo y diferente”<sup>523</sup>.

El carácter barroco y espectacular “es rescatado por el hecho de que estas máquinas aportan procesos de conocimiento y de ahondamiento psíquico que se oponen a la apariencia de superficie con la que las imágenes se presentan”<sup>524</sup>. El barroquismo en la obra de Plessi es patente en obras como *Roma*. En la Documenta de Kassel 1987, Fabrizio Plessi presenta esta video instalación que consiste en 43 monitores de video dispuestos de tal modo que la pantalla aparece colocada en la parte superior. José Lebrero Stäls habla del sentido barroco de la obra, por su disposición, la utilización del simulacro, del espectáculo ante el espectador para seducción de la visión, de la percepción. “Su alineación en semicírculo es clara en referencias barrocas”<sup>525</sup>. Sobre los aparatos descansan, apoyadas, placas de mármol sin pulimentar que cubren las carcassas y dejan únicamente visible la pantalla. En un ambiente de penumbra, sobre ellas se reflejan los destellos luminosos producidos por los monitores. En el centro de este río tecnológico que transcurre de televisor a televisor —metáfora del Tíber romano—, una cinta transportadora en funcionamiento simula dejar caer periódicamente piedras en el monitor, que está situado directamente debajo de aquella, cuya imagen muestra la pequeña roca hundiéndose, simultáneamente el agua. En *Roma*, y en las demás instalaciones que Plessi ha realizado, demuestra un gusto por la monumentalidad y el decoro.

<sup>522</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*, cit., p.19.

<sup>523</sup> Citado por: CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008, p. 133.

<sup>524</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, cit., p. 21.

<sup>525</sup> LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*, cit., p. 15.



Es necesario añadir que Plessi hace una referencia explícita en cuanto a la relación que hay entre su obra y la historia cultural de Italia: “la cultura y la historia ligada a la electrónica”<sup>526</sup>. Esta conjunción de factores están presentes en *Roma*. Plessi habla de la evocación que supuso para él esta ciudad, “que es Cinecittà, un poco Fellini, es un poco la Roma barroca, un poco Piranesi, es toda la cultura ligada a la electrónica”<sup>527</sup>.

A propósito de Piranesi, el “architetto veneziano” que contribuyó a revolucionar los presupuestos arquitectónicos de la Italia del siglo XVIII. Las escenografías de Plessi nos evocan a las cárceles imaginarias realizadas por Piranesi en una serie de aguafuertes, en 1745, tituladas *Carceri*, donde el artista concibe estructuras arquitectónicas de proporciones exorbitantes, pobladas de escalas, artefactos, cadenas, poleas y la presencia humana en forma de personajes que toman parte en esta ópera visual de referencias góticas. Las *Carceri* son una joya del ilusionismo barroco, están estructuradas mediante sistemas complejos de iluminación y perspectivas exageradas.

El Plessi escenógrafo acentúa el interés por lograr que el receptor sufra de forma flagrante una pérdida de memoria situacional al entrar en contacto con la obra, para poder adentrarse así en otro espacio y tiempo. Transformado en escenario, acontecerá el encuentro con esta otra “realidad estética”. Plessi opera como un artista, en la acepción más llena del término, que doblega a sus exigencias la tecnología electrónica. “Y si se considera un hombre de las cavernas de la tecnología”<sup>528</sup>, al igual que habla de “arquetipos de la conciencia”, es porque se da cuenta de encontrarse en el umbral del confín del pensamiento humanístico, y de una dimensión estética de aún reconocible identidad, pero controlada en todas sus extensiones. “Un umbral poblado de figuras del pasado como quizás piranesianas acumulaciones”<sup>529</sup>. Spadoni continúa diciendo: “no sorprende que Plessi evoque frecuentemente a Piranesi, con su teatro del antiguo, su reconstrucción historiográfica primero imaginativamente heroica, luego llevada a un más sopesado calibre de transcripción de los modelos repertoriales y en suma de las formas”<sup>530</sup>.

Para Lebrero Stäls, Plessi, al igual que los artistas barrocos, se vale de la idea de simultaneidad, materializada en la conjunción de elementos de ingeniería, diseño, escultura, escenario teatral o pintura, para articular un espacio dramático de carácter

<sup>526</sup> ESCUDERO CALMACHE, Desirée. “Entrevista a Fabrizio Plessi”, Mallorca, 17 julio de 2012.

<sup>527</sup> Ibidem.

<sup>528</sup> SPADONI, Claudio. *Il teatro elettronico della memoria*. Milán. Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 19. [La traducción es nuestra].

<sup>529</sup> “E se si considera ‘un uomo delle caverne della tecnologia’ e parla di ‘archetipi della coscienza’, e perché avverte di trovarsi in una soglia di confine del pensiero umanistico, e di una dimensione estetica nella sua ancora riconoscibile identità, ma sondata in tutte le sue estensioni. Una soglia popolata di figure del passato, magari di piranesiani accumulati.”. SPADONI, Claudio. *Il teatro elettronico della memoria*, cit., p. 19.

<sup>530</sup> Ibidem.





espectacular. En las instalaciones de Plessi hay una estudiada disposición de las fuentes de luz, tanto natural como artificial, en su mayoría hay una tendencia al oscurecimiento del espacio, produciendo en el espectador una percepción de la obra más dramático, sensorial, intimista incluso mágico.

El modelo musical es el que mejor permite comprender el auge de la armonía en el barroco y luego la disipación de la tonalidad en el neobarroco: de la clausura armónica a la abertura de una politonalidad<sup>531</sup>. Fernando Castro Flórez afirma que: “Esta polifonía de polifonías propia de esta razón barroca transhistórica no lleva a caer en la ilusión ni intenta salir de ella, sino que refuerza la tendencia a realizar algo en la ilusión misma, comunicándole una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas o fragmentos una unidad colectiva”<sup>532</sup>.

En alguna ocasión —refiriéndose Plessi a su trabajo—, afirmaba que “la obra funciona como una máquina barroca”. El trabajo escenográfico de Plessi está patente en sus instalaciones; estas tienen un fuerte componente teatral y dota a sus videoinstalaciones de un fuerte espíritu efímero, de contraposición entre lo frágil y la solidez de la ingeniería mecánica y electrónica.

En cuanto a esta idea, Omar Calabrese subraya la condición de Plessi como *artista barroco* en el que hay una ambigüedad “entre contenido evidente y contenido privado, incertidumbre en la singularidad y pluralidad, el proyecto de clasificación y mnemotecnia que contrasta con el significado cifrado, la resistencia entre clausura de una serie y serie abierta, [...] el conflicto entre la simulación tecnológica del material y el mismo real (y pobre) modo de existencia”<sup>533</sup>. En cuanto a este puesto “estratégico” como director de escena, hace uso de los elementos naturalistas que nos aproximan a lo real, a la facticidad sensible de lo físico. Es lo que observa Achille Bonito Oliva:

En la obra de Plessi la presencia de una “fuerza persuasiva de la fiesta barroca, el enriquecimiento de un escenario necesariamente recargado y costoso, capaz de poner al servicio de su fantasía un sinfín de medios que indican una especie de inversión de las reglas dictadas normalmente por la utilidad y no por el sentido del juego. La persuasión [...], se produce también por medio del escenario electrónico, y por el funcio-

<sup>531</sup> DELEUZE, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Ed. Paidós, 1989, p. 108.

<sup>532</sup> CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Plessi, ánima de la materia*, cit ., p.10

<sup>533</sup> CALABRESE, Omar. *Plessi. La tecnologia umanistica di Plessi*. Comune di Reggio Emilia, Edizione Canova, 1990, p. 85.

namiento de los autómatas que constituyen un estímulo para la contemplación, porque Plessi, además de producir conocimiento, quiere introducir el carácter de ‘lo maravilloso’ para sus instalaciones”<sup>534</sup>.

Se podría decir que algunos artistas como Plessi o Janis Kounellis –por ejemplo– utilizan en sus representaciones una serie de signos para descodificar la historia, la historia del hombre y su relación con la naturaleza, con los elementos que intervienen en el proceso. En las instalaciones *LLaüts Light* (2011), de Fabrizio Plessi, como en *Kounellis Trieste* (2013), de Janis Kounellis, la relación del mar y el hombre están presentes como fragmento de la historia. A ambos artistas les interesa la búsqueda en la memoria, de una historia ancestral que nos escenifican desde criterios cercanos pero diferentes.

Así, mientras que Plessi rescata la barca para “acariciarla” con un gesto de sutileza y elegancia en un “mar” de luz y sonido, Kounellis presenta su naufragio en una gran escena de destrucción, de desmembramiento colectivo. Plessi unifica y configura la escena. En la escena de Kounellis la materia se muestra sin manipular, expuesta en una mesa para ser observada. En Plessi la materia se extrae, se revalúa, casi para ser deseada y codiciada.

Por otra parte, nos encontramos con la gran videoinstalación *Movimenti catodici barocchi* (1996) –obra que en aparece como *Napoli-Napoli* en unos dibujos anteriores–. Está formada por siete confesionarios barrocos, reconstruidos y que Plessi los había visto en la iglesia de San Lorenzo de Nápoles. Los dibujos muestran la idea de colocarlos boca abajo, colgados del techo con cables, haciéndolos oscilar por medio de un motor, mientras desde las pequeñas ventanas aparecen monitores con la imagen combustible del fuego. “La retórica del barroco...la retórica del movimiento...el inevitable conflicto entre ciencia y arte...el pecado, la culpa, el fuego...jerarquías de valores...objetualidad puesta boca abajo como pérdida de valores estables... la teatralidad de estas negra máquinas célibes”<sup>535</sup>.

<sup>534</sup> BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, cit., p. 21.

<sup>535</sup> CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989, p.101.









En muchas de sus escenografías, como en *Icaro*, o en *Romeo y Julieta*, Plessi recurre a lo que Omar Calabrese llama *poética del fragmento*<sup>536</sup>, en el sentido que para Calabrese toman algunos artistas como Michelangelo Pistoletto, Giulio Paolini o Didier Vermeiren, que hacen una “voluntaria fragmentación de las obras del pasado para extraer de ellas materiales”<sup>537</sup>. En estos términos, añade Calabrese: “el arte del pasado es sólo un depósito de materiales, que, por tanto, se hace completamente contemporáneo y que además implica necesariamente la fragmentación”<sup>538</sup>. El fragmento es central tanto en el caso de las escenografías como de algunas instalaciones como *L’Anima della Pietra* o *Pórfido a Pergine, Naufragio della Pittura*. Plessi no produce sólo una cita fragmentada de una obra del pasado, sino que es más complejo, hace una lectura poética de esta, incluso la obra adquiere su propio carácter autónomo a los precedentes, adquiriendo su carácter contemporáneo. Con respecto a esta obra, Danilo Eccher dice: “El homenaje que este trabajo dedicado a la obra de Géricault no modifica el aspecto formal y narrativo de una desesperada deriva, no recoge sólo la espera alucinada de un naufragio inminente. La obra de Plessi afronta de una manera más articulada y compleja el completo sistema poético”<sup>539</sup>.

Lo que ocurre en ese “microcosmos” conceptual de Plessi, cuando nada es arbitrario o aleatorio. Cada proyecto, cada idea está supeditado a un sistema de autocontrol, a un sistema de perfección y precisión. El proceso es exacto al efecto de disuasión. “Nada puede ser dejado al azar” –asegura Baudrillard cuando habla del control del microcosmos, en cuanto al modelo de infalibilidad programática, de seguridad y de disuasión máximas, que rige hoy el campo de lo social<sup>540</sup>.

Así, respecto a las obras escenográficas y las instalaciones de Fabrizio Plessi podríamos decir que estas comparten cierto sentimiento ambivalente entre las formas estructuralmente minimalistas, la retórica y la teatralización, a la que por otra parte hace mención Guasch al hablar de algunos artistas como Reinhardt Mucha, Thomas Schüte o Harald Klingelhöller y el interés por parte de estos de llevar la metáfora lingüística y la retórica de carácter narrativo al espacio de la escultura<sup>541</sup>.

<sup>536</sup> Ibidem.

<sup>537</sup> Ibidem.

<sup>538</sup> Ibidem.

<sup>539</sup> ECCHER Danilo. Texto original: “L’omaggio che questo lavoro riserva all’opera di Géricault non investe solo l’aspetto formale e narrativo di una disperata deriva, non raccoglie solo lo sguardo allucinato di un naufragio imminente. L’opera di Plessi affronta in modo più articolato e complesso l’intero impianto poetico.” en Bologna, Edisai, 2000. [La traducción es nuestra].

<sup>540</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. ROVIRA Pedro. Barcelona, Editorial Kairós, 1978, p. 69.

<sup>541</sup> GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, cit., p. 415.

### 3.11. Interferencias entre teatro y escultura

En *The Fall of Icarus*, aparecen dominando el centro de la escena dos pirámides de las que emana luz de los monitores sobre los que se deslizan los bailarines. Interferencias entre teatro y escultura sería para algunos una amenaza del teatro hacia la escultura. Pero, como afirma Rosalind Krauss, “determinada obra escultórica se nutre de la sensación de que lo que la escultura *era* no basta, porque se basa en un mito idealista. Y al tratar de descubrir qué *es* o qué puede ser la escultura, se ha servido del teatro y de su relación con el contexto del espectador como herramienta para destruir, investigar y reconstruir”<sup>542</sup>.

Para Fried lo que distingue a la escultura del teatro es el concepto tiempo. “Una extensión de la temporalidad, la inserción de la experiencia temporal de la escultura en el tiempo real, convierte a las artes plásticas en una modalidad del teatro”<sup>543</sup>. Fried cita a Robert Morris para relacionar la postura “literalista” de la obra de algunos artistas con el alegato a un nuevo género de teatro. Esta sensibilidad “literalista” es teatral porque en ella la experiencia que se tiene de un objeto en una situación incluye al espectador. Afirma Morris:

La mejor de las nuevas obras crea relaciones fuera de la obra y hace que éstas sean una función del espacio, de la luz y del campo de visión del espectador. El objeto no es nada más que una de las condiciones dentro de la estética más novedosa. Es, en cierto modo, más reflexiva, porque la conciencia de uno mismo existiendo en el mismo espacio en que se encuentra la obra es más fuerte que en obras anteriores, con sus múltiples relaciones internas. Somos más conscientes que antes de que nosotros mismos estamos estableciendo relaciones cuando aprehendemos el objeto desde varias posiciones y bajo condiciones de luz y un contexto espacial cambiantes<sup>544</sup>.

267

Habría que hablar aquí, de la influencia de lo teatral en ciertos movimientos como el minimalismo. Es decir, existen indicios –según afirma Maderuelo– de que uno de los grandes saltos que la escultura de la posmodernidad ha dado en el dominio de un espacio que antes le era ajeno ha sido gracias al apoyo de experiencias de carácter escénico. El teatro de los años sesenta y sobre todo las corrientes más vanguardis-

<sup>542</sup> KRAUSS, Rosalind, en *Ballets mecánicos: Luz, movimiento, teatro*. En este capítulo Krauss habla de la polémica contra el teatro que se iniciaba por parte de algunos como Michael Fried cuyo texto titula *Art and Objecthood*, postura que no evitará que en determinadas obras de algunos artistas como Oldenburg, Morris y Nauman hayan síntomas de teatralidad. Ver en: KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la Escultura Moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 201-237.

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>544</sup> Citado por FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid, A. Machado





Fig. 50. Fabrizio Plessi. *The Fall of Icarus*, 1989.

tas, destierran el texto teatral –sus implicaciones literarias– y sustituyen la acción dramática por la acción sin más calificativos que se soporta y desarrolla en un espacio, en el espacio escénico.<sup>545</sup>

Las escenografías de Plessi son el *todo*, es decir, señalan la situación de totalidad donde están presentes objeto, espacio y espectador. Fried señala que “algo tiene presencia cuando exige al espectador que lo tenga en cuenta, que lo tome en serio”<sup>546</sup>. En el *teatro elettronico della memoria*, el registro conceptual está invadido por un *respiro* modernamente humanístico: “modificar e invertir el orden lapidario y estático de las cosas”<sup>547</sup>. Y sus propias clasificaciones, son para Spadoni, las que transforman al mismo tiempo la función del medio electrónico. “Y es también esta diferencia con respecto a la técnica que refuerza la identidad del trabajo de Plessi. Un trabajo cargado de conexiones históricas, pero totalmente volcadas en la escena de la actualidad”<sup>548</sup>.

### **3.12. Proceso analógico entre el proyecto plessiano y el proyecto arquitectónico**

En la metodología empleada por Fabrizio Plessi, observamos que se produce cierta analogía con determinada arquitectura. Arquitectura que se acerca a su vez al proceso creativo. Si tomamos como punto de partida la explicación del profesor Alfonso Muñoz Cosme acerca de lo que es un proyecto en arquitectura, extraemos que el origen del proyecto arquitectónico se fundamenta en la iniciativa de transformar la realidad<sup>549</sup>. Base que será común a la arquitectura y a la escultura, es decir, el deseo de modificar un espacio o un entorno es el primer impulso del creativo, tanto en arquitectura como en escultura. El paso posterior a ese primer impulso será la elaboración de una estrategia de trabajo.

270

En el estudio de Fabrizio Plessi, vemos multitud de dibujos y de notas tomadas en el *moleskine*. Junto a este trabajo intelectual le acompaña una frenética labor de gestión y estudio para la ejecución de sus obras o instalaciones, que en la mayoría de ocasiones resultan de gran complejidad y coste. De modo que es inevitable ver cierto paralelismo con el estudio del arquitecto. En particular, a determinados archi-

<sup>545</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, cit., p. 69.

<sup>546</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>547</sup> SPADONI, Claudio. *Il teatro elettronico della memoria*, cit., p. 19. “modificare e invertire l’ordine lapidario e statico delle cose”. [La traducción es nuestra].

<sup>548</sup> Ibidem.

<sup>549</sup> MUÑOZ COSME, Alfonso. *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona, Editorial Reverté, 2016, p. 17.

tectos que tienen una filosofía de trabajo cercana a artistas como Plessi. Pero habría que matizar esta afirmación. Porque el único equipo de trabajo que acompaña al artista es su soledad ante la creatividad, mientras que el arquitecto generalmente se rodea de un equipo de colaboradores. En algunos casos la propia obra de uno se aproxima a la de otro, si hablamos en términos del *aura benjaminiano*.

Estas interferencias entre arquitectura y escultura han ido en aumento desde que en los años sesenta se produjera lo que se ha denominado el desbordamiento de los límites o “la descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento de contorno”<sup>550</sup>. Desbordamiento que pone de manifiesto una generación de escultores que irrumpe en estos años: Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Smithson o Robert Morris, formados en historia, teoría del arte e incluso filosofía, que se entregan a una actividad artística, bañada por una reflexión sobre sus propios fundamentos, como el referido a la naturaleza y límites de su propio arte. En palabras de Maderuelo:

La morfología de muchas de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, la similitud de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio solo utilizado por la arquitectura<sup>551</sup>.

Por otra parte, los bocetos preliminares al proyecto o en ocasiones la propia obra física de Renzo Piano –por citar uno de los grandes arquitectos contemporáneos– nos retrotrae conceptualmente a determinadas instalaciones escultóricas, algunas ya mencionadas aquí. En el *Jean Marie Tjibaou Cultural Center*, en Nueva Caledonia, es evidente el proceso intelectual por el que se ha desarrollado el proyecto. La arquitectura aquí no solo cumple su función, sino que establece un diálogo con el espectador y con el lugar, se vincula a la cultura, al lugar y a sus habitantes. Renzo Piano dirá: “Nuestra relación con la naturaleza compone un terreno ambiguo que mueve al hombre a crear una segunda naturaleza que sea suya...”<sup>552</sup>.

La figura de Plessi parece mantener una relación inquietante con un pensamiento heredado de un pasado, una memoria duplicada en la relación de continúa búsqueda de nuevas verdades, a través de una incesante experimentación fruto de un tiem-

<sup>550</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, cit.

<sup>551</sup> Ibidem, p.53-54.

<sup>552</sup> RENZO, Piano. *Arquitecturas sostenibles*. Editorial Gili SA. Barcelona, 1998.









po —el suyo— de tensión, conflicto e incertidumbre. La metodología empleada por Fabrizio Plessi estaría en conexión con las correspondencias planteadas entre arquitectura y escultura.

Hemos diferenciado una estructuración en el proceso de ideación plessiano, con la pretensión de exponer por qué consideramos la obra de Plessi análoga a determinada obra arquitectónica, o si se prefiere, que existen ciertos vasos comunicantes entre la metodología de un artista como Plessi y la metodología de determinados arquitectos. En definitiva, podríamos hablar de que el proceso creativo se organiza en torno a una estrategia de ideación y concepto que conforma, a su vez, el pensamiento proyectante.

### 3.12.1. Estrategia de ideación y concepto

La génesis del proyecto se produce cuando este concibe la idea, se aproxima a ella en una estrategia establecida a través de un “proceso de ideación”<sup>553</sup>. Es precisamente en este momento del proyecto cuando la labor del artista y la del arquitecto se acercan, cuando se produce entre ambas ciertas conexiones. La contemplación, bagaje cultural, la experiencia intelectual, y la conexión entre conceptos sobre los que se originará la idea son la estrategia de todo acto creativo y este está presente en todo *proceso de ideación*.

La arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera y más allá de los problemas de la construcción; la arquitectura se propone emocionar. La emoción arquitectónica se produce cuando la obra suena en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. La arquitectura consiste en “armonías”, en “pura creación de espíritu”<sup>554</sup>.

274

Cuando Muñoz Cosme habla de la fase de análisis previa a la propia idea, y por lo tanto de una toma de contacto y recogida de datos para poder abordar el proyecto, esta fase de análisis es común en el proceso creativo del escultor. La mayoría de la escultura actual está vinculada con lo que se ha denominado instalación, de manera que esto lleva implícito el carácter de espacio o lugar y, por lo tanto, de las condi-

<sup>553</sup> MUÑOZ COSME, Alfonso. *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona, Editorial Reverte, 2016, p. Prólogo de LAPUERTA, José María.

<sup>554</sup> LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires, Poseidón, 1964, p. 9.

ciones a las que debe adaptarse la obra. Esta fase de análisis queda reflejada en multitud de apuntes, fotografías y bocetos que desarrollan la idea y que concretan la obra.

### 3.12.2. El pensamiento proyectante

Un proyecto es la resolución de ciertas necesidades humanas mediante un ejercicio intelectual de diseño<sup>555</sup>. La idea debe plasmarse en uno o varios dibujos y la lectura de estos debe ser suficientemente explicativa para lograr una elaboración o ejecución de la misma por el técnico o los técnicos competentes. La reivindicación de “arte como pensamiento” era una idea que estaba en la mente de muchos artistas de finales de los sesenta. Desde los artistas del “land art” por el volumen de ejecución de sus obras, pasando por los artistas conceptuales, quienes, desmaterializada la obra de arte, la convierten en una obra de carácter lingüístico.

Como consecuencia del abandono del trabajo directo en la ejecución de la obra, surge un nuevo tipo de arte, el denominado “proyect art”, término que se ha querido utilizar por algunos para legitimar como obra aquellos documentos, escritos, bocetos, fotografías. De forma que se reconozca este trabajo intelectual como arte, tanto si llega o no a materializarse el proyecto.

Lo que hacen determinados artistas a partir de los años sesenta no son cuadros ni esculturas, sino proyectos de obras, este trabajo proyectual es el que se acerca al trabajo del arquitecto. Las obras de arte que más requieren de un proyecto son las instalaciones. Para Concha Jerez, “una instalación es una única obra que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total”<sup>556</sup>.

Con Le Corbusier, la arquitectura está aún más cerca del acto creativo, el arquitecto separaba la idea, la emoción de crear apartada de la ejecución en un intento de reconciliar al hombre con la máquina y a esta con la naturaleza. En realidad, la libertad creativa es de mayor recorrido en el trabajo de un artista visual que el del arquitecto, por cuestiones fundamentalmente programáticas. Aunque ambos cuen-

<sup>555</sup> El profesor Alfonso Muñoz, habla del proyecto en cuanto diseño arquitectónico, en : MUÑOZ.

<sup>556</sup> JEREZ, Concha. in *Quotidianitis Memoria*, Madrid-Kassel, Ed. del autor, 1987, p. 5.





tan con una condición de inicio, el espacio destinado a la obra y los factores que derivan de este. Por el contrario, el artista puede tomar multitud de decisiones que el arquitecto no. El arquitecto deberá ser mucho más astuto para lograr que al final del proceso llegue la idea original. En palabras de Carl André. “La función de la escultura consiste en apoderarse y ocupar el espacio”<sup>557</sup>. Sin embargo, la función de la arquitectura está vinculada a un entramado de mayor complejidad.

El procedimiento artístico de un artista como Plessi nos lleva a pensar en el repertorio operístico de algunos arquitectos, como por ejemplo, el ya mencionado Le Corbusier, Álvaro Siza (1933), Renzo Piano (1937) o el propio Richard Meier (1934), con el que se vincula la obra *L’Anima della Pietra*. La obra de Fabrizio Plessi no es ajena al proceso que ha sufrido la escultura en las últimas décadas, y esto es más significativo en sus grandes instalaciones como *Roma* (1987), *Canal d’Oro* (1988), *L’armadio dell’architetto* (1990), *Bombay-Bombay* (1992), *Mare Verticale* (2000), *Monumenta* (2011) y así un elevado número de obras en las que se produce algunas interferencias con la obra arquitectónica y un posicionamiento junto a la escultura contemporánea.

A partir de la década de los sesenta, surgen multitud de obras que entran en mestizaje con el elemento arquitectónico. Escultura de la que Javier Maderuelo dice “estar raptando parcelas del espacio físico y conceptual de la arquitectura al pretender extender sus límites sobre áreas tradicionalmente reservadas a la práctica arquitectónica”<sup>558</sup>. Así, la obra del artista Tadashi Kawamata es un claro ejemplo; una gran estructura abraza la rotunda fachada de piedra de un edificio de trazas neoclásicas, que forma parte de cualquier centro urbano, como si una phasmatodea se camuflara entre anexas estructuras, Kawamata levanta sus enormes estructuras que estarían al borde entre instalación y arquitectura.

278

La arquitectura, a su vez, ha asimilado algunas de estas nuevas propuestas espaciales, gestadas en el seno de la escultura, que han condicionado formal y conceptualmente algunos planteamientos y creaciones arquitectónicas.

<sup>557</sup> TUCHMAN, P. “Reflexiones sobre el Minimal Art”, Catálogo de la Exposición *Minimal Art*. Fundación Juan March, Madrid, 1981.

<sup>558</sup> MADERUELO, Javier. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960- 1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 21.

Interferencias que en modo alguno pretenden retomar la vieja aspiración a la unidad de las artes bajo las alas de la arquitectura; como tampoco, el colaboracionismo entre las diversas artes, tan frustrante tras los forzados encuentros de los sesenta. Ahora se trata de ir al encuentro de esos espacios comunes no sólo ni tanto a través de parecidos externos, de similitudes morfológicas, cuanto de afinidades más profundas, no siempre evidentes, que anidan tanto en los repertorios figurativos como en las intenciones estéticas y procedimientos artísticos<sup>559</sup>.

De la misma manera que en los años cincuenta la arquitectura brutalista pretende conseguir la plasticidad de la escultura o en las últimas décadas arquitectos más jóvenes reciben encargos más cercanos a la escultura, algunos escultores, a partir de los años cincuenta y sesenta, empiezan a dotar a las formas escultóricas de apariencia arquitectónica y a utilizar materiales propios de la arquitectura, incluso el uso de dimensiones más propias de esta última disciplina, como *Columna Sin Fin* de Constantin Brancusi o piezas del minimalismo como *The X* de Roland Bladen.

Podríamos decir que la obra de Plessi dialoga con la arquitectura en cuanto a ocupación de espacio, igual que Isamu Noguchi que en sus obras llamadas “ambientales”, pretende esencializar el lugar y conferirle un carácter determinado, estudiando sus particularidades físicas, climáticas y emotivas para darle una respuesta sensible.

*Monumenta* (2012) y *Plessi Museum* (2013) son un claro exponente de lo que aquí se está argumentando, aunque habría que decir, que no los únicos ejemplos en el repertorio operístico de Plessi, en el que encontramos un continuo diálogo con el proceso arquitectónico.

### **3.12.3. Monumenta.**

En el Valle de los Templos de Agrigento (Sicilia), Fabrizio Plessi realiza nueve torres utilizando la toba como material que se encuentra en las antiguas construcciones de la zona. Para la construcción de estas torres, Plessi se ha inspirado en la arquitectura de las ruinas que hoy aparecen próximas al Templo de Zeus, este era el altar para el sacrificio a los dioses. La contemporaneidad sorprende en el interior con el uso de grandes pantallas que visualizan lo que algunos han visto como un homenaje a Sicilia:

<sup>559</sup> Ver en Prólogo de Simón Marchán Fiz, para *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. MADERUELO, Javier. Cit., p. 19.







el agua que fluye de una cascada o cubre los mosaicos de la *Piazza Armerina*, el aire que mueve el paño de Afrodita, la tierra que se abre en grandes grietas por el deslizamiento de la lava del Etna, y también el fuego. “Esta es una obra en la cual la conciencia histórica del pasado convive con el iridiscente tecnológico de hoy”<sup>560</sup>.

En *Monumenta*, conceptualmente Plessi abraza la filosofía de Empédocles, el pensador agrigentino, cuyo pensamiento recoge la existencia de cuatro elementos (fuego, tierra, aire, agua) cada uno de ellos con las características de permanencia e inmutabilidad del ser. La filosofía de Plessi se fundamenta sobre los cuatro elementos y la relación del hombre y la naturaleza. A lo largo de más de cuarenta años de trabajo, Plessi no ha abandonado en ningún momento el tema de los elementos, en una incesante búsqueda de la fuerza que ejerce sobre la naturaleza y la relación de esta con el hombre. Con una visión del hombre tecnológico, el hombre moderno, pero que busca en el pasado las claves para entender el presente. El origen, la naturaleza capturada por el monitor de vídeo, en un proceso casi arqueológico, la máquina controlada por el hombre para dominar la naturaleza, el mundo en movimiento se expresa con el movimiento de las imágenes. Para Empédocles en el mundo hay movimiento y hay pluralidad de seres. Por ello, las raíces de todas las cosas están en los cuatro elementos, fuego, aire, tierra y agua, y dan lugar a los diversos seres. “En un tiempo, lo Uno se acreció de la pluralidad y, en otro, del Uno nació por división la multiplicidad: fuego, agua, tierra y la altura inconmensurable del aire y, separada de ellos, la funesta Discordia, equilibrada por todas partes y, entre ellos, el Amor, igual en extensión y anchura”<sup>561</sup>. Plessi proyecta, manipula las imágenes de los elementos, el filósofo habla, escribe de los elementos, pero ambos reflexionan sobre lo mismo.

Con *Monumenta*, Plessi realiza una instalación de dimensiones arquitectónicas, una arquitectura efímera, una obra con identidad pública, dentro de lo que se considera arte público, por su emplazamiento que ha propiciado más de un millón de visitas.

282

En este caso, en *Monumenta*, Plessi presenta planteamientos cercanos a los de Robert Smithson, que en los sesenta comienza a desplazar la obra del ámbito urbano hacia lugares con cierto interés para la obra, vinculados a la misma. Según Maderuelo:

<sup>560</sup> PLESSI, Fabrizio. en: GIUSI, Diana. “Un’installazione di Fabrizio Plessi dialoga con l’archeologia e celebra i miti della Sicilia”, en: el *Giornale dell’Arte*, número 321, junio 2012.

<sup>561</sup> G.S.KIRK, J.E. RAVEN Y M. SCHOFIELD. Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos, versión española de Jesús García Fernández, Editorial Gredos, Madrid, 1999, p. 105 (versión digital).

“La aportación de Robert Smithson, [...] fue fijarse en el valor del lugar, del “sitio”, en la capacidad de sugerencia que tienen ciertos emplazamientos concretos del espacio. A partir de la idea de “sitio” tan próxima al pensamiento arquitectónico”<sup>562</sup>. *Monumenta* está implicada con el sitio, no existe fuera de él, defiende una obra con identidad, relacionada con el lugar y su historia. Fuera de esa amalgama de obras despersonalizadas que se desmontan y vuelve a montarse de una galería a otra.

De hecho, Plessi no es ajeno al gusto de algunos artistas –especialmente los del Land Art– por paisajes o lugares de carácter mágico, y está próximo a posiciones como la de Robert Morris, que en su artículo de 1975, “Aligned with Nazca”, establece un parangón entre los surcos trazados por los indios en el desierto peruano de Nazca y el arte contemporáneo. Podríamos decir que *Monumenta* atiende a lo que Maderuelo califica de “arte situacional”<sup>563</sup>, precisamente por la relación que establece con el emplazamiento. Probablemente fuera de este carecería de sentido, se produce una reconciliación formal de la obra escultórica, casi arquitectónica, con su entorno. Además, tomamos la obra plessiana en los términos de escultura, como una actividad artística renovada en cuanto sus propios fundamentos a partir de determinadas obras de escultores como Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Smithson o Robert Morris.

Las grandes esculturas o instalaciones de Plessi, originan lo que Simón Marchán Fiz había denominado “efecto de presencia y evidencia”<sup>564</sup>. A lo que nosotros añadiríamos que obras como *The X*, de Ronald Bladen, *Band* de Richard Serra o *Mare Verticale* de Fabrizio Plessi, son obras que inevitablemente se asocian a la arquitectura precisamente a esa característica de presencia por su gran tamaño y forma.

### 3.12.4. El efecto arquitectónico como obra: Plessi Museum.

283

El *Plessi Museum*, es sin duda la obra más arquitectónica de Fabrizio Plessi. Aquí el artista se convierte en arquitecto. Plessi, junto al ingeniero Carlo Costa, ha realizado un edificio de planos angulosos que se erige en el lugar donde antiguamente se encontraba el conjunto fronterizo, con la voluntad de “restablecer la unión entre los mundos mediterráneo y mitteleuropeo, separados desde el fin de la I Guerra Mundial hasta la firma del tratado de Schengen, el 1 de enero de 1995”<sup>565</sup>.

<sup>562</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, cit., p. 173.

<sup>563</sup> Maderuelo habla de obra calificada de “arte situacional” refiriéndose a la obra de artistas como Nancy Holt y al escultor Richard Fleisher. Ver en: MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, cit., p. 188.

<sup>564</sup> MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “pos-moderna”*, cit., p. 103.

<sup>565</sup> BOSCO, Roberta. “Un museo donde pasa la autopista. El artista Fabrizio Plessi sorprende con un edificio en el tránsito fronterizo entre Austria e Italia.” Barcelona, 21 de mayo 2013. Consultado en: <http://culturaelpais.com>



Fig. 54. Fabrizio Plessi. *Plessi Museum*, 2013.





El *Plessi Museum* formaría parte de esa nueva corriente de entender el museo como: “un recurso muy potente que crea urbanismo, imagen y comunicación, actividad económica y lealtad política”<sup>566</sup>. El museo cumple estos objetivos, pero sin abandonar lo intrínseco a la propia definición de museo como espacio que muestra o expone la obra de arte –en este caso, la exposición permanente dedicada a Fabrizio Plessi–.

Para Javier Maderuelo, el museo es “un espacio donde su medida y su tiempo se curvan y se trasmutan. El museo aparece como soporte, como lienzo, sobre el que el artista “instala” su obra plástica, y como propia y auténtica “instalación” arquitectónica: como continente y como contenido de una misma idea que es vista desde dos disciplinas diferentes que pretenden dialogar sobre el espacio en un mismo lugar físico que se configura entre ambas”<sup>567</sup>.

Por otra parte, en “Notas afines a tres”, Juan Muñoz hace referencia al contexto del museo como signo auto referencial que señalaba su modernidad y su arte a costa de suprimir su carácter de museo –se está refiriendo al Museo Guggenheim de Wright–. Para Muñoz el posible encuentro entre ambas disciplinas, arquitectura y escultura, se presenta con gran dificultad:

Digamos que se entiende por espacio la multiplicidad del arriba y el abajo, el adentro y el afuera, lo ocupado y el vacío, la sombra y la luz, la derecha y la izquierda, la opacidad y la transparencia, así como la dificultad y el asombro, [...], el conflicto entre ambas actividades reside en la necesaria utilidad social de la arquitectura y en la justa inutilidad de la escultura. Sin embargo, digámoslo una vez más, entre todas las artes, éstas dos comienzan y terminan en su preocupación por el espacio. El espacio habitado, inhabitado o por habitar, incluso el espacio como metáfora”<sup>568</sup>.

En el *Plessi Museum* está implícito el concepto de diseño total, donde arte arquitectura e industria trabajan juntos y que en tantas ocasiones fue impulsado por Peter Behrens, lo que influyó en discípulos como Walter Gropius o Le Corbusier y también como base para la Bauhaus. También está implícito la idea defendida por Le Corbusier de que la arquitectura debía ejercer una misión cultural importante en la sociedad.

<sup>566</sup> Iñaki Esteban habla de: “La idea del museo como espacio de recogimiento dedicado a la muestra y contemplación de obras de arte ha perdido su anclaje en la realidad. Los museos se construyen ahora para regenerar el espacio urbano, promover la industria turística y conseguir réditos políticos y de imagen con la operación”. ESTEBAN, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2007.

<sup>567</sup> MADERUELO, Javier. “Instalaciones”. En: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, cit., p. 203.

<sup>568</sup> MUÑOZ, Juan: “Notas a fines a tres” en *Correspondencias. 5 Arquitectos-5 Escultores*. Madrid, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo- Secretaría General Técnica Servicio de Publicaciones, 1982, p. 18.



Todo el espacio expositivo ha sido diseñado por Plessi. El museo se proyecta dentro de un gran contenedor de cristal de unos 13.000 metros cuadrados que permite el diálogo de arquitectura–arte–naturaleza. El conjunto museístico en *Plessi Museum* está conformado por el diseño global de la arquitectura exterior e interior. Un interior que articula, a su vez, la funcionalidad de una superficie dedicada al esparcimiento y descanso de los viajeros y a la contemplación del conjunto de obras seleccionadas del artista. En su interior se abre un espacio concebido como un ágora sensorial, que reúne instalaciones, vídeos, esculturas y elementos gráfico-pictóricos. La pieza central es la obra creada para la Expo de Hannover en el año 2000 y que celebra el proyecto transnacional de las tres provincias –Trento y Bolzano en Italia e Innsbruck en Austria–. “La instalación es como un paisaje alpino artificial, que el visitante debe experimentar y vivir desde el interior”, explica Plessi de la pieza central.

En conclusión, el área de servicio de una autopista se ha convertido en un museo, el museo dedicado a la obra de uno de los protagonistas del arte contemporáneo. Espacios que generalmente son anónimos se ha convertido en un lugar dotado de identidad, que proporciona al visitante –en palabras de Carlo Costa–, “una experiencia perceptiva particular”<sup>569</sup>.

### 3.12.5. La arquitectura como metáfora

La luz como metáfora ha estado presente a lo largo de la historia del arte, en sus diferentes interpretaciones. La luz como elemento que divide espacios, que modula los contornos, que crea volumen. Se ha extendido tanto a los trabajos arquitectónicos como a la instalaciones de artistas. La importancia de la luz en la obra del arquitecto se hace patente, por ejemplo, en el pensamiento de Richard Meier:

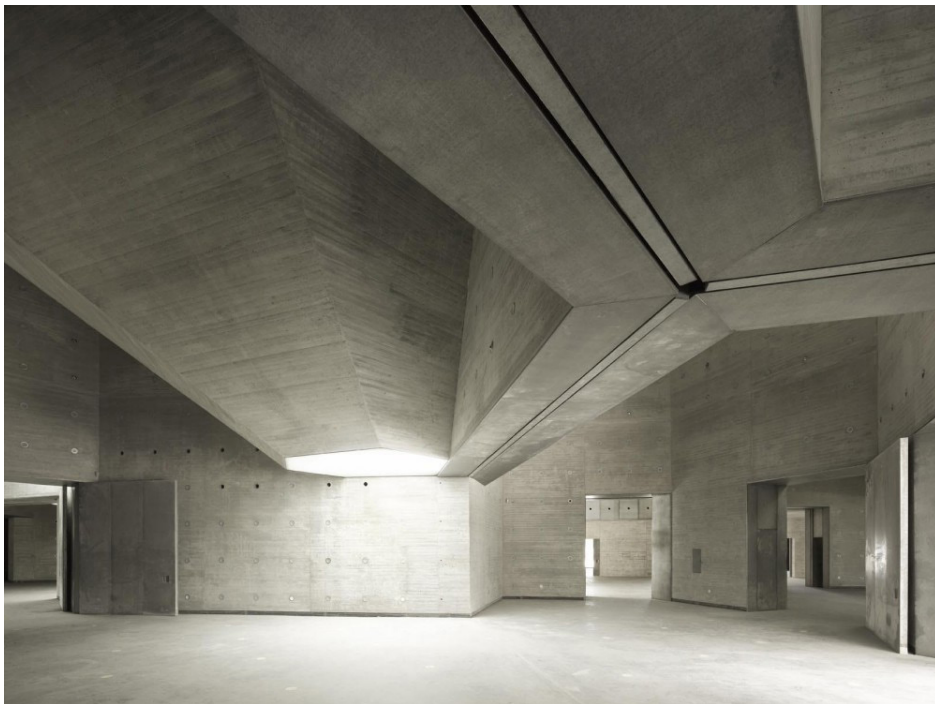
287

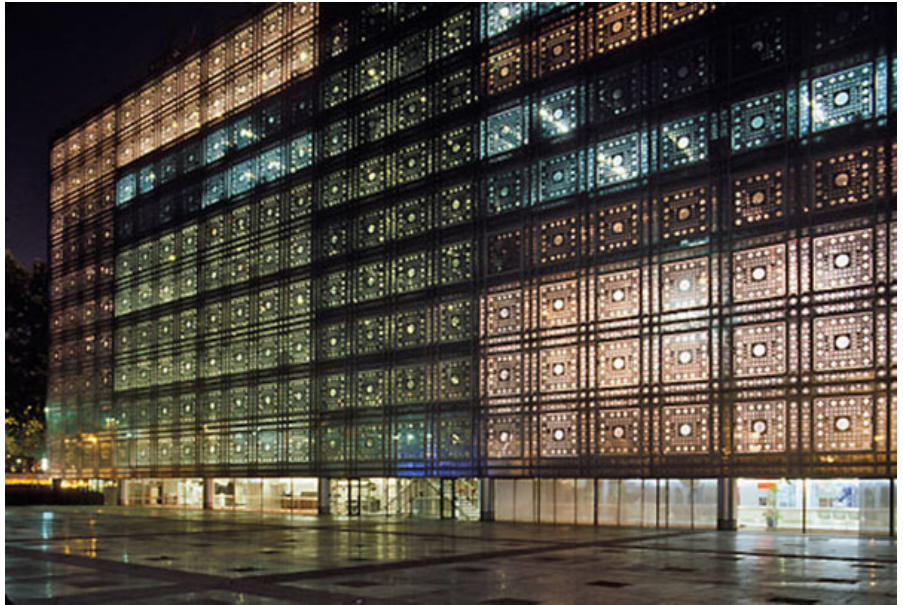
La luz es usada como una metáfora del bien en toda su perfección en el significado atribuido por filósofos, poetas, pintores, músicos, políticos y papas. En arquitectura como en cualquier otra expresión creativa, la luz ha sido siempre una fuente de éxtasis e inspiración<sup>570</sup>.

Tomemos dos ejemplos en arquitectura que ilustran el uso de la luz y su manipulación para crear determinados efectos en el volumen y en el espacio. La luz como memoria de una cultura, vestigio de una arquitectura hispano- musulmana.

<sup>569</sup> COSTA, Carlo. “Quando percorrere un’autostrada diventa un’esperienza unica” (“Cuando tomar una autopista se convierte en una experiencia única”), en : *Plessi Museum*, Autoestrada del Brennero , 2013.

<sup>570</sup> MEIER, Richard. Cita tomada de: <http://catalogo.artium.org/book/export/html/7759>





289



Fig. 56. Jean Nouvel. *Instituto Árabe de París*.  
Fig. 57. Dan Flavin. *Installation*, 1996.

Tales como el *Espacio Andaluz de Creación Contemporánea*, de los arquitectos Nieto-Sobejano. O la fachada del *Instituto Árabe de París*, obra del arquitecto Jean Nouvel, de nuevo el recurso de patrones de la historia, inspirado en las “mashrabiyya”, elemento utilizado aquí con la tecnología más moderna. O también, desde la escultura, el trabajo del artista Dan Flavin (1933-1996), ejemplo del interés por trabajar con la luz como elemento conformador de espacio. Las lámparas fluorescentes de Flavin se han metamorfoseado en las lámparas LED de las pantallas digitales de Plessi en las escenografías creadas por el diseño de luz que dota de misterio instalaciones como *Llaüt Light* (2011), donde los cascos invertidos de una flota de pequeños barcos sobre el majestuoso pavimento de la Lonja de Palma de Mallorca se sumerge en un fondo de reflejos de luz.

En un sentido más genérico, sobre esta relación del arte contemporáneo y la arquitectura, Maderuelo opina que:

La gran cantidad de obras escultóricas de los últimos lustros aluden en sus títulos a la arquitectura o sus elementos, pero lo que más sorprende de estas esculturas no es ese nivel explícito de la nominación, sino las “alusiones” formales a lo arquitectónico que se expresan a través del empleo del lenguaje metafórico formal que juega con las apariencias<sup>571</sup>

El compendio estructural utilizado en la mayoría de obras que conforman la producción artística de Plessi está directamente ligado al elemento arquitectónico. Así ocurre con la reja, la pala, el armario, la puerta, el muro, o la propia forma estructural que adquiere la propia obra. Para Castro Flórez, “lo que sucede puede ser tanto un lujo óptico cuanto una apertura de la visión *aptica*: metal, cristal, madera, piedra, telas”<sup>572</sup>. La reja aparece en varias obras, la reja como elemento arquitectónico que divide el espacio, el espectador es ubicado al otro lado. *L’Armadio di Marmo* (1989), *L’Armadio dei Sassi* (1989), *L’Armadio della Luce* (1990), *L’Armadio delle Scatole* (1990), *Come Eravamo* (1990) o *Bronx* (1984).

290

En *Bronx*, la elección de los materiales y la idea adquieren un carácter de señalar, de comunicar. Al respecto, señala Annamaria Sandonà:

<sup>571</sup> MADERUELO, Javier. “Metáforas arquitectónicas”. En: *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*, cit., p. 373.

<sup>572</sup> CASTRO, FLÓREZ, Fernando. “Sobre el imaginario barroco de Fabrizio Plessi” en : AA.VV. *Plessi, ánima de la materia*, cit.

Es curioso, como el viajante Plessi, que había permanecido un año en 1975 en Nueva York, con las numerosas estimulaciones visuales que la ciudad podía ofrecer, prefiere mostrarnos la cara menos atractiva de un barrio periférico con alto índice de delincuencia y deterioro urbano<sup>573</sup>.

En *La ruota della vita* (2015), el círculo como forma geométrica acude a dar forma a la obra o a la instalación, así como en *Roma* (1987), el artista recurre a la forma geométrica del círculo, como forma absoluta e inmutable. En este sentido, Alberti hablaba en *De re aedificatoria* (1450) del círculo como efecto reconfortante: “al mirar un círculo, la vista gira instantáneamente alrededor sin interrupción ni obstáculo”<sup>574</sup>. También la obra adquiere la forma y la estructura de un puente, de acueducto, de canal o de una gran estructura que sustenta un “ejército” de troncos o de barcas.

Plessi, cercano a las clásicas aseveraciones de Sol Le Witt, cuando afirmaba que los artistas conceptuales eran más místicos que racionalistas, acude a recursos psicológicos de reclusión y de aislamiento a través de la presencia física de la reja o la jaula. Como Bruce Nauman en 1974 en su obra *Double Cage Piece*, aquí la idea que predomina es la de aislamiento: el espectador se encuentra enjaulado, es consciente de lo que ocurre en su exterior pero no puede acceder a él. En *Bronx*, habita una conceptualización del espacio plasmada en una trama de tensiones claustrofóbicas. Así lo expresa Plessi:

Más allá de la reja de hierro, el fuerte malestar de la separación y el aislamiento. Más allá de la protectora superficie lúcida de la pantalla, el grito *lacerante* de las palas violentamente plantadas en el corazón de los monitores. La pala cruel se hunde en el mar electrónico haciendo naufragar con ella toda noticia útil. Aquí los televisores ya no son domesticados. En este gueto claustrofóbico, más allá de la reja como en un zoo, la tecnología mantiene una vez más intacta su fuerza barbárica, felina, feroz<sup>575</sup>.

En definitiva, en la obra de Fabrizio Plessi como en la de Richard Serra, Miroslaw Balka, Anish Kapoor, Robert Morris, Bruce Nauman o Juan Muñoz, se produce una apropiación al elemento arquitectónico que abre una nueva lectura de la obra de

<sup>573</sup> SANDONÀ, Annamaria. *Plessi. Il Flusso della Ragione*, cit., p. 17.

<sup>574</sup> WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 23.

<sup>575</sup> SANDONÀ, Annamaria. *Plessi. Il Flusso della Ragione*, cit., p. 17.



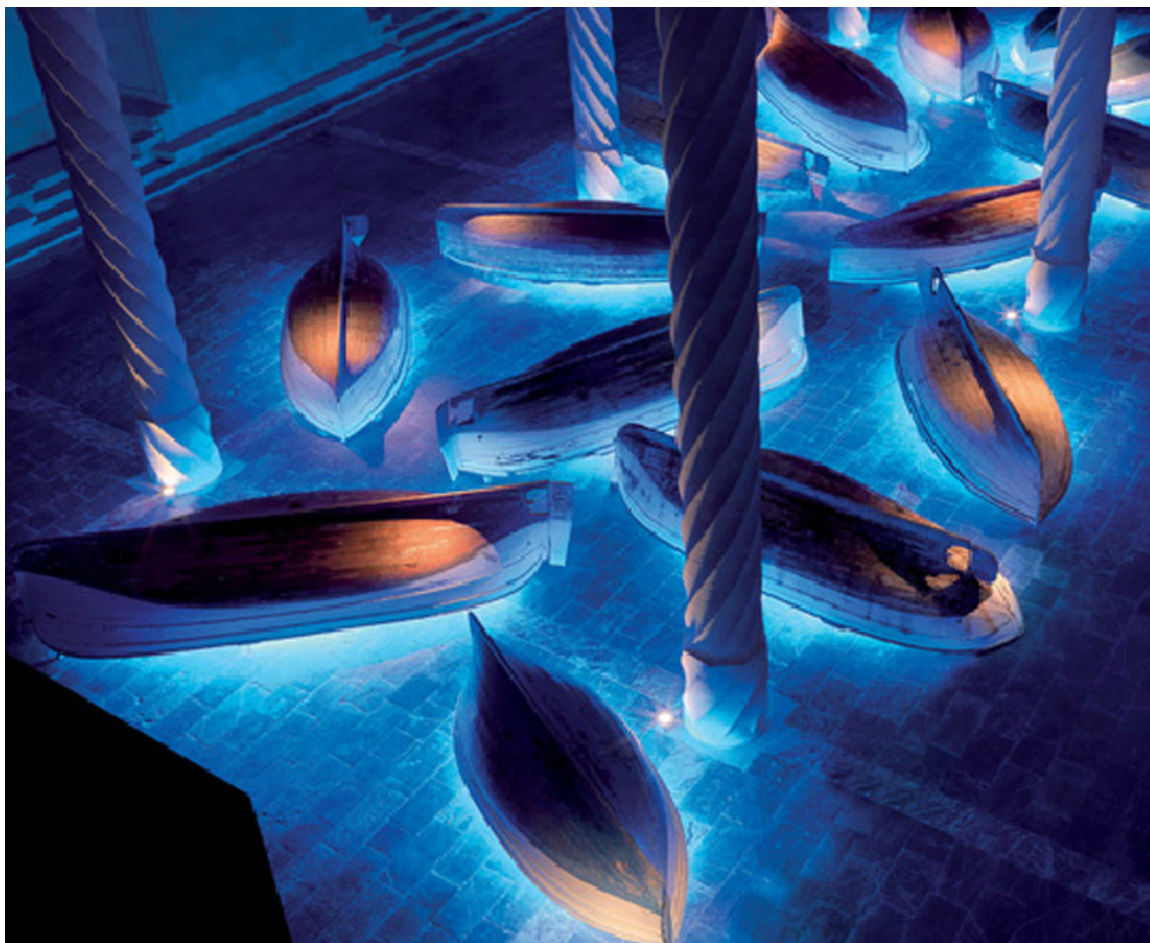










Fig. 60. Fabrizio Plessi. *La ruota della vita*, 2015.

arte, de la escultura o de la instalación. A su vez, crea un corpus conceptual que enfrenta la rotundidad de los materiales con el desconcierto que suscitan o la angustia beckettiana de sus pasillos imponentes, escaleras a ninguna parte, los espacios cerrados, oscuros, a veces laberínticos.

### 3.13. De la esponja al LED

Una obra como la de Fabrizio Plessi, que dura ya más de cincuenta años, ha mantenido el mismo sentir, la misma poética, la misma línea investigadora en torno al fluir de la materia, al elemento agua, al elemento fuego, al elemento aire y entorno a los conceptos opuestos y la relación alquimista entre ellos: lo inmaterial frente a lo material. Sin embargo, en cuanto al lenguaje formal, podríamos decir que alrededor de 1980 se produce un punto de inflexión, especialmente con *Reflecting Water* y recientemente en 2015 con *Digital Wall*.

Para exponer determinado análisis formal, se ha recurrido a la reducción simbólica de dos elementos: “Esponja” y “LED”. La esponja porque es el elemento *ready-made* que protagoniza algunos de sus proyectos, los cuales determinan una etapa, la comprendida entre finales de los años sesenta y durante toda la década de los años setenta. Y el LED, como elemento *high-tech* o el uso de la más avanzada tecnología que introduce a sus instalaciones más actuales y a las que el artista ya denominó videoinstalaciones.

Es decir, planteamos una visión general sobre la obra del artista, que se estructura sobre una hipotética reducción en dos elementos: “esponja” y “LED”. A partir de los cuales se revelan los códigos para descifrar su pensamiento. La esponja como símbolo de lo esencial, elemental, material, de lo tangible. Y el LED como símbolo de lo tecnológico, de artificio, de lo intangible, de contemporaneidad. “Esponja” y “LED” son simbólicamente objetos en los que se oculta una transformación estructural en la obra de Fabrizio Plessi. La esponja es una masa elástica llena de huecos y agujeros, que, por capilaridad absorbe fácilmente los líquidos. El LED es diodo semiconductor que emite luz cuando se le aplica tensión. El agua como tema de investigación y, con la luz la fisicidad de los elementos de los espacios y el avance

tecnológico, la pantalla. No es una casualidad la elección de estos dos elementos, pues Plessi elige un elemento como el agua y se apropia de él, haciendo de este el sujeto exclusivo de toda su investigación, de la búsqueda expresiva de cada proyecto suyo, de cada diseño. Así el agua se convierte en una máquina de hacer arte<sup>576</sup>. La esponja es protagonista instrumental de muchos de sus dibujos que forman parte de un ubérrimo trabajo de los años setenta. Con gran definición, Plessi acomete estos proyectos como un ingeniero particularmente dotado en el diseño. El LED, en cambio, aparece como elemento que proporciona una imagen tecnológica y avanzada.

El sistema histórico-lingüístico de la experiencia artística de estos años se caracteriza por elementos conceptuales y operativos que Plessi adopta de una manera natural y que la crítica de entonces le había atribuido. Por un lado, el abandono de instrumentos tradicionales, consecuencia de aquel cambio histórico que estaba intentando transformar el arte de “representación” a “presentación”; por otro lado, la intención enciclopédica y por tanto catalogatoria de los elementos constitutivos de la realidad humana y de los acontecimientos de la vida.

Para Meneguzzo, Plessi no sigue el “Zeiggeist” de su tiempo, sino con su obra lo encarna:

Parece que en los años setenta la preocupación de los artistas tiene que ser la de reconstruir o de “poner a buen recaudo” la realidad a través de la descripción objetiva, y el inventario de todo lo que constituye el escenario de lo real en el que se mueve el hombre: bastan los nombres de Bernd y Hilla Becher, de Hanne Darboven, de On Kawara, de Alighiero y Boetti para comprender visualmente de lo que se trata, de cómo el deseo de “dar un nombre” y de conectar de forma diferente pero coherente todo lo que nos rodea pueda sumir formas diferentes, si bien dentro de la misma gran motivación que es la reformulación de la realidad<sup>577</sup>.

297

Como ya hemos señalado anteriormente, desde las primeras obras maduras del año 1968 y durante la década de 1970, Fabrizio Plessi desarrolla una obra cercana a los postulados de movimientos que entonces están surgiendo en la escena artística de Europa y Estados Unidos. Plessi no deja de ser un artista cuya actividad creativa tuvo en un primer momento total sintonía con el espíritu del tiempo, es decir, el ten-

<sup>576</sup> En 1967, Le Witt dijo: “La idea se convierte en una máquina de hacer arte”. Citado en: LLI-PARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 17.

<sup>577</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*. cit., p. 21.



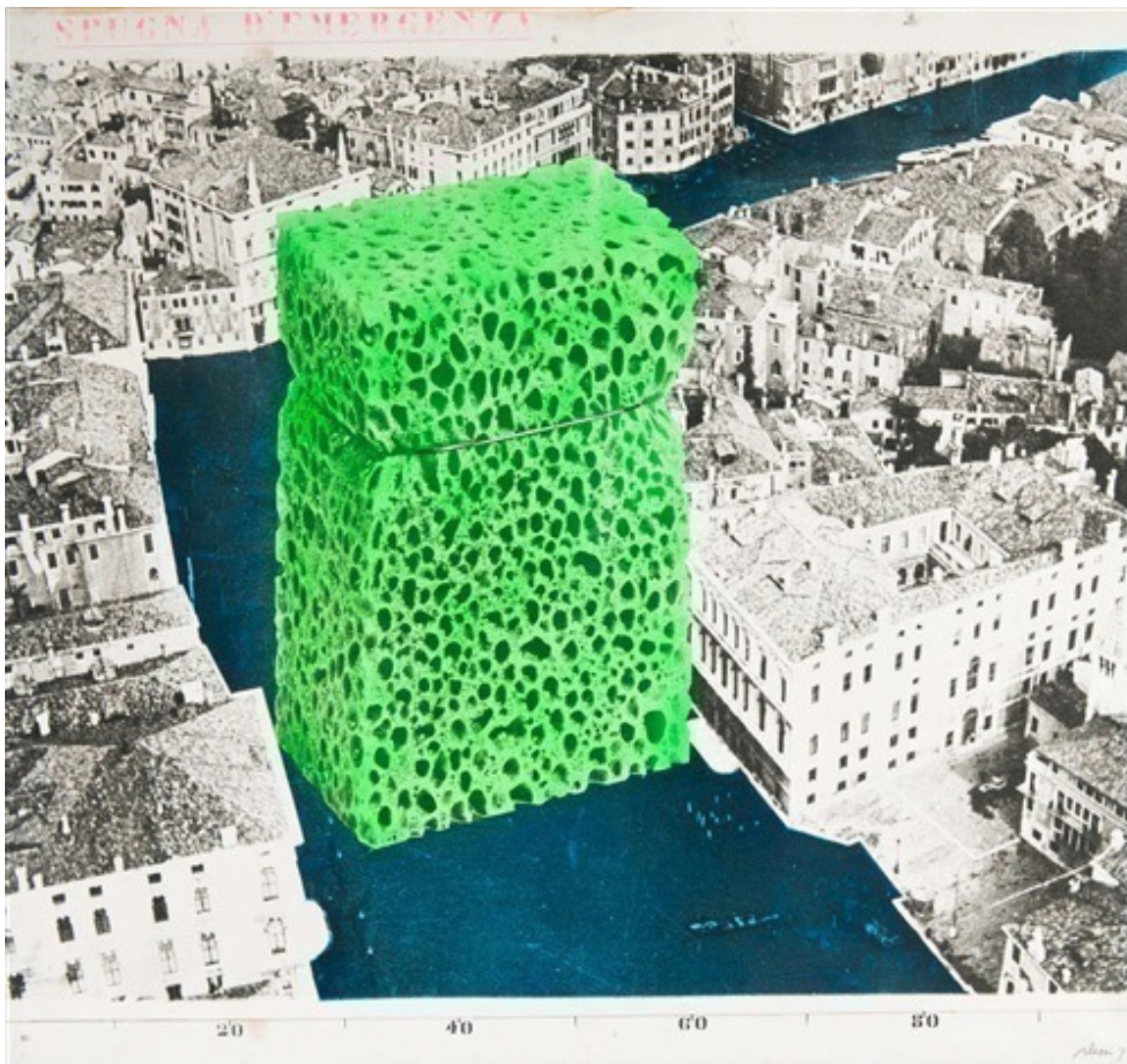


Fig. 61. Fabrizio Plessi. *Spugna d'emergenza in caso di alta marca a Venezia interventi*, 1970.



er que demostrar algo y ser innovador, así se produce un proceso de ir de una obra de ortodoxia conceptual y lingüística a una obra de presencia física tanto material como inmaterial y bajo el signo de lo tecnológico, con la progresiva monumentalidad de sus instalaciones y adquiriendo la obra un status cercano a lo que, el mismo artista, considera videoinstalaciones.

Para los artistas de su generación, el problema era reconstruir un nuevo imaginario colectivo, encontrar una luz, un espacio nuevo. A lo que contesta Plessi: “Para mí, la Bienal del 64 fue muy importante, porque desembarcó el Pop Art americano... y me cambió el mundo. La visión de las cosas”<sup>578</sup>. Habría que tener en cuenta las palabras de Sandonà al respecto:

No hay duda de que por lo menos desde 1964, después de haber visto la XXXII Bienal de Venecia y haber apreciado especialmente la obra de Robert Rauschenberg, Plessi dirige su manera de operar hacia una especie de “combine painting” acercando signo e imagen a una visión de amarga ironía como en el collage y pintura *Dopo le notizie uscì l'intervallo* 1964 (Después de las noticias salió el intervalo) en el cual *Topolino* (Micky Mouse) sale del vídeo televisivo mientras su expresión risueña y tranquilizadora, como se transmite de su icono de comics, se convierte en una sonrisa socarrona, casi las noticias transmitidas hayan manchado el reino de los cuentos del héroe de papel<sup>579</sup>.

En cuanto a esta fase de la obra, cercana a planteamientos conceptuales, Plessi mantiene una clara postura despolitizada, –como ya hemos dicho en alguna ocasión– aunque no exenta de reflexión y de declaración. La obra no está al servicio de un individuo o de un colectivo. Si entendemos el mensaje que implica compromiso social, la obra de Plessi estaría más cerca de nociones románticas, independientes de voluntades, donde la belleza y la utilidad se presentan como valores antitéticos. En *El mundo como voluntad y representación*, Arthur Schopenhauer, hablaba de que el intelecto del genio trabaja independiente de la *voluntad*, por lo que, “las producciones del genio no sirven a ningún propósito utilitario; sea música o filosofía, pintura o poesía, la obra del genio no es un objeto útil [...]. Nuestro corazón es por eso regocijado por su disfrute, por lo que nos elevamos de la pesada atmósfera terrena de la necesidad y el deseo”<sup>580</sup>. Por lo tanto, diríamos que la intensidad del mensaje en la obra de Plessi, se concentra en torno al ser, a la existencia del ser y su relación con la naturaleza, a la concepción antropológica del mismo.

<sup>578</sup> F. Plessi, Entrevista, en D. GOVERNALE, *I disegni preparatori per le installazioni*, Tesi Laurea en Historia del Arte Contemporánea, Facultad de Letras y Filosofía, Universidad de Padua, 27 noviembre 2000. Citado en: SANDONÀ, Annamaria. *Plessi. Il Flusso della Ragione*, p. 14.

<sup>579</sup> Ibidem.

<sup>580</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona, Orbis, 1985, p. 388.



El otro objeto–sujeto, el elemento LED, como material tecnológico, aparece en sus últimas obras, a las que dota de gran perfeccionamiento constructivo y técnico. Ahora el sujeto fluido, el agua, el fuego, se materializa en una sucesión de imágenes altamente definidas con la aportación tecnológica. Así, la exaltación del objeto ha ido de un elenco de instrumentos y elementos desprovistos de significado para crear un lenguaje conceptual, experimental, irónico y crítico a una exaltación de la estilización, de la instalación, a una mayor participación del espectador y a una mayor implicación de la obra con el espacio.

### 3.13.1. Proyectos/denuncia

Así, bajo el significado metafórico de la esponja se esconden varios proyectos que conforman una producción inicial de Plessi, a los que denomina *proyectos/denuncia*. Se trata de proyectos como *Spugne d'emergenza in caso di alta marea a Venezia Interventi* 1970 (*Esponja de emergencia en caso de marea alta en Venecia intervenciones*), *Schiaccia Acqua Azione* 1972 (*Acción Prensado de agua*) o *Radiografia di una spugna azione* 1972 (*Acción Radiografía de una esponja*). En ellos, la esponja aparece como símbolo de “absorber” lo que sobra, todo aquello que destruye lo cultural, el medioambiente y el grave problema que amenaza la supervivencia de la ciudad histórica de Venecia. Así escribe Plessi en el texto que acompaña al proyecto *Esponja de emergencia en caso de marea alta*:

En mayo de 1970 he llevado a cabo una serie de proyectos dedicados a Venecia; y precisamente sobre el abandono cultural, sobre su situación ambiental y ecológica pero sobretudo sobre el grave problema de la marea alta. Estos proyectos/denuncia, en equilibrio entre mofa y el manifiesto, comprendían una secuencia de monumentales esponjas de 80 metros de altura, puestas en la punta más estratégica de la ciudad<sup>581</sup>.

301

Se trata de trabajos con un perfil más conceptual, acciones y films cercanos al fluxus y las performances. Se está forjando un lenguaje y un pensamiento con prácticas que en ese momento están más cercanas a lo experimental. La investigación en torno al agua y a lo líquido es el tema que no abandona nunca y por el que le lleva a la casi obsesiva experimentación con multitud de materiales. La esponja funciona casi como ready-made. Plessi recoge la herencia dadaísta y duchampiana

<sup>581</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 192.

del arte y lleva a cabo numerosos proyectos. Fotomontajes, acciones, films, videotapes, performances. Tal vez en Plessi se despertara la nostalgia *posdadaísta* de la que habla Marchán Fiz, con materiales iconográficos cargados de significados asociativo <sup>582</sup>. Instrumentos u objetos para ser manipulados en contra de su propia naturaleza, crean este universo estético del que el componente irónico, sin duda juega un papel determinante en la obra de Plessi. Pero el carácter irónico lo irá abandonando en pro de un mayor protagonismo tecnológico e instalativo. La ironía implícita en muchas de sus obras de la primera etapa, era también una forma indirecta de crítica social, política y medioambiental. Era una forma de manifestar el deseo de cambiar las cosas, de dar un vuelco ideológico y de cambiar la historia. El propio Fabrizio Plessi declaraba:

Creo que haya sido un momento en el que todo el mundo buscaba situaciones nuevas en un mundo donde el *stabliment* era extremadamente burgués en sentido tradicional [...]. Pero había, allí en medio alguien que quería volcar la historia, había esa especie de vuelco ideológico que en el fondo iba bien en política, arte, literatura, música. La música experimental de los años setenta no la he escuchado más, no soy yo que me he alejado, es que no hay este gran sentido de experimentación <sup>583</sup>.

Podríamos añadir que la obra de Plessi hace un recorrido inverso en cuanto a la idea planteada por Marchán Fiz de ir de un arte objetual a un arte concepto. Es decir, la palabra LED hace referencia a la estética que adquiere la obra a partir de los años ochenta, una obra que recupera el objeto formal y este tiende hacia lo tecnológico, abandonando una etapa más utópica, aunque manteniendo el lenguaje metafórico que desprende la obra de Plessi a lo largo de toda su trayectoria. Hay quien, como Jaime Siles, habla de una obra más intelectual en esa primera etapa con respecto a una segunda más plástica y óptica: “La primera parte de su obra – que entroncaba con el minimalismo, el conceptualismo y el llamado “arte povera”– era, por decirlo así, más intelectual; la segunda, en cambio, es mucho más plástica y bastante más óptica. La primera era más manierista; la segunda, mucho más barroca” <sup>584</sup>.

302

En cambio, desde nuestro punto de vista, tal afirmación carece de matiz, pues cada obra de Plessi parte de un proceso intelectual; es el resultado de la misma es lo que cambia. Si en las obras donde la acción, el mensaje o la crítica predominaba

<sup>582</sup> En un principio, era frecuente la opinión de que el “pop” era un simple retorno al dadaísmo. De este modo, todo él se identificaría con un neodadaísmo. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Cap. II. “El pop, arte de la imagen popular”, cit., p. 36.

<sup>583</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 66.

<sup>584</sup> SILES, Jaime. “Agua pensada, Agua visualizada, Agua escrita”. En: *Plessi 1970-2005*, cit., p. 28.

la idea sobre el diseño, sobre la forma, en las instalaciones o esculturas la idea deviene en forma, en espacio.

### 3.13.2. La simbología de la utopía se convierte en simbología de lo real

Si tomamos como referencia la serie de obras realizadas en 1973 bajo el título *Acquabiografico* y las comparamos con otras posteriores, que van desde *Mare Orizontale* (1976) hasta *Mare Verticale* (2005) –por hacer una cronología representativa– podríamos ver el proceso inverso de “desmaterialización”. Es decir, aunque la obra de Plessi no se considere dentro de lo conocido como arte conceptual, sí, que participa en cierta medida de una presencia de lo lingüístico, del arte de la idea, a veces, emancipado del objeto<sup>585</sup>.

Entendemos, el término “desmaterialización” en el sentido de mayor presencia en la obra de la idea y el proceso, que de la obra como objeto. Esta condición, en la obra de Plessi se irá abandonando para dar paso a la primacía de lo objetual, lo presencial o lo material. Hay un proceso de “materialización”. Lo imposible se hace posible, la búsqueda de una eficacia en el proceso se transforma, y se pasa de una “ingeniería de bazar” a una sofisticación en la técnica. Para Meneguzzo, hay dos vertientes en la obra de Plessi de igual importancia: uno es el aspecto conceptual por el que el agua obliga a la conciencia a retener la acción y la intención de aumentar el aspecto conceptual con la absoluta invisibilidad de los efectos de la acción. E igualmente importante que este aspecto conceptual es el aspecto de la presencia física de un elemento inmaterial como el agua<sup>586</sup>.

Aunque Plessi no abandona el contenido lingüístico que siempre acompañará a la obra, esta ya no se articula sin la finalidad presencial del objeto, el objeto como expresión absoluta. Se produce, por otro lado, cierto abandono de carácter crítico, hacia una literatura más poética y vinculada al proceso artístico, en cuanto a la parte literaria de la obra. Y en lo que se refiere al aspecto formal, irá asumiendo una evolución estructural y técnica, para producirse una vuelta, incluso al muro, al espacio bidimensional del muro, al límite del marco. Con *Digital Wall* (2015) la obra vuelve a la dimensión del marco, a la visión frontal de la obra. La obra es el muro, el muro

<sup>585</sup> Ver en: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”, nº XIX. Revista Creatividad y Sociedad.

<sup>586</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 28.





305

Fig. 62. Fabrizio Plessi. *Mare Verticale*, 2005.

es el soporte. Se produce un giro en la concepción del espacio en la obra de Plessi, por primera vez considera que el muro es el soporte y no el perímetro que delimita un espacio.

En definitiva, en todas las etapas y trabajos que Fabrizio Plessi ha desarrollado, subyace el mismo motor, el de mantener el pulso de la obra con el sentimiento y el fluir de cada momento, y el de ir en la misma nave que avanza y se mueve una sociedad, un pensamiento. Plessi no es una excepción como artista que a medida que ha ido adquiriendo el éxito individual y de mayor presencia pública y expositiva (se puede decir que Plessi ha expuesto en los museos más importantes del mundo), se ha ido alejando –tal vez–, del panorama histórico dado y establecido para ser un artista coherente a su carrera. Añade Meneguzzo:

Demasiado frecuente de hecho los confines de la ortodoxia conceptual y lingüística han sido reducidos en el tiempo con respecto a las efectivas posibilidades que se daban en el momento, siguiendo de servilmente y con una tosquedad impensable para los presuntos refinamientos del mundo del arte, una lógica por así decirlo “monopolística” como si el sistema del arte no pudiera soportar y sostener un sola vía hacia el éxito<sup>587</sup>.

Las variaciones formales se podrían ejemplificar a través de tres obras, que abren y cierran cronológicamente desde un punto de vista formal: una primera etapa, la segunda que ocupa la mayoría de toda la trayectoria y una última y reciente que abarca los dos últimos años, a partir de 2015.

En la primera aparece el tono paródico en el gesto de Plessi, de evidente deuda con la ironía de Duchamp, a lo que habría que añadir la propia noción crítica de “señalar”, de poner el foco de atención en un tema que preocupa e interesa a la mayoría de los venecianos. *Spugna d'emergenza in caso di alta marea a Venezia interventi* (1970) es una obra conceptual que en palabras de Meneguzzo:

Denuncia el problema cultural del momento y la situación ambiental y ecológica sobretodo por la alta marea de Venecia; el proyecto comprende de una secuencia de monumentales esponjas de ochenta metros de altura puestas en los puntos más estratégicos de la ciudad, las esponjas absorben el agua que sobra y solucionan el problema.<sup>588</sup>

<sup>587</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>588</sup> MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*, cit., p. 192.

Treinta y cinco años más tarde, eleva una gran barca tecnológica sobre la laguna de Venecia: *Mare Verticale*. Con esta obra no pretende denunciar sino celebrar que Venecia es la ciudad cultural, la gran cita del arte contemporáneo, la elevación de la cultura y el arte que se unen a la tecnología. Es evidente aquí la forma en la obra de Plessi ha evolucionado como un indicador de las técnicas electrónicas e ingenierísticas, en favor de el perfeccionamiento y la eficacia en el uso de las mismas para obtener resultados más efectistas. Este síntoma evidencia la importancia para el artista en la ejecución y el acabado de la obra, casi la obsesión por la perfección.

El ciclo se cierra con *Digital Wall* 2015, y la búsqueda por parte de Plessi de un nuevo soporte para su obra: el muro. Así, la idea de planitud que se desprende de la obra *Digital Wall* provoca un cambio de esquema en la obra de Fabrizio Plessi. La planitud del muro se adueña de la obra. Ahora ya no hay una ocupación del espacio donde el espectador participa del mismo, la imagen es autosuficiente, no se escenifica la obra. El fluir de la imagen, de la lava, del agua, del fuego, la explosión del rayo,... conduce o se dirige a un área de invisibilidad, “hacia un espacio no visible en el lienzo”. Se podría decir, que el espacio de la imagen se amplía, queda fuera de los límites del “marco”. Para Fabrizio Plessi, el muro siempre ha sido el perímetro de un espacio, pero no un objeto donde se meten cosas, “il sopporto era quello di togliere il sopporto” (“el soporte que era para anular el soporte”)<sup>589</sup>.

<sup>589</sup> Ver en: <http://www.askanews.it/regioni/lombardia/i-digital-wall-di-fabrizio-plessi-e-la-sfida-dei-nuovi-formati>.





Fig. 63. Fabrizio Plessi. *Digital Wall*, 2015.



4.

# CONCLUSIONES

/



En su célebre texto “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin reflexiona sobre la tarea histórica que le estaba encomendada al cine: “contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine”<sup>590</sup>. Al pensar en la obra de Fabrizio Plessi, estas palabras resuenan en nuestra cabeza. Naturaleza y tecnología. Aprovechando la formulación de Benjamin, podríamos decir que contribuir a que el inmenso sistema técnico de nuestro tiempo se convierta para el individuo en una primera naturaleza es la tarea del vídeo en la obra de Fabrizio Plessi.

El recorrido de esta investigación se inició en una distendida y veraniega conversación, bajo el sol de Santanyi, en el estudio de Fabrizio Plessi –un gran espacio que se eleva entre los taludes de piedra–. Una conversación infinita que se extiende sobre un paisaje parecido a la sabana africana. Un paisaje cuyo límite es difícil encontrar. Por tal razón, llegados a este punto, concluir, pararnos en algún momento, nos resulta una tarea difícil, pues la obra de Plessi continúa. Se extiende más allá de los límites de este trabajo. ¿Dónde acabar, pues? ¿Cuándo hacerlo?

Como hemos señalado anteriormente, la presencia en Venecia de Robert Rauschenberg en 1964 supuso un cambio de rumbo para muchos jóvenes artistas, entre ellos, para Fabrizio Plessi, que por entonces se encontraba en un proceso de búsqueda e investigación de un discurso propio. El arte de Rauschenberg mostraba una obra copada de subversiones a través del lenguaje irónico, de abrir el arte a la vida, del uso de multitud de objetos de desecho o encontrados, del uso multidisciplinar de la fotografía, la litografía, la performance, la danza o la música. Esta obra, sin duda, ejerció gran influencia en una primera etapa de la obra plessiana.

313

En Rauschenberg está el inicio de la obra de Plessi. Y de algún modo está el final de este trabajo. Y es que justo cuando acabamos esta tesis, se inauguraba en la Tate Modern, una gran retrospectiva dedicada a Robert Rauschenberg que tuvimos la oportunidad de visitar. Mientras recorríamos las salas, sentíamos que allí, en aquella presencia latente del arte de Rauschenberg, se encontraba la historia que ahora debíamos de cerrar. La obra de Rauschenberg era parte de la historia, pero actuaba en el

<sup>590</sup> BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Méjico, Editorial Itaca, 2003, p. 54.

presente. Aún tenía muchas cosas que decir. Esas mismas cosas que se encuentran en el arte de Plessi, que proyecta el pasado hacia el futuro a través de la experiencia del presente.

Cuando iniciábamos el camino de nuestra investigación, no alcanzábamos a ver la verdadera dimensión a la que éste podía llegar. Descifrar y analizar una obra como la de Fabrizio Plessi –un artista a través del cual se pueden observar muchas de las transformaciones del arte desde mediados del siglo XX hasta nuestros días– supone determinado ejercicio de estudio de una historia del arte que se caracteriza por la multitud de lenguajes y de ejemplos, que lo amplían de forma considerable.

Como ha quedado expuesto en nuestro estudio, Fabrizio Plessi se forma como artista en un contexto marcado por grandes cambios. En primer lugar, el legado de Marcel Duchamp. Con sus *ready-made*, el artista francés plantea que la artisticidad radica en la pérdida de todo tipo de funcionalidad real del objeto. Hay un deseo de romper con el modernismo y de una desmaterialización de la obra. Plessi no es una excepción; quiere romper con lo anterior y, por eso, en la búsqueda de un lenguaje no se ciñe o se queda sujeto a una sola sensibilidad, sino que su poética se estructura y cimenta a través de varios pilares. Esta aristada posición con respecto a los movimientos que surgen en los sesenta, es la que ha marcado el rumbo ajeno –en gran medida– al relato de la crítica, que nunca ha sabido bien dónde situar esta obra múltiple, híbrida y en constante movimiento.

El panorama y el entorno donde se forma y desarrolla la obra de Fabrizio Plessi influye de manera considerable en la configuración de esta, así como, determinadas influencias que le preceden: las propuestas de Alberto Burri que integran elementos de la vida e invade el espacio del espectador; los Manifiestos a finales de los años cuarenta elaborados por Lucio Fontana, que anticipan la necesidad creativa de emplear los nuevos medios proporcionados por los descubrimientos científicos y el nuevo lenguaje del arte contemporáneo; la renovada presencia pública de la obra con la progresiva disolución del arte convencional en beneficio del proceso y la conceptualización de la misma; el gesto provocador e irónico como protesta de Piero Manzoni; y el relato antimoderno de Pier Paolo Pasolini.



Por otro lado, observamos que la cercanía de Plessi con Alemania o la emergente Milán, le procura el contacto con la música electrónica de John Cage y la danza moderna o con la figura de Joseph Beuys, así como la influencia de la obra de Volf Vostell, al que Plessi se siente más cercano en cuanto al lenguaje del vídeo que a Nam June Paik, al que siempre se ha considerado el pionero de la disciplina. El hecho de vivir en Venecia tendrá también cierta importancia tanto en los primeros años de producción como a lo largo de toda su carrera. La cita con la Bienal de Arte de Venecia ha ido unida a la cronología de su obra. En un principio, con la Bienal se mostraba a los jóvenes artistas de los años sesenta las nuevas propuestas internacionales. Y para Plessi serán muy importante varias de estas convocatorias, entre las que se encuentra, sobre todo, la del 1964, con propuestas de Arte Programado, el Pop Art y el espacio dedicado a la obra de Robert Rauschenberg. Y las posteriores, por supuesto, en las que ya está presente la obra de Plessi.

A lo largo del trabajo hemos intentado mostrar cómo la obra plessiana presenta una evolución paralela al proceso perceptivo y cognitivo de la estructura estética de su tiempo. Además, en la obra de Plessi no hay confrontación. Esta es el resultado de un cúmulo de alusiones a lo que supone la obra minimalista, el arte conceptual, el arte povera o el videoarte. Así, en los sesenta presentaba un mayor valor conceptual y adopta ya una vía de investigación en torno al agua. El agua aparece entonces como elemento vinculado a la naturaleza y como símbolo de protesta hacia temas de corte social. En una fase inicial de la investigación plessiana, el agua sufre increíbles manipulaciones e instrumentales transformaciones, como pretexto aparentemente serio para ponerse fuera del sentido común de las cosas. Primero el agua dibujada, como símbolo de lo real, signos de información que, con el tiempo, mutan hacia lo digital. El agua ahora es un simulacro de lo real. La materia, también como fragmento de la historia. Una materia que, en la obra de Plessi, ha sido despojada de su estatus de pobre y primitiva para ser elevada al estatus de lo sublime.

Nos resulta incuestionable los vínculos en origen, de la obra de Plessi con el resto de artistas señalados por Germano Celant, al referirse al arte povera. Para nosotros, el humus de la obra plessiana está en consonancia con muchos de los postulados del arte povera, incluso cuando se ha considerado que el arte povera dista de factores tecnológi-

cos. Por ejemplo, un artista como Mario Merz – representativo del canon de Celant– recurre en multitud de ocasiones a la técnica. Lo observa Fernández Polanco: “cuando Merz utiliza el neón lo hace para demostrar cómo el hombre manipula la técnica”<sup>591</sup>.

Si Fabrizio Plessi se distancia del arte povera, como de otros movimientos, es sobre todo por su propia individualidad o personalidad independiente y por la incorporación del monitor de televisión al compendio de materiales ya presentes en la obra. Sin embargo, Plessi bebe de las mismas fuentes que el resto de jóvenes artistas implicados en el grupo povera. Le une a ellos toda una serie de cuestiones centrales: la concepción antropológica del gesto creativo, el interés del uso de materiales en un acto poético, la presentación de la obra en forma de instalación, la confrontación entre materiales opuestos, así como, el hecho de que en la obra todo habla: el agua, el fuego, la tierra, el aire, los materiales. Incluso, podríamos afirmar que hasta la categorización de determinado grupo es limitada, ya que la heterogeneidad es extensible, no sólo a Fabrizio Plessi, sino a todos y cada uno de los que se circunscriben a tal tendencia.

Por otra parte, la hibridación de lenguajes es ya patente en sus primeras obras, la mayoría de ellas en formato dibujo, notas, acciones, películas o vídeos. Las acciones se suceden, la obra es proceso, infinitud y movimiento. La obra es austera y reductiva y está vinculada al proceso que se despliega sobre un espacio y en algunas ocasiones el espectador forma parte de la misma.

La conceptualización de imágenes híbridas dura ya casi cincuenta años en la trayectoria de Fabrizio Plessi. El agua aparece como protagonista, convertida en metáfora, nunca como realidad física, sino como imagen proyectada. Para Plessi todo es una reinterpretación del agua, los flujos de energía entre los elementos provocan que el origen de ellos esté en el elemento líquido. Así, en 1968 Plessi graba una cascada de agua, la imagen de lo líquido desciende, el artista invierte el monitor de televisión y ahora el agua asciende, el agua es como el fuego. El agua es el protagonista estético en la obra de Plessi. El agua como tema interno donde se insertan las fantasías excéntricas del artista.

<sup>591</sup> FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, cit., p. 25.

Como hemos mencionado a lo largo del trabajo, en un primer momento, Plessi utiliza el vídeo para registrar acciones o performances. Y a partir de ese momento la obra adquiere valor como proceso y como medio para crear estructuras de repetición. Ya en 1968 Plessi anuncia el lenguaje tecnológico en su obra con *TV de agua*. Entonces, lo absurdo, lo irónico y casi delirante invade una primera etapa en la obra de Plessi. El televisor hace su aparición como elemento protagonista de lo ambiguo, de la combinación alquimista entre lo actual y lo ancestral, entre lo sólido y lo líquido, entre materia y tecnología. Así, la suma de opuestos provoca el lenguaje de la ambigüedad. Por lo tanto, el vídeo se incorpora a la obra plessiana, no desde la investigación sobre el propio medio, sino desde el discurso inicial de Nam June Paik o de Wolf Vostell: el cuestionamiento del discurso elitista del arte o el rechazo al medio como culto de masas. Sin embargo, a Plessi no le interesa la tecnología como mecanismo interno; le interesa como efecto, como objeto que emite una imagen, una señal, como objeto que conforma una instalación, una estructura que ocupa o dialoga con el espacio, para progresar hacia la desaparición de lo procesual en favor de lo material y lo objetual en la obra. El artista recoge esta instrumentalización del televisor para abandonar el carácter irónico y dirigirse hacia un lenguaje más poético. Así, la máquina se carga de emoción y de significado.

Queda claro que el vídeo pasa a formar parte de la obra como material, como objeto, como testimonio de lo físico del agua, del aire o del fuego. La obra adquiere la forma tridimensional e instalativa, o, como dice Annamaria Sandoná, la pantalla televisiva de Plessi pierde las señas del medio tecnológico para convertirse en binomios de apariencia–realidad. La atracción por el sistema de incidencia lumínica confiere cierta atracción a la obra. A partir de la década de 1980, la obra adquiere la dimensión de videoinstalación, el vídeo está cercano a la noción de escultura, de contemplación o de percepción de lo visual, lo sonoro, lo espacial. En la videoinstalación el vídeo forma parte de un elemento o del conjunto de varios, junto a la intervención en muchos casos de elementos sonoros, lumínicos que intervienen en el espacio. La instalación como lenguaje escenográfico, donde se alude al paso entre el lenguaje y la forma, el espacio mental y el espacio físico. Las videoinstalaciones y escenografías de Plessi adquieren la capacidad evocadora del lenguaje contemporáneo. La sensibilidad barroca en la obra de Plessi se digitaliza, la fuente de luz del monitor, el uso de artílu-

gios como efecto de sorpresa, de juego, de sentido alquimista de lo inverosímil, se conjugan en un sentido efectista de la escena. La obra se transforma en la experiencia de una extensión temporal propia de la convención escénica, en una sensibilidad literalista. En lo escenográfico, se libera al objeto del sujeto —en una primera fase donde la dinámica perceptiva está unida a la presencia del artista— para después dotarse de unicidad, de espectacularidad.

Como hemos afirmado en nuestro estudio, la estrategia de la obra en vídeo de Plessi difiere de la trama de lo narrativo que adquiere la mayoría del llamado videoarte. El vídeo en la obra de Plessi no trata de una secuencia de relatos, sino que Plessi dibuja digitalmente el elemento, lo doblega a la dictadura de lo tecnológico para volver a ser dominado por el hombre. Porque como sostiene Michel Foucault, “frente a todo régimen dominante, emerge un régimen de resistencia, una desviación de la norma”<sup>592</sup>. El factor tecnológico es el elemento más clarificador que distancia a Plessi de la obra povera. Los trabajos de Plessi adquieren mayor dimensión tecnológica a partir de su participación en el Centro de Vídeo Arte del Palacio de los Diamantes en Ferrara. Por lo tanto, la tecnología en la obra de Plessi es autorreferencial, el arte habla de arte.

El vídeo de Plessi es una realidad doblada que anula incluso la primigenia, realidad múltiple. La imagen del agua o del fuego proyectada en el monitor es lo que realmente está sucediendo, el estado físico de la materia es digital, y, por lo tanto, esta agua es más real que el agua a la que interpreta, el agua primigenia. En los trabajos de Plessi resultan paradigmáticas tensiones entre opuestos complementarios: la materialidad del objeto frente a la evanescencia de lo digital, de la imagen vídeo, la sustancia cambiante frente al inmutable objeto tecnológico.

En ocasiones, el vídeo está ligado al proceso histórico del hombre, y al valor del lugar. El carácter antropológico está en la metodología plessiana. Con el vídeo, el proyecto se fundamenta en la iniciativa de transformar la realidad, se hace arquitectónico. Así como también, se produce el desbordamiento del contorno en la figura del artista. Este dibuja, proyecta, escribe, teoriza, y gestiona la idea. Se produce lo que Javier Maderuelo denomina “interferencias” entre lo escultórico y lo arquitectónico<sup>593</sup>. Una relación inquietante con lo arquitectónico se produce en el operar de

<sup>592</sup> FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores. Argentina. Traducción de FROST, Elsa Cecilia. 1968.

<sup>593</sup> MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Ediciones Mondadori, 1990.

Plessi, en el acto creativo y en el acto proyectante. Tanto el arte como la arquitectura cumplen una misión cultural.

Decía Jean Baudrillard que “nada puede ser dejado al azar”. Y en el microcosmos conceptual de Plessi nada es arbitrario o aleatorio. Cada proyecto, cada idea, está supeditado a un sistema de autocontrol, perfección y precisión. El proceso es exacto al efecto de disuasión. Como ya hemos visto anteriormente, la importancia del dibujo en la obra de Plessi, ha estado presente en nuestro análisis. El dibujo –disciplina que Fabrizio Plessi no abandona– aparece como cartografía de una memoria, o como método de representación y como indicio. Los primeros dibujos de Plessi delatan un ideario, que en algunas obras será progresivo e indefinido, lo que algunos denominan “work in progress”. Es decir, el ideario de Plessi se encuentra en continuo proceso, la obra se inicia pero no se agota. El proceso entra en una casi imposibilidad de agotamiento creativo. Plessi utiliza el vídeo y el lápiz desde la misma dinámica, como el pintor o el escultor reproduce las formas dinámicas de su pensamiento.

Como hemos visto, Achille Bonito Oliva se refiere a la “sprezzatura” (arrogancia) y a la evidente habilidad técnica de las imágenes de Plessi, de quien dice que ha conseguido la humanización de unos engranajes que no se quedan fríos y rígidos. Precisamente en ello estriba el uso humanístico que Plessi hace de la tecnología. Así, la obra bajo el signo de lo tecnológico adquiere la entidad de materia, para hablar de memoria, de historia, de espacio, de tiempo, de límite, de cambio y de movimiento. La tecnología adquiere la dimensión de lo humano, de la vida y de los elementos que dan origen a ella.

319

El miedo al vacío, es lo que lleva al artista a recurrir al medio tecnológico, a la democratización de la imagen. La seducción se convierte en la relación dominante entre la obra y el espectador. Decía Gilles Lipovetsky, que “la seducción nada tiene que ver con la representación falsa y la alienación de las conciencias; es ella la que construye nuestro mundo y lo remodela según un proceso sistemático de personalización que consiste esencialmente en multiplicar y diversificar la oferta, en proponer más para que uno decida más, en subsistir la sujeción uniforme por la libre elección, la homogeneidad por la pluralidad, la austeridad por la realización de los deseos”<sup>594</sup>.

<sup>594</sup> GILLES Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003, p. 19.

De la misma manera, añadiremos, que el hombre como el artista, elige, selecciona la naturaleza de su lenguaje, la manera de comunicarse, de enfrentarse al otro, para seducirlo. “La seducción remite a nuestro universo de gamas opcionales, de rayos exóticos, de entornos *psi*, musical e informacional en que cada cual puede componer a la carta los elementos de su existencia. La independencia es un rasgo de carácter y también una manera de viajar al propio ritmo, según las preferencias de cada uno; construido “vuestro viaje”<sup>595</sup>.

La multitud de conexiones que se desprenden entre la obra de Fabrizio Plessi y la historia del arte contemporáneo de los últimos cuarenta años nos ha obligado a abordar la presente investigación desde distintos conceptos. Por lo tanto, esta tesis, como la propia obra de Plessi, ha resultado también un proceso, un “work in progress”. De algún modo, tenemos la percepción de no poder cerrar un estudio que posibilita la apertura de diversas cuestiones, no sólo arca de la figura de Fabrizio Plessi, sino también de multitud de cuestiones que surgen en torno al arte contemporáneo en general y al videoarte en particular.





5.

**ANEXO**

**/**



**Desirée Escudero: Para mí es un placer poder conversar contigo acerca de tu trabajo ya que me parece apasionante, porque cuanto más avanzo en mi investigación se van abriendo puertas que me llevan a tratar infinidad de temas. Creo que como punto de partida es fundamental saber cuál es tu posición con respecto al arte y, sobre todo, al arte contemporáneo.**

Fabrizio Plessi: Yo trabajo desde hace muchos años en el arte y he visto muchas vanguardias desde los años sesenta hasta hoy, por lo cual he visto que han llegado, han explotado y luego se han acabado; por eso he asistido a grandes movimientos históricos, el arte povera, el arte conceptual, el pop art. Todos estos movimientos que han influenciado de forma lateral.

Mi trabajo ha sido siempre preciso, como una obsesión, ligada solo a una manera de ver el arte debajo de la luz de la cultura. Por eso, estos aspectos secundarios no han influenciado en mi obra. Solo han tenido pequeñas influencias porque me han gustado, como por ejemplo el arte povera, que ha sido importantísimo para mi trabajo. Aunque yo he ido siempre derecho por mi camino, un camino difícil porque intentaba conjugar el pasado con el futuro, esto no le iba bien ni a unos ni a otros; no le iba bien a los tradicionalistas, porque veían mi trabajo como absurdo, ni a los modernistas porque veían que yo no era bastante moderno.

Por eso, yo he tenido que ser como yo me defino un “navegador solitario”. Y me considero en este sentido un navegador solitario, uno que va derecho por su propio rumbo, en medio del mar del arte que siempre está en borrasca. Porque nunca hay un mar tranquilo en el mundo del arte, es siempre un mar que se mueve y yo he seguido derecho pegado a mi timón sobre mi barco yendo recto porque yo sabía perfectamente donde ir. Esto puede parecer una presunción, pero también es la lucidez desde los dieciocho años de saber donde tienes que ir. Y esto ha hecho que yo no tenga amigos, ni un clan, ni artistas que trabajan conmigo. Soy verdaderamente un solitario que atraviesa los océanos en solitario, y esto a lo mejor es también mi fuerza.

**D.E.: De toda tu producción: ¿Cuál es para ti la obra más significativa? ¿Por qué?**

F.P.: No existe una obra significativa, pero sí que hay dos o tres obras en mi vida que han marcado el camino. Una sola que yo diría la más importante, ha sido “ROMA”, en Kassel en el 87’. “ROMA” es una obra muy histórica, una pieza producida para Kassel y por Kassel. Estaba en la Sala Apolo, que es la más importante de Kassel. Me he encontrado con artistas como Paik o Bill Viola, Kiefer, con grandes artistas y siendo protagonista. Después de pocos minutos de inaugurar la exposición, todo el mundo hablaba de “ROMA” y todo el mundo preguntaba de quién era esa obra, quien era ese artista italiano que había traído una obra tan extraordinaria a Kassel, y enseguida yo que había hecho siete u ocho Bienales de Venecia y no había pasado nada, hago una Kassel y todo el mundo se da cuenta de que existe Plessi. Cuando entraba a un bar, todos aplaudían, cuando iba a un opening

de Kassel, todos decían. ¡Que viva Plessi!, ¡Que viva Roma! Y ahí tuve la conciencia de que esa obra había llegado al corazón de las personas. En esta obra tengo un bonito recuerdo: Nam June Paik, que el pobrecito ya estaba enfermo y se dormía siempre, y tengo fotos muy bonitas de cuando vino a felicitarme y vino a mi “ROMA” y se tumbó encima de las televisiones, con el agua que fluía y se durmió; y tengo unas bellísimas fotos de Paik que duerme encima de mi instalación. Entre todas mis obras tengo que decir que “ROMA” es aquella que yo estoy más ligado sentimentalmente. A la mañana siguiente del vernissage, un galerista, Thomas de Mónaco, compró diez obras maestras de Kassel y entre ellas había comprado “ROMA”, enseguida yo me encontré proyectado en el Olimpo de los artistas importantes, por eso estoy tan ligado a esa evocación de “ROMA”; que es un Cinecittá, un poco Fellini, es un poco la Roma barroca, un poco Piranesi, es toda la cultura, pero ligada a la electrónica. Y de ese remolino de agua que baja como el Tiber que representa el Replay de la historia.

**D.E.: ¿Es Nam June Paik tu maestro?.**

F.P.: No ha sido mi maestro, pero sí que ha sido una persona que yo he mirado con mucha atención. Mi posición histórica es diferente de la de Paik. Paik durante un periodo, sobretudo el primero, ha intervenido en el medio electrónico. Su trabajo es de unos años anteriores al mío, ligado a fluxus y a otras situaciones. Mi trabajo era diferente, era utilizar los medios electrónicos, pero conjugarlos con la historia. Mi trabajo ha sido como el de un alquimista, el de un mago que ha intentado juntar dos cosas que no podían estar juntas: la electrónica y la historia. Porque en general la electrónica está asociada al mundo de hoy, a las nuevas tecnologías; la historia en cambio tiene una cultura, tiene unos materiales históricos: como la piedra, el mármol, el hierro que están ligados a la historia del arte. Luego tenemos la electrónica que está desvinculada de todo y atada solo y exclusivamente a lo moderno. Yo he querido hacer como un mago: juntar y hacer convivir cosas que aparentemente no podían convivir. Esta ha sido la gran apuesta que ningún otro artista ha hecho, Bill Viola que es un gran amigo mío (yo digo siempre que es un hombre de cine), que ha hecho grande la idea del cine como arte y ha hecho el arte como el cine. Yo creo ser un artista que ha detectado unos materiales típicos del mundo del arte y he hecho que convivieran de manera violenta con la electrónica. Y esta unión, esta rara convivencia imposible, esta extraña manera alquimista de hacer convivir cosas que aparentemente no pueden, se ha convertido en mi lenguaje.

326

**D.E.: No se si te gusta que se hable de ti como un artista que surge del arte povera, pero en cualquier caso si que tu trayectoria tiene origen en un contexto muy convulso socialmente y artísticamente, seguro que hay muchos factores de ese momento que continúan tanto en tu pensamiento como en tu obra.**

F.P.: Los momentos históricos son siempre aquellos asociados a unas fechas. Entonces en mi periodo de formación (yo he sido un “enfant prodige”) era muy capaz, con diecinueve años era líder, era el artista joven puntero en Venecia. En Venecia estaba la Bienal, el Guggenheim, había multitud de exposiciones, había un “fermento” muy fuerte. Yo a los dieciocho años era ya una pequeña estrella, pero históricamente he tenido que esperar unos cuantos años para formar mi lenguaje. Soy un curioso, amaba todo lo que no era pintura y soy un gran virtuoso del dibujo, pero entendía que no era bastante. Entendía que hacía falta preguntarse acerca de todo lo que llegaba a la escena artística.

Pensé que un artista como yo tenía que aprovechar de todas las nuevas tecnologías que salían, para poder imponer un propio lenguaje.

Entonces me interesé muchísimo en la fotografía. Durante muchos años he hecho miles de fotos, me interesé por todos los medios de reproducción, la serigrafía, la litografía. Luego entendí que llegó el video que era como el cine de los pobres porque bastaba una pequeña cámara de video; pero nunca he sido el videoartista, por eso me sorprende mucho cuando me definen como un videoartista.

Yo hice un trabajo nuevo al investigar en estas nuevas posibilidades tecnológicas que llegaban y lo uní en el momento que nacía el arte povera. El arte povera nació en el 68’ y mis diseños históricos son del 69’, 70’, 71’, 72’, ya que en el 73 podía realizar mis grandes instalaciones.

Mi “humus profundo” es el arte povera; artistas como Kounellis, Penone o Merz son parte integrante de mi vida, pero no tengo nada que ver con ellos. Un artista como Merz ha influido muchísimo en mi trabajo, un artista como Kounellis ha influido muchísimo en mi trabajo como yo he influido en el suyo.

Pero no me bastaba el arte povera; el arte povera por el arte povera me parecía una reducción. Pensé que el arte povera, el concepto de arte con materiales pobres, primarios, que son la base de mi trabajo: la madera, el hierro, la piedra, el mármol. Elementos pobres que modificando la imagen televisiva podían modificar el concepto feo de la televisión como una caja horrible que tenía un tubo catódico, etc.

Mi trabajo ha consistido en crear una nueva estética, una nueva dinámica de la imagen electrónica; y además hay que pensar que yo no me pongo en frente de una imagen televisiva, la imagen televisiva es una de las tantas cosas de mi trabajo, pero no la más importante. Existe una jerarquía de valores, existe el material plástico y el material electrónico; he intentado que convivan juntos; esta ha sido la cosa que ningún artista ha hecho, todos han cogido un camino u otro, pero nadie ha cogido el camino de en medio, como he hecho yo. Soy un clásico contemporáneo, soy una persona que tiene atrás dos mil años de historia pero que vive en el futuro; y esto ha sido mi apuesta.

**D.E.: Una parte de la obra de Bachelard estudia la psicología de los elementos e incluso la visión de estos en el arte como en Psicoanálisis del fuego me parece interesante lo que afirma en alguno de sus escritos de que “la forma sin materia es vacío”. ¿Podríamos hablar de una entrega de la forma a la materia en la obra de Plessi?.**

F.P.: Es muy difícil establecer lo que es la materia, muchos piensan que es lo que está en movimiento: el cambio tecnológico. El problema es como en un video un elemento (agua, fuego) pueda convertirse en elemento, cuando no puede porque lo que tu ves no es en televisión no es real, es un puntito, es un “pulviscolo”. Yo pienso que el “pulviscolo” somos nosotros, porque nosotros somos lo que queremos ver y somos lo que queremos representar. No existe materia y forma como concepto, sino que existe una materia que es la forma conectada a nuestro propio pensamiento. Existe un único flujo: un flujo de la memoria, el flujo de la historia, el flujo del agua, el flujo del fuego y el flujo de las emociones que queremos que los demás sientan.

Así que mi próxima exposición será en Padua *Il flusso della ragione*, porque será en el Palacio de la razón. El flujo es algo que siempre pasa que parece igual pero realmente no lo es, porque siempre es diferente.

Lo que hace falta es abolir las fronteras codificadas de la retórica periodística y crítica para aventurarse hacia un mundo más poético (Miró cuando decía dos por dos son cuatro esto hay que dejarlo a un contable). La ciencia define las cosas y el arte les quita la definición, no se puede buscar una regla en el arte como hacen muchos críticos, porque si haces esto estropeas el arte.

El arte es emoción. Si a esta hora un espectador está mirando mi obra en Agrigento y se emociona, significa que el artista ha logrado su finalidad. El artista tiene una intuición y la expresa, es como una persona que tiene que respirar y respira. Por esto también ha cambiado la crítica, antes la crítica contaba muchas cosas en torno al autor, cosas que no sabía.

328

**D.E.: ¿Plessi es fuego y agua? ¿Qué significa para ti el fuego y el agua? ¿Por qué es una constante en tu obra? ¿Tienen estos elementos una relación directa con tu memoria?.**

F.P.: Te explico: la primera instalación de la que ya no tengo noticia, estábamos en los años sesenta, sesenta y ocho, sesenta y nueve y yo quería trabajar con los televisores viejos, feos pero iguales que eran en blanco y negro. Entonces lo primero que hice fue filmar una cascada y grabo la cascada en vertical y cuando la proyecto en TV, le doy la vuelta. El agua en vez de caer, sube. La misma imagen, aunque al espectador le parece una agua y otra fuego. Para mí no hay diferencia, el agua y el fuego son flujos de energía. Si queremos podemos contar historias de agua y fuego, pero para mí no son enemigos, sino que son iguales; y así soy yo. Por eso la instalación de la Plaza de San Marco el agua se encendía: *Tempo Liquido*.



**D.E.: Cuando la representación se torna del fuego al agua se produce un choque entre elementos contrarios. ¿Por qué este lenguaje entre opuestos, este lenguaje está presente desde el inicio de tu obra o en algún momento se produce un giro hacia este?.**

F.P.: No se trata de contrarios sino de iguales, el opuesto es la cosa lógica, pero yo trato de no quedarme anclado, tenemos que integrar lo cotidiano en nuestra obra. Trabajo con el agua, el fuego, el viento y soy como un mago (como una macedonia), el artista tiene que dar ese “sabor” diferente como nunca nadie lo ha hecho.

Yo no se por qué nadie ha pensado lo que yo he pensado: nadie ha cortado el agua, nadie ha incendiado ríos y nadie ha hecho todas las invenciones que yo he hecho, todas proceden de un sentido de búsqueda de la perfección.

El problema que he intentado solucionar es ir al fondo del cerebro para descubrir paisajes inexplorados, porque nuestra percepción esta “sofocata” por lugares comunes de lo “bienpensante”. Hay que ser libre, mi obra tiene que ser como un flash al magnesio que ilumina las zonas más oscuras y más secretas de nuestra percepción.

**D.E: ¿Que agua es la que te interesa: el agua estancada, tranquila o el agua en movimiento, impasible...?**

F.P.: El agua es una metáfora para mí, es un fluido, el agua no me interesa. Yo cuando dibujo en Venecia en mi estudio, por la ventana entra el reflejo del agua y este modifica el contorno de la obra. Porque yo no estoy atrapado en un esquema.

El agua para mí es el pensamiento líquido. El agua y el vino son como los vasos comunicantes porque se adaptan a las situaciones y la adaptabilidad de las cosas es importantísimo.

**D.E.: Para mi es muy importante lo que estas diciendo porque he leído a algunos críticos que hablan del agua y del fuego de Plessi, y sus afirmaciones han distorsionado tu concepto a cerca de los elementos de agua o de fuego.**

F.P.: Todo es un pretexto para buscar en la mente, debemos tener un sentido elástico en la vida, sobre todo ahora con esta crisis social, económica y de pensamiento, cuanto más tengamos este sentido elástico más posibilidad tienes de alcanzar el éxito, cuanto más abierto estas más podrás lograr algo, cuanto más cerca del “borderline” más podrás tener éxito.

Yo no estoy de acuerdo con las concepciones absolutistas, que parecen indestructibles, hace falta adaptarse al espacio, las personas deben ser adaptables, flexibles.

El dinamismo de las cosas es la fuerza de reaccionar a las reglas, yo soy artista porque creo dar algo al mundo. Aunque mi obra se trate de una cosa pequeña, una pequeña tesela de un mosaico que es el mundo.

En el Renacimiento el pequeño y el grande eran la misma cosa, porque Miguel Ángel dibujaba la cabeza y los discípulos la vestimenta, etc. Pequeño y grande correspondían a una única idea.

Ahora vivimos en un mosaico donde cada uno es especialista en un sector, pero todas esas especialidades no conducen a una imagen colectiva, no proporcionan una imagen global, humanística. Por eso, durante muchos años he enseñado Humanización de la Tecnología. Para no quedar derrotado por las tecnologías, tenemos que combatirla porque sino la tecnología te derrota a ti; si tu no la dominas ella te dominará. Creo en la humanización de las tecnologías.

**D.E.: ¿Crees que el espíritu propiamente italiano está impregnado en tu obra?.**

F.P.: No. Soy italiano y obviamente tengo las características de un artista italiano: el sentido estético, tengo un concepto de la cultura y de la historia, tengo una idea romántica del arte. Soy típicamente italiano, pero mi trabajo es internacional. He viajado mucho con mi arte y he encontrado mucha gente que han apreciado mi obra, y esto es porque mi obra no es local, porque es una obra de pensamiento, está ligada a experiencias humanas, a un concepto primordial del arte que mira al futuro, es como si tuviera un ojo hacia la conciencia histórica del pasado y otro hacia la conciencia cambiante del futuro.

En tres palabras te puedo explicar: es como si tuviera un pie en el futuro, un pie en el pasado y la cabeza en el presente, para mantener en una balanza y en armonía dos cosas aparentemente lejanas pero cercanas.

**D.E.: Es evidente que la vida del artista de alguna manera queda en la obra. ¿Hay algún momento decisivo que haya marcado tu creación?.**

330

F.P.: Te voy a contestar con una metáfora para explicar mi vida privada y mi vida pública. Mi vida pública es como una nave que va en el mar que cruza el océano; este a veces está en tempestad, a veces hace buen tiempo. Es como un gran barco y dentro de este hay una piscina con agua, que no toca el océano, pero esta piscina depende de lo que pasa en el barco, porque se llueve y el barco se mueve también llueve en la piscina. Se trata de dos cosas profundamente dependientes y al mismo tiempo autónomas. Si estoy aquí (en la piscina), esta depende de a donde va la nave.

**D.E.: Eres un artista de reconocimiento internacional, Alemania, Italia, España, Nueva York, Hong Kong, etc. ¿Hay algún sitio que sea una asignatura pendiente para ti?.**

F.P.: Me gustaría estar siempre con el sol presente, me gustaría ser un artista mediterráneo. Estoy en la isla (Mallorca), que no me ha dado tanto culturalmente, pero sí me ha dado la posibilidad de estar en contacto con la piedra, con los árboles, con la naturaleza y con la luz. Yo soy como una pila que se carga y necesita luz.

Para esta última exposición no he elegido Noruega, sino Sicilia; he ido hacia la luz. Por primera vez no he ido hacia estos países: Noruega, Alemania o Austria, donde no hay luz. He ido hacia la luz.

Me gustaría exponer en África, me gustaría hacer una exposición en África, porque mi trabajo está muy ligado a la materialidad, a la solaridad y a la fuerza de África. Nadie ha hecho un “Plessi africano”.

Podemos tener ocasiones que podemos crear nosotros mismos. Estoy cansado de grandes ciudades como Londres, Nueva York, Berlín, París... Ya he vivido todo mi imaginario en estas ciudades, porque con las exposiciones que he hecho he superado las expectativas en estos países.

Nunca me he enfrentado a las expectativas que presentan países como el norte de África; Marruecos, Kenia, Mali, etc. Países brutales, fuertes a los que yo me sentiría capaz de dar una gran aportación.

El problema verdadero es que tu no tienes que convertirte en un folclórico como Barceló, por ejemplo.

Yo quisiera que mi trabajo mantuviera una directriz fuerte, absoluta, derecha, muy energética, pero que se fundaría principalmente en la luz mediterránea. Este es mi gran sueño.

Ya he hecho una exposición en el Cairo, el Cairo era maravilloso, he hecho una pieza dedicada a Fez. Me gustaría hacer obras dedicadas a la arena, a los desiertos, a mundos que tienen una gran energía.

Estoy aquí, prisionero, feliz, en esta isla que está en medio del Mediterráneo y creo que este es un sitio de mucha creatividad. En los últimos veinte años todos los proyectos que he hecho en el mundo los he creado aquí en Mallorca, no los he creado en Venecia, ni en Berlín ni en Nueva York; los he creado aquí en Mallorca y luego los he llevado por el mundo. Así que, como viajero, pienso que la cosa más bonita es no saber adónde voy. Lo fundamental del viajero es no conocer la meta, y esta es la cosa más bonita que uno puede imaginar.

6.

# BIBLIOGRAFÍA

/



- AA.VV. *9 evenings : theatre and engineering*. Pontus Hultén and Frank Königsberg. New York: Experiments in Art and Technology: The Foundation for Contemporary Performance Arts, 1966.
- AA.VV. *Arte del siglo XX. Pintura. Escultura. Nuevos Medios. Fotografía*. Volumen II, India, Taschen, 2005.
- AA.VV. *Arte desde 1900 modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Londres, Ediciones Akal, 2006.
- AA.VV. *Arte Moderno. Ideas y conceptos*, Madrid, Instituto de Cultura, Fundación MAPFRE, 2008.
- AA.VV. *Fabrizio Plessi. Bombay-Bombay: Eine videoinstallation und hundert Zeichnungen (1976-1992)*, Canova, 1993.
- AA.VV. *Fabrizio Plessi. I Lavatoio dell'Anima*, Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, 2004.
- AA.VV. *Fluxus y fluxfilms 1962-2002*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artes Gráficas Palermo, 2002.
- AA.VV. *Giovanni Battista Piranesi. La memoria visionaria*, Dolianova, Italia, Gráfica del Parteolla, 2012.
- AA.VV. *Il viaggio dell'uomo immobile. Videoinstallazioni. Vieo proiezioni*, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2004.
- AA.VV. *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- AA.VV. *Joseph Beuys. Múltiples*. Insstitut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2008.
- AA.VV. *La trama de lo moderno*. Madrid, Ediciones Akal, 1993.
- AA.VV. *Luciano Fabro*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, desde 27 de noviembre hasta el 12 de abril de 2015.
- AA.VV. *Nuevas Historias: Contemporary Photography from Spain*, Sotckholm, Kulturhuset, 2009.
- AA.VV. *Only Fire. Fabrizio Plessi*, Vienna, Edition Sammlung Essl, 2001.
- AA.VV. *Plessi, ánima de la materia*, L' Almodí, Valencia, 2000.
- AA.VV. *Plessi. Mare Verticale*. Milán, SilvanaEditoriale, 2005.
- AA.VV. *Plessi. Water video projects*, Grenoble, Musée de Peinture et Sculpture, Zoppelli S.p.A, 1983.
- AA.VV. *Plessi 1970-2005*. Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2007.
- AA.VV. *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006.
- AA.VV. *The Art Participation: 1950 to Now*. San Francisco (California), SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art) Thames & Hudson, 2008.
- AA.VV. *Video Art*, The Castello Di Rivoli Collection, Rivoli, Italia, 2005.
- AA.VV. *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Minneapolis, Walter Art Center, 2001.



- AA.VV. *¿Deshumanización del arte?*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- AA.VV. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, Fundación Cultural MAPFRE Vida, 2003.
- ANDREWS, Chris Meigh. *A History of Video Art*. Nueva York, Bloomsbury, 2014.
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Antropología sobre la modernidad*. Barcelona. Editorial Gedisa. 2000.
- BACHELARD, Gaston. *El Agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BAIGORRI BALLARÍN, Laura. *El vídeo y las vanguardias históricas*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1997.
- BAL, MIEKE and HERNÁNDEZ-NAVARRO, MIGUEL Á. *2Move. Video art Migration*, Murcia, Industrias Gráficas Librecom, SA, 2008.
- BARTHES, Roland. *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral Editores, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt. *Arte ¿líquido?*, Madrid, Ediciones Sequitur, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. ROVIRA Pedro. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de WEIKERT, Andrés E. México, Editorial Itaca, 2003.
- BERNÁRDEZ, Carmen. *Joseph Beuys*. Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 2001.
- BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2011.
- BONITO OLIVA, Achille. CALABRESE, Omar. *Fabrizio Plessi*. Civici Musei Reggio Emilia, Treviso, Edizioni Canova, 1990.
- BONITO OLIVA, Achille. *Plessi Videocruz*, Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1990.
- BONITO OLIVA, Achille. *Il talone de Achille, sull arte contemporanea*. Milán, Feltrinelli, “Campi del sapere”, 1988.
- BORDINI, Silvia. *L’arte elettronica. Metamorfosi e metafora*. Ferrara, Gallerie d’Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara, 2001.
- BORDINI, Silvia. *Videoarte & Arte. Tracce per una storia*, Roma, Lithos, 1995.
- BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. Pintura y Escultura 1939- 1990*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- BOZAL, Valeriano. *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo XX*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2006.
- BREA, José Luis. *Before and After the Enthusiasm, Antes y después del entusiasmo*. Ámsterdam, Beeldrecht, 1989.
- BREA, José Luis. *La ERA postmedia. Acción comunicativa, Prácticas (Post) artísticas y Dispositivos Neomediales*. Salamanca, Editorial CASA (Centro de Arte de Salamanca), 2002.

- BREA, José Luis. *Las auras frías*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.
- BREA, José Luis. *Las tres eras de la Imagen. Imagen- Materia, Film, E- Imagen*, Madrid, Ediciones Akal, 2010.
- BREA, José Luis. *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*, Murcia, Cendeac, Editorial Azarbe S. L, 2007.
- BREA, José Luis. *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.
- CALABRESE, Omar. *Plessi. La tecnologia umanistica di Plessi*. Comune di Reggio Emilia, Edizione Canova, 1990.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Escultura Española. Actual: Una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar, Celeste Ediciones, 1992.
- CAPITEL, Antón. *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*, Madrid, Tanais Ediciones, 2005.
- CELANT, Germano. *Del Arte Povera a 1985*, Madrid, Ediciones El Viso, Ministerio de Cultura, 1985.
- CELANT, Germano. *Arte Povera 2011*, Milano, Mondadori Electa, 2011.
- CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo Inmaterial*. Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea, 2002.
- CHEVRIER, Jean-François. *El año 1967, el objeto de arte y la cosa pública. O los avatares de la conquista del espacio*. Madrid, Brumaria A.C, 2013, p. 17.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*, Hong Kong, Phaidon, 1999.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- CRISPOLTI, Enrico. *Lucio Fontana*. Catálogo. Milán, Electa, 1986.
- DANTO, Arthur. C. *Después de fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona. Ediciones Paidós, 1999.
- DANTO, Arthur. C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós Estética 31.
- DERRIDA, Jacques. *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra, Ellago Ediciones, 2013.
- DUBBINI, Renzo. *Plessi. Mariverticali*, La Biennale di Venezia, Peruzzo Editoriale, 2011.
- DUQUE, Felix. *Arte público y espacio político*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- DUQUE, Felix. *La fresca ruina de la tierra (del arte y sus desechos)*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones, 2002.
- ESTELLA, Iñaki. *Fluxus*, Donostia-San Sebastián, Editorial Nerea, 2012.
- FAGONE, Vittorio. *Arte e cinema: per un catalogo di cinema*

- *d'artista in Italia 1965-1977*. Venecia, Marsilio, 1977.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora. *Arte Povera*, Editorial Nerea, 1999.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores. Argentina. Traducción de FROST, Elsa Cecilia. 1968.
- FRIED, Michael. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, A. Machado Libros, S.A., 2004.
- FRIED, Michael. *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2000.
- GASSEN, Richard W. *Plessi: Digital Islands. 1970-1990*. Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, Alemania, Kehrer Verlag, 2006.
- GIANNETTI, Claudia. *Media Culture*. Barcelona, L'Angelot, 1995,.
- GILMAN, Claire. *Arte povera. Selections from the Sonnabend collection by Clare Gilman. Giovanni Anselmo. Pier Paolo Calzolari. Jannis Kounellis. Mario Merz. Giulio Paolini. Michelangelo Pistoletto. Mario Schifano. Gilberto Zorio*. Publicado por Miriam and Ira Wallach Art Gallery, Columbia University, Nueva York, 2001.
- GOMBRICH. E. H. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*. Madrid, Phaidon, 1999.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José. *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid, Ed. Cátedra, 2006.
- GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2006.
- GUASCH, Anna María. *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Ediciones Akal, 2000.
- GUBERN, Roman. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- HANHARDT, John. *Modelo de interacción: cine y vídeo en la nueva era de los medios de comunicación*, Madrid, El nuevo espectador. Ed. Fundación Argentaria-Visor. Colección Debates sobre Arte, 1998.
- HANHARDT, John. *Los mundos de Nam June Paik*, Nueva York, Guggenheim Museum, 2000.
- HANHARDT, John. *Video Culture. A Critical Investigation*, Nueva York, Peregrine Smith, Visual Studies Workshop, 1986.
- H. D. BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 2004
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. *Robert Morris*, Donostia- San Sebastián, Editorial Nerea, 2010.
- HERTNEY, Eleonor. *Arte & Hoy*, China, Phaidon, 2008.
- JIMENEZ, Marc. *¿Qué es la estética?*, Barcelona, Idea Books, 1999.

- JIMÉNEZ, Carlos. “Fabrizio Plessi: el último barroco”. Revista Lápis, abril 1988.
- JUDD, Donald. “Specific Objects”, *Arts Yearbook* 8, 1965.
- KELLEY Jeff. *Allan Kaprow. Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*, Barcelona, Ediciones Alpha Decay, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. “La escultura en el campo expandido”*, Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid, Ediciones Akal, 2002.
- KYUNG LEE, SOOK y RENNERT SUSANNE. *Nam June Paik*. Düsseldorf. Museum kunst palast, 2010.
- LAURA Leuzzi y STEPHEN Partridge. *Rewind. Italia. Early Video Art in Italy. I primi anni della videoarte in Italia*. Reino Unido, John Libbey Publishing Ltd, 2016.
- LEBRERO STÄLS, José. *Plessi. Palacio Electrónico*, Palacio de Sástago, Diputación de Zaragoza, Comisión de Cultura, Ediciones L, S.A. 1988.
- LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires, Poseidón, 1964.
- LLIPARD, Lucy R. *Seis Años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Ediciones Akal, 2004.
- LUMLEY, Robert. *Movements in Modern Art. Arte Povera*. Londres, Tate, 2004.
- GILLES Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
- GRANÉS, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2011.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*. Madrid, Ediciones Mondadori, 1990.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- MARCHIORI, Giuseppe. TONITATO, Toni. *Fabrizio Plessi*. Galleria de’Foscherari, Bolonia, 1963-1968.
- MARCHIORI, Giuseppe. *Plessi Water Drawings 1969/1971*. Venecia, Edizioni Ravagnan, 1977.
- MARZONA Daniel. *Arte minimalista*. Barcelona, Taschen, 2004.
- MASSIMO BARBERO, Lucca. *Fabrizio Plessi. Lava*, Galleria Contini, Venecia, 2008.
- MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Editorial Paidós, 1996.

- MEIGH-ANDREWS, Chris. *A history of Video Art*. Nueva York, Bloomsbury, 2014.
- MENEGUZZO, Marco. *Fabrizio Plessi. Gli anni Settanta*. Editorial Mudima, Milán, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Planeta-Agostini, 1994.
- MEYER, James. *Arte Minimalista*, Barcelona, Editorial Phaidon, 2011.
- MOLINUEVO, José Luis. *Humanismo y nuevas tecnologías*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- MORGAN, Robert C. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid, Ediciones Akal, 2003.
- MORRIS, Robert. *Continous Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993.
- MUÑOZ COSME, Alfonso. *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona, Editorial Reverté, 2016.
- OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*, Barcelona, Phaidon, 2006.
- PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos en torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007.
- PAPARONI, Demetrio. *España. Arte Español 1957-2007*, Italia, Skira, 2008.
- PÉREZ ORNIA, José Ramón. *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*, Barcelona, Ediciones Serbal, 1991.
- PLESSI, Fabrizio. *Plessi. Berlin*, Peruzzo Editoriale, Padova, Italy, 2009.
- PLESSI, Fabrizio. *Deutschlandreise/ Fabrizio Plessi*. [Übers. Bettina Gräfin Pfeil]. Munich. Chorus, 2001.
- PLESSI-SPADONI. *Teatro elettronico della memoria*. Edizioni Gabriele Mazzota, Milano, 2001.
- POPPER, Frank. *L'art à l'âge électronique*, París, Hazan, 1993.
- PUTHOMME, Barbara. *Le rien profond. Pour une lecture Bachelardienne de l'art contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- QUINTANILLA, Miguel Ángel. *Tecnología: Un enfoque filosófico y otros ensayos de filosofía de la tecnología*, México, FCE, 2005.
- RESTANY, Pierre. *Plessi. Acquabiografico*. Galleria d'arte Vinciana. Milano, 17 de abril de 1973.
- RIAL UNGARO, Santiago: *Paul Virilio y los límites de la velocidad*. Madrid. Campo de Ideas, SL., 2003.
- RIU, Federico. *Ensayos sobre la técnica en Ortega, Heidegger, García Bacca, Mayz*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2010.
- ROSSET, Clément. *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*. Barcelona, Tusquets, 1993.
- RUSH, Michael. *Video Art*, London, Thames & Hudson, 2007.

- SANDONÀ, Annamaria. *Plessi. Il Flusso della Ragione*. Comune di Padova, Peruzzo Editoriale, 2012.
- SCHEPERS, Jörg. *Fabrizio Plessi. La Rocca Elettronica. Videoinstallazioni e Disegni*. Perugia, Settore Attività Culturali della Provincia de Perugia, 1995.
- SONTAG, Susan. *Estilos radicales. La estética del silencio*. Madrid, Taurus, 1997.
- SOSSAI, Maria Rosa. *Artevideo. Storia e culture del video d'artista in Italia*. Milán, SilvanaEditoriale, 2002.
- VATTIMO, Gianni. *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006.
- VIRILIO, Paul, *El Ciber mundo, la política de lo peor*, Colección Teorema, Cátedra, Madrid, 1997.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.
- VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*, Madrid, Cátedra, 1998.
- WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

7.



# DOCUMENTOS DIGITALES





- ARANA GRAJALES, Thamer. “El concepto de teatralidad”. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2365713> Fecha de acceso: 05/07/2016
- ARCINIEGA GARCÍA, Luís. “El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales”. En: [http://www.uv.es/arcinieg/pdfs/mediterraneo\\_como\\_soporte\\_de\\_intercambios\\_culturales.pdf](http://www.uv.es/arcinieg/pdfs/mediterraneo_como_soporte_de_intercambios_culturales.pdf) Fecha de acceso: 17/11/2015
- AZÚA, Félix. “El año del Juicio Final”. En: [http://elpais.com/diario/2009/01/21/opinion/1232492404\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/01/21/opinion/1232492404_850215.html) Fecha de acceso: 25/11/2015
- BESCÓS, Soledad. “Fabrizio Plessi. Seis museos en seis meses”, *abcMallorca.Culture*, septiembre -octubre 2014. En: <https://www.abc-mallorca.es/edicion-cultural-abcmallorca-2014/> Fecha de acceso: 20/04/2015
- BLANCO, Carlos. “Hacia una definición hegeliana del Arte”. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/44/10%20Blanco.pdf> Fecha de acceso: 30/05/2016
- BORDINI, Silvia. “Ricerche di Storia dell’arte”, n°88, Carocci, Roma, 2006, p.p. 5-24. En: <http://www.silviabordini.com/wp-content/uploads/2011/01/VIDEO1-copia.pdf> 26/01/2016
- BOSCO, Roberta. “Un museo donde pasa la autopista. El artista Fabrizio Plessi sorprende con un edificio en el tránsito fronterizo entre Austria e Italia.” Barcelona, 21 de mayo 2013. Consultado en: <http://culturalpais.com> Fecha de acceso: 15/06/2016
- ——— “Bruce Nauman. El dibujo como proceso e idea (I de II)”. En: <http://indexdraw.blogspot.com.es/> Fecha de acceso: 02/11/2016
- CABALEIRO, FERNÁNDEZ, Begoña. “Le Corbusier: Una arquitectura para el hombre. *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII. Hª del Arte, t. 13, 2000, p. 567-577. <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/2358/2231> Fecha de acceso: 21/02/2017
- CATALDO SANGUINETTI, GUSTAVO. “El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel. *Revista de Humanidades*, vol. 15-16, junio-diciembre, 2007, pp. 99-112. Universidad Nacional Andrés Bello. Santiago, Chile. En: <http://www.redalyc.org/pdf/3212/321227220006.pdf> Fecha de acceso: 13/02/2015
- CAVESSAGO, Maria Grazia. “Entrevista a Francesca Gallo. Coordinatrice del Centro Video Arte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara”. En: <http://www.lacritica.net/cavessago.htm> Fecha de acceso: 03/06/2016

- COLINA TEJEDA, Laura. “Is this so contemporary?”. En: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2006/art03.pdf> Fecha de acceso: 15/06/2016
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Cuando las imágenes tocan lo real”. En: [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf) Fecha de acceso: 10/06/2016
- ——— “El ballet de Marsella representa ‘Titanic’ con escenografía de Fabrizio Plessi”. En: [www.europapress.es/asturias/noticia-ballet-marsella-representa-titanic-escenografia-fabrizio-plessi-20130526175453.html](http://www.europapress.es/asturias/noticia-ballet-marsella-representa-titanic-escenografia-fabrizio-plessi-20130526175453.html) Fecha de acceso: 13/02/2015
- ESPEJO, Bea. “Claes Oldenburg. Creo en un arte que haga algo más que apoltronarse en un museo”. En: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Claes-Oldenburg/31712> Fecha de acceso: 24/06/2016
- FERNÁNDEZ SANTOS, Elsa. “El año que crearon radicalmente”. En: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/18/actualidad/1371584228\\_6175\\_66.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/18/actualidad/1371584228_6175_66.html) Fecha de acceso: 01/03/2017
- FRUTOS GONZÁLEZ, Esther. “El agua en la pintura del Museo del Prado”. En: <https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/7188/7514> Fecha de acceso: 28/03/2011
- ——— “Giuseppe Penone y el arte povera”. En: [http://infomadera.net/uploads/articulos/archivo\\_5138\\_23625.pdf](http://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_5138_23625.pdf) Fecha de acceso: 06/06/2016
- JARQUE, Fietta. *Fabrizio Plessi: “Pintar en nuestros días es algo anacrónico”*. EL PAÍS, 132 febrero 1988. En: [http://elpais.com/diario/1988/02/13/cultura/571705211\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1988/02/13/cultura/571705211_850215.html) Fecha de acceso: 08/03/2016
- ——— KAWAMATA, Tadashi. En: <https://woodarchitecture.wordpress.com/2012/01/19/artist-profile-tadashi-kawamata/> Fecha de acceso: 10/09/2016
- KUBISCH, Khristina. En: <http://www.christinakubisch.de/en/home> Fecha de acceso: 05/07/2016
- LIÑÁN, Jose Luís. “Representación, Concepto y Formalismo. Gadamer, Kosuth y la desmaterialización de la obra artística. *Revista Ideas y Valores*. Número 140. Agosto de 2009. Bogotá, Colombia. En: [ps://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3101194](http://ps://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3101194) Fecha de acceso: 10/02/2016
- MADERUELO, Javier. “Vibraciones en el espacio”, *Babelia*, febrero 2002. En: [http://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012608379\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/02/babelia/1012608379_850215.html) Fecha de acceso: 07/02/2017

- MANRESA, Andrea. “Fabrizio Plessi crea un naufragio de ‘Llaüts’”. En: [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/14/actualidad/1310594404\\_8502\\_15.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/14/actualidad/1310594404_8502_15.html) Fecha de acceso: 18/06/2015
- MARÍN, M. Joan. *Hacer arte y rehacer el mundo en Venecia*. Universidad Jaime I. Castellón. En: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/34920> Fecha de acceso: 13/01/2016
- MATTEI GRAZIA, Maria. PLESSI Fabrizio. *El arte y los nuevos medios en Italia*. Centro cultural del BID. Washington. Febrero 2003. En: [http://199.79.166.192/exr/cultural/documents/encuentros/45\\_Mattei\\_Span\\_ALL.pdf](http://199.79.166.192/exr/cultural/documents/encuentros/45_Mattei_Span_ALL.pdf) Fecha de acceso: 20/04/2015
- NARDO, Rita. “Germano Celant. Un arte povera, un arte crítico, un arte iconoclasta”. En: [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf) Fecha de acceso: 24/06/2015
- NIETO YUSTA, Constanza. “José Ortega y Gasset y la deshumanización del arte”. En: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerieVII-2012-25-1065/Documento.pdf> Fecha de acceso: 08/10/2016
- OVEJERO LARSSON, Olga. “Visiones del agua”. En: <https://revistas.uam.es/tarbiya/article/view/7189/7515> Fecha de acceso: 28/03/2011
- PELIOWSKI, Amari. “Gordon Matta-Clark: Deconstrucción de un espacio arquitectónico y fotográfico”. En: [http://www.bifurcaciones.cl/009/pdf/bifurcaciones\\_009\\_Peliowski.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/009/pdf/bifurcaciones_009_Peliowski.pdf) Fecha de acceso: 10/09/2016
- PRITCHETT, James. “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4’33””. En: [https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett\\_cage\\_cas.pdf](https://www.macba.cat/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf) Fecha de acceso 10/11/2015
- ———. “Recreación en Ferrara. El video art en el Palazzo dei Diamanti. 1973-1979. Las imágenes.” En: <http://www.artslifecom/2015/10/05/reenactment-a-ferrara-videoarte-a-palazzo-dei-diamanti-1973-1979-le-immagini/> Fecha de acceso: 03/06/2016
- RIBAL, Pilar. “Anish Kapoor. ‘Soy un artista abstracto y gracias a la abstracción llego al origen de las cosas’”. En: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Anish-Kapoor/26794> Fecha de acceso: 05/11/2015
- ROJO, José Andrés. “Rosset y la alegría”. En: [http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201911439\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/02/02/babelia/1201911439_850215.html) Fecha de acceso: 17/11/2015
- SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, Ana Esther. “El bosque: cobijo del arte y metáfora de regreso desde 1968”. En: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41922> Fecha de acceso:

07/06/2016

- SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo. “Nam June Paik: El aprendiz de Brujo’ Tecnológico”. En: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=753349> Fecha de acceso: 27/11/2015
- SCRIMA, Andrea. “A River without Memory: Fabrizio Plessi’s ‘Dream World’ in Berlin’s Martin Gropius Bau. En: <http://db-artmag.de/archiv/2004/e/2/3/202.html> Fecha de acceso: 07/07/2016
- TAMMARAZIO, Federica. “Storia della videoarte. Microcosmo Italia: Fabrizio Plessi”. En: <http://www.fucinemute.it/2009/02/storia-della-videoarte-x/> Fecha de acceso: 09/03/2015
- TERINO AGUILAR, Patricia. “Heidegger y la pregunta por la técnica”. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/44/10%20Blanco.pdf> Fecha de acceso: 04/05/2016
- VELA CASTILLO, José. “Derrida-En-De-Construcción: Leer la arquitectura”. En: [http://oppidum.es/numeros/oppidum\\_02/pdfs/op02.13\\_vela.pdf](http://oppidum.es/numeros/oppidum_02/pdfs/op02.13_vela.pdf) Fecha de acceso: 04/10/2016
- VIANELLO, Luca. “Arabella Giorgi 1942-1973”. En: <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/104639#> Fecha de acceso: 13/01/2016

