

## Entrevistas y textos críticos:

<b>Luis Bisbe</b>	
José Roca.....	2
<b>Cosas reales</b>	
Rocío de la Villa.....	3
<b>El ruido de las simetrías</b>	
Óscar Alonso Molina.....	4
<b>Conversación</b>	
Martí Perán.....	8
<b>Entrevista</b>	
Gustavo Marrone.....	18
<b>Entrevista</b>	
Federic Montornés.....	21
<b>Fuente de mieeerd</b>	
Federic Montornés.....	25
<b>Una idea es una idea, es una idea</b>	
Oscar Alonso Molina.....	27
<b>Ding-dong</b>	
Olga Fernandez.....	29
<b>Pin pan pum</b>	
Montse Badía.....	31
<b>A Luis Bisbe: la provocación de “Pin-pan-pum”.</b>	
Oriol Bohigas.....	33
<b>El dilema de lo visible o el juego de las evidencias . (Arquitectura del vacío)</b>	
Luis Francisco Pérez.....	35
<b>“Sin tema”</b>	
Teresa Blanch.....	40
<b>Los dobles inversos.</b>	
Pascal Thevenet.....	42
<b>Formas del exilio. (fragmento)</b>	
Luis Francisco Pérez.....	44
<b>entrevista</b>	
Javier Díaz-Guardiola.....	45
<b>Construyendo precarias realidades. (fragmento)</b>	
David G. Torres.....	48
<b>Las órbitas dibujadas. (fragmento)</b>	
Luisa Ortinez.....	49
<b>El día menos pensado ofertas de lanzamiento.</b>	
Jose Javier Aguilera.....	50
<b>Ensayo</b> (francés)	
<b>Les voies de l’interprétation : un rendez-vous à l’aveugle.</b>	
Nicole Everaert-Desmedt.....	52

**Luis Bisbe** trabaja usualmente con objetos cotidianos, generando situaciones de extrañeza en el espacio interior o público. Bisbe es un agudo observador de las paradojas que se dan en la vida cotidiana: mensajes contradictorios, ironías involuntarias, objetos disfuncionales. En sus obras hay ligeros desplazamientos que desestabilizan la percepción de las cosas: una bicicleta cuya estructura está armada en torno a una reja; un poste que atraviesa un automóvil aparcado; un reloj digital cuya intensidad es tan alta que impide su lectura.

Bisbe está interesado en que el espectador mire los objetos sin la prevención de tener que decodificar un “mensaje” preestablecido: sus títulos son lo más descriptivo posible con el fin de no determinar la lectura de la obra. De esta voluntad de limpiar la obra de su aura artística viene su interés por trabajar fuera de los espacios museales, en donde las obras carecen del marco institucional que las identifica como “arte”. Al respecto, el artista anota: “En los últimos trabajos he ido abandonando todavía más la representación. Este abandono ha venido acompañado del deseo de trabajar con objetos que son la representación más perfecta de sí mismos. Y (...) he migrado hacia donde están las cosas, hacia afuera. La calle es un espacio mucho más complejo que la sala de exposiciones. No hay guardias de seguridad ni fondo blanco, hay ruido, cambia la luz, la temperatura, la humedad, y a uno se le juzga por todo y por todos, pero por eso mismo me interesa tanto”.

Ventilador proyectado es, como su nombre lo indica, la imagen de las aspas de un ventilador proyectadas sobre el mismo objeto funcionando. En un principio la obra se percibe como imagen, pero al acercarnos el viento en la cara nos recuerda, irónicamente, la propia materialidad del objeto. Anota Bisbe: “La ironía es el paso previo para ayudar a hacer salir del espectador aquello que ya sabe. Yo lo veo como una especie de chirrido que nos hace ponernos en guardia y agudizar los sentidos ante lo que estamos presenciando, aunque sea con desconfianza, me parece necesario dudar de lo evidente”.

**José Roca**  
(Statement)

<http://bienaldeartepaiz.org/artistas-invitados/luis-bisbe/>

## Cosas reales

El trabajo de Luis Bisbe suele *okupar* espacios. Produce por encargo y su colaboración con instituciones sigue la táctica cotidiana del *modo de hacerse con*. En este caso, se ha provisto de dos construcciones prefabricadas que ha fragmentado y desplegado en las paredes de las salas, a la manera de un recortable en un plano listo para montar. El carácter de idealización mental de este desdoblamiento desde el inicio socava la percepción acostumbrada de la tridimensionalidad “contante y sonante” de las salas y, por extensión, de La Casa Encendida: ese contenedor hoy de expectativas colectivas y antes, como Monte de Piedad, de tantas esperanzas individuales.

En una de las salas, algo de ese pasado vuelve. Bisbe ha recortado los vanos: las ventanas y la puerta de una caseta de vigilancia para montarlas sobre las falsas paredes de blanco inmaculado del espacio de exposición. Las ventanas dejan ver los muros reales, algo más *estropeados*, con *huellas* de lo *allí* ocurrido y también la luz natural del exterior. Y a la inversa, evidencia lo que la pantalla del *white cube* oculta y excluye. La instalación nos recuerda inmediatamente la que en 1987 realizara Krzysztof Wodiczko -otro artista interesado en trabajar con cosas reales-, en una galería del East Village de Nueva York (la Hal Bromm Gallery), en pleno proceso de aburguesamiento del barrio. Wodiczko obturó las ventanas y después, sobre la pared, proyectó tres ventanas que daban a la calle, mostrando edificios arruinados. Para un barrio, no hay mejor signo de rehabilitación (especulativa) que la aparición de galerías de arte: el arte es un exponente, en el sentido matemático del término, de la propiedad inmobiliaria. Y liga con trabajos anteriores de Bisbe, como *pimpampum* donde dos proyecciones mostraban la construcción y destrucción del mismo espacio sobre el que se realizaba la exposición (Espai 13, Fundación Miró, 2003). Y otra apertura/oclusión, *dingdong* (2005), en la que una puerta del Patio Herreriano habitualmente cerrada atrapaba a los curiosos transeúntes cerrándose a su paso y convirtiéndoles en espectadores.

En la otra sala, la casa prefabricada más barata que ha encontrado en el mercado, de 32 metros cuadrados por 13.000 euros, ha sido desmembrada para montarla en las cuatro paredes, a cierta altura, quedando en el centro la planta del suelo y encima, una pequeña maqueta reconstruida rudimentariamente con trozos extraídos de las partes ya desmembradas, incluidos el suelo y el tejado. El desdoblamiento vuelve a producirse y, en este caso, el proceso parece más ligado al de dibujo, llevado a cabo por Bisbe, en *doubleroom* (2001), en donde desplazaba al plano de las paredes todos los elementos tridimensionales de la habitación (plafón de iluminación, etc.); y también en *pisopiloto* (2001), donde dibujaba con cordones elásticos tensados por cables de acero su estructura arquitectónica. Como dice, el esquematismo del dibujo lo hace “más pensable”. La instalación se titula *interrorismo*, porque Bisbe está persuadido de que el imperativo civilizatorio del “refugio”, que implica la diferencia “dentro/fuera”, está relacionado con la protección, *ergo*, con el miedo y el control. También obviamente con la propiedad inmobiliaria privada, base del capital. La vivienda es hoy una de las preocupaciones top de los españoles y la instalación de Bisbe es un lugar propicio para charlar.

**Rocío de la Villa**  
El cultural , Madrid, 25 septiembre 2008

## EL RUIDO DE LAS SIMETRÍAS

Es necesario proponer un enigma a la mente. La mente siempre propone una solución.

-Wallace Stevens-

Nacido en Málaga en el sesenta y cinco, Luis Bisbe es uno de los artistas españoles en torno a los cuarenta años con una obra más sólida, coherente y rigurosa, en mi opinión de las más convincentes entre las de su generación, aunque también peor conocida por el gran público nacional o, incluso todavía hoy, por buena parte del estamento de profesionales del medio. Su propia dinámica de trabajo no ha facilitado las cosas en este sentido, y aunque fuera de nuestro país afortunadamente sí se empieza a contar con él con cierta regularidad, habiendo participado en notables colectivas en Tokio, Río de Janeiro, Oporto, Berlín y Lima, o en Francia y Escocia, está todavía por llegar el justo reconocimiento dentro de nuestras fronteras para este artista de tardía dedicación plena –con seguridad él agradecerá que en su caso no se hable de “vocación”-, quien prefiere trabajar por encargo, creando piezas específicas en respuesta a cada una de las invitaciones que recibe.

En efecto, este “descreído”, como a él mismo le gusta calificarse en cuestiones artísticas, cuenta con una trayectoria excepcionalmente lenta que, más allá de la tardanza de su decantación profesional, se ha visto condicionada sobre todo por el hecho de que la producción nace sólo al hilo de los proyectos que se le ofrecen y acepta. Según cuenta, en alguna ocasión se ha encontrado incluso en la situación de no tener trabajos “que enseñar”; pero también es consciente de que si su dossier resulta tan corto es a consecuencia de no haber sabido nunca trabajar para sí mismo, dependiendo directamente de la repercusión que obtenga su trabajo para que éste siga en marcha, creciendo: “como forma de contrarrestarlo he aprovechado todas las oportunidades para hacer algo nuevo, lo cual tiene muchas ventajas y no pocos inconvenientes”, le confesaba hace poco a Martí Perán, en una conversación que mantuvieron con motivo de su exposición en La Casa Encendida, de Madrid.

Como dinámica habitual, el artista realiza una serie de visitas previas al espacio expositivo para decidir sobre el terreno qué elementos de allí podrían intervenir o ser intervenidos por él de manera significativa. No obstante, y tras comprobar que el modelo de continente destinado al arte contemporáneo suele restringirse a una tipología standard bastante restringida, tanto que terminaba por limitar su capacidad de maniobra, Bisbe se ha volcado últimamente más hacia el exterior, la calle, donde encuentra un nivel de estímulo y exigencia por parte del espectador mucho más alto. Los mundos de vida animan, en cualquier caso, al mundo del lenguaje en sus propuestas, y el resultado en manos de Bisbe suelen ser obras de marcado acento metalingüístico, a menudo casi verdaderas tautologías visuales o procesuales, con las cuales desmonta muchos de esos gestos aprendidos y ya inconscientes con que nos manejamos en nuestra realidad cotidiana.

En su caso, el arte habla siempre de lo que está más allá del propio arte, pero con una precisión tal que nos es raro verlo edificar realidades en paralelo a escala 1:1, como aquel fenomenal mapa imaginado por Borges en un imperio donde el Arte de la Cartografía alcanzó tal perfección que la representación gráfica de su territorio lo ocupaba por completo, coincidiendo puntualmente con él. Para Bisbe, en efecto, el arte podría considerarse otra reliquia más de esas alocadas *Disciplinas Geográficas* tan caras al imaginario de Borges, donde los efectos de simetría y la enunciabilidad plausible son responsables últimos de que los sentidos *prevean* el mundo antes de su experiencia, anticipándola. Semejante espejismo visual es aquí un proceso de desvelamiento –*aletheia*- donde lo que se desoculta no es ninguna revelación, ni por necesidad una verdad trascendente o cualquier variante mito-poética del metarrelato en que se encarna la Verdad. No, el aire juguetón e incluso de sorpresa, de truco de feria –nada sorprende que el artista acabara interviniendo el interior de una Casa Magnética: *pantallablanca* (2001)- con que *Bisbe* se maneja, limita el juego de continua refutación entre lo empírico y su mediación lingüística, defraudando las expectativas a que nos lleva la inercia de lo ya vivido, lo ya visto, lo ya oído, y a la postre deja abiertas las puertas para que toda su estética pueda entenderse como una suerte de prolepsia, una teoría de la anticipación.

En este punto es necesario destacar el hecho de que la obra se comporta como una suerte de dispositivo espacio-temporal cuyo mecanismo va a revelarnos acoplamientos inéditos entre ambas estructuras: tictac, tictac, tictac..., ¡cómo no le iba a interesar a nuestro protagonista un ruidillo semejante! Con la maquinaria de cada onomatopeya se pone en evidencia que el tiempo es espacio, escenificándose que *algo pasa* desde el momento en que se ocupa un lugar. Tiempo y espacio, categorías formales a priori, de las que su trabajo está saturado, como en casi todas las obras de arte, es cierto, sólo que aquí rebosan, se evidencian en cuanto figura y asunto hasta aparecer tematizados, declarando el propio artista que para ponerse manos a la obra la mayoría de las veces su punto de partida ha sido contar con un espacio expositivo y una fecha de inauguración. Con frecuencia lo que hará allí dentro no será otra cosa mas que llenarlo, precisamente, de onomatopeyas, ese repliegue poético de la palabra (la propia etimología del término se encarga de recordarlo: *onoma*: sonido, palabra; *poieo*: crear, ver, poeta) sobre sí y sobre el objeto que designa. Porque es esencialmente en la función poética del lenguaje donde éste divide su atención al dudar entre recrearse sobre el significado o la forma –para privilegiar uno por encima de otro-, asumiendo así que en la última es posible concentrar de manera independiente la dimensión última del primero.

Onomatopeyas del tiempo –como la citada *tictac* (2005); o *Ping-Pong* (2006), recientemente rebautizada-, pero sobre todo del espacio –*pinpanpum* (2003); *crash* (2006); *dingdong* (2005)- que, ya lo he comentado en alguna ocasión anterior, empujan el trabajo de Luis Bisbe hacia la frontera de la elipsis comunicativa, en íntima relación con la

característica urgencia del arte moderno por especificar o replantear desde la base su mismo plano enunciativo. Así, ante estas piezas uno duda de si, tal como promulgaba José Luis Brea, “la autorreferencia al propio espacio de la representación es condición de posibilidad de toda estrategia que aspire a una transformación radical del sentido de la experiencia estética”, o por el contrario, como querría Edmond Jàbes, “la escritura que conduce a sí misma no es sino una manifestación del desprecio.” Por su parte, el artista ha confesado en más de una ocasión que rechaza con tanta energía el meta-lenguaje artístico como el ensimismamiento formalista, con lo que sus piezas escapan a una lectura en clave netamente gnoseológica.

A pesar de que las estrategias textuales de Luis Bisbe son relativamente variadas, cabría destacar una serie de constantes que, con peso determinante, aparecen a lo largo de casi toda su producción. Para empezar, el reenvío onomatopéyico recién citado no sería sino una faceta más, encarnada en el título de la obra, que alude a su aspecto concentrado y sin rebabas ni fisuras entre el continente y el contenido con que a menudo se resuelve la propia estructura, tanto la formal como la conceptual. Como también he insinuado ya, este fenómeno fonosimbólico de la metáfora, auténtica “palabra pintada”, es a menudo arranque de una más insondable dimensión alusiva, metafórica, simbólica, alegórica o poética que, no por evitada, incluso indeseada por el autor, es posible eludir desde la crítica. La onomatopeya, también conocida en la retórica clásica como “armonía imitativa”, es una suerte de estado de *pasmo* en la pulsión representativa que, para Bisbe, parece servir sobre todo como método de frenado al desplazamiento incesante de los significantes en relación con los significados o, por decirlo de otra manera, una suerte de parapeto, quizá de barrera de contención o cincha, que los mantenga en un nivel informativo muy rebajado.

Al hilo de esto habría que destacar los efectos de simetría que afloran de continuo en su producción, entre los cuales el encabalgamiento de sintagmas visuales, al modo de la epanodiplosis, sería quizá el más llamativo. Valga el ejemplo de ese proyector de diapositivas cuya imagen fija es la de un enchufe que coincide exacta, milimétricamente, cual trampantojo, con su propio punto de alimentación eléctrico, en *enchufeproyectado* (2001); o el de ese otro que proyecta la imagen de las aspas detenidas de un ventilador sobre la pantalla que forman éstas al estar en funcionamiento, en la pieza ahora titulada *ventiladorproyectado* (2003); o, más evidente, en el vídeo “doble” de *ssaammeetthhiinnnggss* (2007), cuyas dos pantallas sincronizadas desvelan en paralelo, aunque con dos puntos de vista ligeramente desplazados, la acción de reconstrucción de una escena por parte de unos operarios a partir de la repetición de todos los elementos significativos que la componen.

Para ir acabando, hay un último factor en este juego de reenvíos entre espejos paralelos que opera con tanta discreción como intensidad dentro del proyecto que nos ocupa aquí: en la secuencia repetitiva que engarza el original, el

molde y la copia, se desliza una diferencia *inframince*, alegórica frente al modelo de la representación, cuya sumisión a la idea por un lado, y a la presencia por otro, genera por definición un doble del mundo. Deleuze entendía que para Occidente “es siempre en relación a una identidad concebida, a una analogía juzgada, a una oposición imaginada, a una semejanza percibida, como la diferencia se convierte en objeto de representación”, lo cual no deja de ser casi un concentrado de la poética del propio Bisbe.

La presencia fantasmal que adquieren tantos trabajos suyos debería ponernos sobre aviso de que quizá para él la creación sea un ejercicio eminentemente dibujístico y mental, una actividad que alcanza, si no la perfección, sí al menos su grado de acoplamiento óptimo entre la idea y la materialización en el propio *diseño interno*, como diría la tratadística italiana del Manierismo tardío. Basta pararse a mirar la construcción y posterior destrucción, ficticia y real a un tiempo, del espacio en que se realiza la proyección de *pinpanpum* (2003); o los elementos incorpóreos de *trampolín blanco* (1999), *pisopiloto* (2001) y *puertaraja* (2001); o la traducción a puro dibujo lineal de los objetos que salpican el entorno en *doubleroom* (2001); o esa caja de luz destrozada que sirve como soporte para una representación de su propia avería interna en *crash* (2006), casi una *vanitas*, entre otros abundantes ejemplos.

Pero me gustaría despedirme dejándoles con una de las imágenes *mentales* que tanto defiende y definen a este artista; con aquella que entre todas considero, muy probablemente, su pieza más intensa, la más inagotable, la más conseguida, también, por qué no, la más bella: *sumertime* (2006); se trata de un reloj luminoso digital que da su información con tal intensidad que ciega a quien tenga delante, hasta el punto de que para poder saber la hora que marca, tras intentarlo y mirar uno debe cerrar los ojos, pues sólo entonces descubrirá tatuado en el fondo de sus retinas la cifra de un tiempo exacto, al segundo, pero que inevitablemente ya ha huido. No me cabe duda que, de alguna manera, se trata de una muy sutil advertencia: para Luis Bisbe ya no es tiempo de mirar sólo con los ojos. Que así sea.

**Óscar Alonso Molina**  
Atlántica Nº  
Madrid, diciembre de 2008

## Conversación con Martí Peran

**Mp. En alguna ocasión has expresado tu reticencia frente a la posible traducción verbal de tu trabajo, convencido de que la eficacia de las obras exige casi una ausencia de explicaciones. En este marco, me gustaría que comentaras algo respecto de los títulos de tus proyectos ( muchos de los cuales has modificado para esta publicación) . En ocasiones ejercen el rol de una primera y básica indicación para dar con la clave de la propuesta, aunque sea mediante simples onomatopeyas; pero también es en los títulos donde introduces una importante dosis de ironía. Todo ello pone en evidencia que los títulos, a pesar de aparentar una función liviana, al final desempeñan un papel muy importante.**

LB. No puedo estar del todo convencido de la eficacia de mi trabajo, si así fuera debería darlo por terminado; aunque es verdad que pongo en ello mucha atención y mucha desconfianza que pretende redundar en cierta comunicabilidad. Me encantaría que llegaran a sobrar las explicaciones, desconfío de los trabajos que las necesitan. También he cambiado los títulos para que se parezcan más a la manera en que yo los llamo y evitar confusiones. Los he cambiado como modificaría algunos aspectos de las obras si las volviera a exponer y porque quiero despojar mi trabajo de una lectura previa dirigida por el título. La interpretación de las obras una vez expuestas, pertenece al observador, no quiero que se sienta desvalido por desconocer la “interpretación oficial” por eso los títulos son un tanto descriptivos, para situar el punto de partida en la observación directa. Por el mismo motivo uso onomatopeyas, porque tienen un carácter menos abstracto y menos representativo que las demás palabras. Lo que verdaderamente es una ironía es intentar que una obra signifique sólo aquello que tu pretendes, las cosas no paran de irradiar significado.

**Mp. Este énfasis en una comunicación directa, lo menos mediada posible, es una aspiración que el arte intentó resolver apelando a la “interacción”. Mediante proyectos que exigían una participación directa del espectador, en un sentido incluso físico, se intentaba acentuar un valor de uso por encima del valor sostenido en la lectura y la comprensión correctas. En tu caso, esta posibilidad se traduce en la necesidad de que el espectador circule por el interior del espacio que tu has manipulado, pero nunca tiene la posibilidad de accionar ningún mecanismo que pudiera alterar el comportamiento de tus artilugios. Solo la circulación espacial, la multiplicación de perspectivas durante el recorrido; estas son las herramientas que ofreces al espectador, pero debido al perfil heterodoxo de tus construcciones arquitectónicas, se me antoja cercano a una especie de recorridos por el interior de los dibujos de Piranesi, unas arquitecturas aparentemente imposibles de traducir en tres dimensiones. Algo de eso podríamos detectar en *trampolín blanco* (1999) y, especialmente, en *pisopiloto* (2001),**



**donde la invitación a circular realmente por el interior de un espacio supuestamente imposible (lo mayor dentro de lo menor) se hace realidad.**

LB. Siempre he sido reacio a cooperar en las situaciones en las que se requería la participación del espectador. Me siento como un ratón de laboratorio observado -y a veces registrado- por el artista, mientras acciona una palanca. Cuando voy a una exposición prefiero ser más el que observa que el observado. No necesito que el visitante se comporte de un modo determinado pero por supuesto prefiero que deambule por el espacio a que se quede con un solo punto de vista -como una fotografía-. Los trabajos a los que te refieres no son sólo para mirar, se pueden estirar las gomas, hacerlas vibrar y deformar momentáneamente el dibujo.

Estos dibujos son de por sí incompletos, son estructuras sin superficie, en la medida en que se rodean se van percibiendo como un volumen y por tanto los vamos acabando progresivamente la imagen que nos hacemos de ellos. El espacio que reconstruimos es más mental que físico y el hecho de poder atravesar la representación y moverse a través de puertas o paredes como en *puertarroja* (1999) refuerza el carácter de construcción mental de la representación. Lo que me interesa es este deambular a través de un espacio en el que se superponen exageradamente lo físico y lo mental para desplazar este mecanismo hacia el resto del mundo donde siempre se han solapado hasta confundirse. No son espacios del todo imposibles se podrían llegar a construir y de hecho no están escalados (1:1) para evitar un grado de representación, o lo que es lo mismo, mentir un poquito menos. El edificio de *pisopiloto* (2001) no es más grande -todavía-, pero es algo en construcción el germen de algo que sí puede llegar a ser más grande. Este aspecto de estar en perpetua construcción tanto la misma representación como el edificio representado lo comparten con las *Carceri* que también siguen construyéndose. Aunque el motivo no es tan desesperanzador porque *pisopiloto* (2001) hace alusión a un lugar que puede llegar a ser cualquier cosa, una obra recién empezada es un lugar perfecto donde proyectarse -o como dice Balzac- una promesa de felicidad.

**Mp. Sin abandonar las anteriores consideraciones sobre lo literario en tu trabajo, quisiera plantearte otra cuestión. Casi todos tus proyectos son susceptibles de entenderse como exploraciones de los modos con los que el tiempo afecta al espacio: reconstruyendo momentos escénicos anteriores en el mismo espacio (*Pretecnología punta*, 2003), oponiendo imágenes proyectadas de objetos en un tiempo detenido sobre el tiempo real de esos mismos objetos (*enchufeprojectado*, 2001 *ventiladorprojectado* 2003) o , simplemente, registrando la movilidad espacial del transcurrir mismo del tiempo (*tictac*, 2006). Este seguimiento de los minúsculos efectos temporales sobre el espacio, como avanzaba, comporta una lógica narrativa muy cercana a la literatura. De**

**algún modo, muchos de tus trabajos tienen un carácter cercano a las tradicionales poéticas de la literatura oriental sobre lo minúsculo.**

LB. Me gusta que uses la palabra “exploraciones” en contraposición -a mi entender- con “reflexión”, que parece estar más ligada a un fruto, a una conclusión, lo cual no me interesa. Muy pocos de mis trabajos pueden considerarse al margen del tiempo y el espacio, digamos que son el marco donde todo sucede, porque no puede existir uno sin el otro. A mi me cuesta evadirme de estas dos coordenadas, siempre estoy en un lugar y en un momento, más o menos determinados, supongo que habrá quienes sepan situarse en otra esfera, pero yo no lo consigo fácilmente, estoy inmerso en ellas.

A priori no presto atención a lo literario, y precisamente a esto me refería antes cuando aludía a la interpretación abierta. Intento dar a mi trabajo inmediatez, -una especie de exaltación del aquí-ahora, más que una “lógica narrativa”, pero si tú la ves, seguro que está ahí. Todo lo que aparece de forma involuntaria en un trabajo, aparentemente controlado, es relevante.

Respecto a la poética de lo minúsculo creo, como algunos marxistas, que el tesoro está repartido por todas partes. Lo insignificante y cotidiano son mi laboratorio, es donde paso mas rato; profundizando y distanciándome ,en la medida de mis posibilidades. Gran parte de mi quehacer es fruto de este vaivén.

Creo que la escala de lo que observas no determina totalmente su alcance. Lo interesante de prestar más atención a la forma de mirar que al objeto mismo, es que este mecanismo puede seguir operando en nuestra experiencia posterior cuando miremos en otras direcciones.

**Mp. Esta mención a la idea del reparto me da pie para introducir una suposición que siempre tuve frente a tu trabajo. Me refiero a que en muchas ocasiones construyes artefactos por los que circula energía que se retroalimenta o se distribuye productivamente. La electricidad, el aire o la circulación del agua aparecen como una encarnación de una especie de potencia entrópica. Así sucede en muchas ocasiones. La energía eléctrica genera una imagen de sí misma (enchufes o ventiladores), la circulación del agua desencadena reacciones (*blindate*, 2005) o auténticas esculturas (*fuentedemieerda*,2006). En cualquier caso, es el reparto elaborado de esa potencia lo que aparece como central. Incluso creo que esta suerte de economía energética podría interpretarse como el cruce donde se encuentran el espacio y el tiempo. El espacio como lugar cargado de dispositivos que, puestos en funcionamiento, pueden modificarlo todo.**

LB. Casi siempre mi punto de partida ha sido un espacio expositivo y una fecha. A menudo la pregunta que me hago es algo parecido a: “que se puede hacer en ese momento y en este lugar que sólo pueda hacerse aquí y entonces”. Esto es

sólo un punto de partida, una línea de trabajo que en el devenir del mismo a veces se diluye. Es sólo una pregunta que a menudo se queda sin respuesta. La mayoría de los espacios dedicados al arte habitualmente están casi vacíos y lo único que suele quedar además de las paredes blancas y alguna puerta, es la instalación eléctrica, a veces el agua, paredes falsas, luz, aire acondicionado y cámaras de seguridad, (todos ellos, elementos habituales en mi trabajo, menos las cámaras de seguridad todavía) que conectan el espacio con el exterior, y que apuntan hacia sus dependencias. El principio de muchos trabajos es lo que ya está -y esto se refiere simultáneamente al tiempo y al espacio-. Pero al generar un uso provisionalmente diferente e introducir otro orden también estoy señalando tanto hacia esta alteración como hacia el orden previo, sobre cuya rigidez y permanencia también quiero llamar la atención.

**Mp. Con tu respuesta vuelves a ubicar el asunto en las dinámicas temporales. Pero yo pretendía reconocer en esa idea de distribución de la energía, una especie de sugerencia sobre los procesos económicos, sobre la distribución de la potencia, sobre la optimización de recursos,...un abanico de problemas en el interior del cual, esa misma utilización de los elementos que ya están ahí (una puerta, un grifo, una conexión, eléctrica,..) se convierte en una práctica de reciclaje.**

LB. Al jugar con estos elementos se toma conciencia de que están ahí y de que pueden comportarse de otro modo, obedecer a otras estrategias. Cuando mencionaba las dependencias energéticas, me quería referir precisamente a eso, a la servidumbre del espacio expositivo, a quien paga las facturas quienes se benefician con este gasto (yo mismo sin ir mas lejos, pero también el Ministerio de Cultura o Caja Madrid).

Esta conciencia del uso de los flujos energéticos está presente con diversos enfoques en enchufeprojectado (2001), en fuentedemieerda (2006), y en otros mas, pero especialmente en en *summertime* (2006) que derrocha mucha energía para darnos una información con demasiada potencia, dificultando la recepción del mensaje. Esto es del todo distinto a la idea de reciclaje. Utilizo lo que hay porque es lo que tengo más a mano. Si reciclar supone exclusivamente reutilizar, sí, soy un reciclador nato, pero si se tiene en cuenta la energía que invierto para ese reciclaje soy un malgastador, un pésimo ejemplo.

**Mp . El concepto de instalación es muy incómodo y resbaladizo. Al respecto se han formulado muchas aproximaciones distintas; pero creo que la más interesante es la que vincula la idea de instalación como la tradición de la crítica institucional . Es muy simple; en la medida que la instalación puede declinar fácilmente hacia un trabajo que toma el espacio donde se construye como el objeto mismo de su reflexión, solo con acentuar la naturaleza institucional como el dato más característico de ese mismo espacio, la instalación se**

**convierte en una modélica estratégica narrativa y crítica sobre los espacios museísticos y sus protocolos de sanción, exhibición y colección . A pesar de este enorme potencial, tu solo te has situado en esta perspectiva, de una forma explícita, convirtiendo este asunto en el eje del proyecto, en *dingdong* (2005).**

LB. Sí, la verdad es que siento una aversión visceral al meta-arte y trato de sortear la tentación de referirme a todo lo que rodea lo artístico en la medida en que puedo evitarlo, acaba por aburrirme. Creo que debo focalizar más mi interés hacia lo afirmativo. Lo que más me interesa del mundo no es para nada como los estados gestionan sus espacios museísticos -en su mayoría disciplinarios- sino en qué manera puedo usar esta estructura en beneficio de mi libertad. El hecho de referirse a ella constantemente le otorga más protagonismo y poder del que se merece. Pero como el Arte se muestra en los museos y en las salas de exposiciones han sido directamente objeto de mi atención y a menudo sujeto mismo de mi trabajo.

En este caso resultó elocuente ver la cantidad de problemas que puede generar a un museo abrir una puerta a la calle. Los museos -y en general las instituciones- son lugares para conservar, o sea detener el tiempo o tratar de frenarlo, este hecho es para mí profundamente antiartístico y fetichista. Por eso me gusta mucho trabajar fuera de los museos, me parece refrescante.

**MP. Quizás también en *En Pin-pan pum* (2003) se producía una duplicación del espacio que afectaba claramente a la naturaleza de los lugares institucionales. En ese juego de “representación” del espacio, la arquitectura previa se mantenía en el ámbito de lo artístico, mientras que su nueva representación parecía querer huir hacia lo real.**

LB. En los últimos trabajos he ido abandonando todavía mas la representación. Este abandono ha venido acompañado del deseo de trabajar con objetos que son la representación mas perfecta de si mismos. Y me imagino que como las salas de arte están vacías he migrado hacia donde están las cosas, hacia afuera. La calle es un espacio mucho mas complejo que la sala de exposiciones. No hay guardias de seguridad ni fondo blanco, hay ruido cambian la luz, la temperatura, la humedad, y al artista se le juzga por todo y por todos, pero por eso mismo me interesa tanto. En mi contra quiero decir que me parecen horrorosos los espacios públicos sembrados de obras de arte.

**Mp. Comparto absolutamente la idea de que el arte ensimismado ha declinado en un soberano aburrimiento. En distintas ocasiones me he referido a ello , de forma caricaturizada, como una poética del chiste, donde el máximo objetivo que se persigue es ironizar sobre el mundo del arte mismo. En tus trabajos, como bien dices, apenas si hay nada de eso; sin embargo, sí creo que lo irónico juega un papel muy importante en tu trabajo, al**

**menos como estrategia para relajar la situación, rebajar las expectativas y disponerse a la construcción de una experiencia sin demasiados prejuicios.**

LB. No voy a negar que haya ironía, pero quizá me cueste verla porque está tan presente en mi carácter que no tengo la distancia suficiente para valorarlo. Es verdad que me gusta desdramatizar y es posible que use la ironía con el propósito de partir de un nivel básico o, como tu bien dices, de rebajar las expectativas, porque de este modo el observador no tiene marcado un horizonte para su interpretación sino que será el mismo el que decida hasta donde quiere llegar. La ironía es el paso previo para ayudar a hacer salir del espectador aquello que ya sabe. Yo lo veo como una especie de chirrido que nos hace ponernos en guardia y aguzar los sentidos ante lo que estamos presenciando, aunque sea con desconfianza, me parece necesario dudar de lo evidente.

**Mp. Voy a plantearte otra cuestión de un modo un tanto seco. La idea de tensión. De una parte los cables tensados, casi como cuerdas de un instrumento que pudiera dar sonido al espacio. Pero, lo que me interesa ahora, es esa misma idea de tensión concebida como un momento preciso entre dos extremos. Me refiero a que muchos trabajos operan en el estrecho margen entre realidad y representación (*doubleroom, retournage*), entre representación y repetición (*pinpanpum*), entre lo atractivo y lo repelente (*fuentedemieerda*)... sin ninguna necesidad de síntesis entre ellos. Para mí es una cuestión muy importante. Mientras el pensamiento moderno intentaba resolver dialécticamente las contradicciones, el paradigma contemporáneo exige mantener abierta la paradoja en sus dos extremos, sin solución alguna. En alguna ocasión has mencionado que, al jugar con dos nociones antónimas entre sí, pretendes que se neutralicen mutuamente; entiendo la idea, pero creo que más que desactivar las nociones que pones en juego, lo importante es comprobar que extremos contradictorios pueden estar en activo en el mismo lugar y momento. Perdona, quizás sea un exceso por mi parte, pero para mí es crucial esta puesta en escena de la necesidad de soportar abiertas las contradicciones como una paráfrasis de la experiencia de contemporaneidad.**

LB. Sostener estas representaciones estirando desde todos los extremos opuestos de la sala al mismo tiempo tiene algún paralelismo con la representación que nos podamos hacer del mundo que se construye y que se mantiene en tensión gracias a todo lo que creemos saber de él (y cuya caricatura es lo que se da en llamar "realidad" que también es sostenida de forma activa y militante por quienes coinciden en ella). Cuando dije que los dos extremos de la contradicción se neutralizan no quería decir que se anulen mutuamente sino que esta coincidencia en el tiempo y el espacio de dos conceptos opuestos entre sí pasa a ser algo nuevo y heterogéneo que suma y aglutina los dos contrarios.

Desayuno, almuerzo, meriendo y ceno contradicción, para mi no es tanto una necesidad de soportarla sino de constatarla, de hacerla mas evidente.

***Mp. Es significativo como te instalas en la tradición de la sospecha frente a la realidad, y no solo desde una perspectiva política que obliga a reconocer al simulacro, sino desde una perspectiva ontológica. En distintas ocasiones se han interpretado tus instalaciones como figuras espectrales, como fantasmas que emanan del cuerpo visible del espacio. Según esta lógica, cualquier esfuerzo por mostrar abre nuevas ocultaciones. En "ssaammeetthhiinngss" (2007) esto es especialmente evidente: el enigma permanece custodiado dentro de un infinito proceso de mostración/ocultación..***

LB. La manera en que los medios construyen la realidad la va transformando progresivamente en una representación de si misma, un sucedáneo, también fantasmal. Yo no hago más que ejemplificar este proceso, me encantaría creer que intento sabotearlo, pero soy consciente de mis limitaciones. Como mucho pruebo a devolver al espectador la mirada hacia los resquicios del mundo que se cuelan a través de la machacona realidad. En *pantallablanca* (2001) también está muy presente este mecanismo, los colores originales de la sala se tapan y se muestran en la proyección aunque la pantalla que sirve para que se muestren los colores del vídeo, simultáneamente oculta los originales. Cualquier representación de la realidad necesita para mostrarse ocupar un espacio físico que a la vez oculta otro, los cuadros no dejan ver el museo.

***Mp. El dibujo. Es cierto que a pesar de la dimensión volumétrica de tus proyectos, estos son en primera instancia auténticos dibujos en el espacio, ya sea con cuerdas (que del blanco inicial, acabaron por tomar color), con haces de luz o con líneas de agua en circulación. Esta condición de dibujo, si se acentúa, puede derivar en distintas consecuencias. La más importante, si nos atenemos a la tradición más genuina de lo que significa el dibujo, obligaría a interpretar tus proyectos como "espacios mentales", como "disegno" que proyecta sobre el espacio real una experiencia interior del lugar.***

LB. Una de las diferencias entre el dibujo y la pintura es que los dibujos son a menudo mas fáciles de terminar y de recordar. Un dibujo no necesita rellenar los espacios vacíos, no necesita ocupar la superficie ni hacer referencia a mas de una idea y por tanto lo que se dibuja es mas fácilmente extraíble del fondo que casi no cuenta y por tanto es mas pensable -un dibujo es de las imágenes que menos pesa en el ordenador y por lo tanto son mas manejables para el

procesador- . Algo parecido ocurre, cuando suenan menos instrumentos, entiendo mejor la música -aunque la disfrute menos- . "La pittura è una cosa mentale"pero el dibujo lo es mas todavía.

Yo creo que gran parte del aspecto dibujístico de mi trabajo se debe al esfuerzo, que antes mencionaba, por hacer un trabajo comunicable. Como decían mis maestros "no voy a hacer ningún esfuerzo por entenderos, el esfuerzo lo tenéis que hacer vosotros por expresaros". Empecé a aprender con la pintura y aunque no se vea, le debo mucho.

***Mp. Aprovecho esta mención que haces a tu periodo de formación para pedirte que reconstruyas un poco el proceso. Puede parecer banal, pero creo que tu caso es muy interesante. Hay una especie de obsesión por ingresar inmediatamente en un circuito de difusión, pero tu lo hiciste con una singular lentitud.***

LB.

Sería muy farragoso y probablemente daría para otra conversación, pero resumiendo mucho, creo que acabé los estudios de BB: AA asustado y paralizado por una mezcla fatal de timidez y soberbia, además de no encontrarle sentido al Arte y parecerme un terreno particularmente inhóspito. Tras varios años de parón que me fueron embruteciendo volví a trabajar porque me dí cuenta que hacer cosas era mi manera de pensar lo que me rodea. Sentía un respeto reverencial por el espectador que me hacía ser tan severo con mi producción -y con la de los demás- que resultó estéril, no tenía trabajo para enseñar. Participé en una exposición por casualidad y he seguido trabajando a la velocidad en que me han ido ofreciendo proyectos. No se si hubiera sabido ir mas rápido, ahora me alegro de no haber hecho todo lo que se me ha ocurrido. Mi trayectoria ha sido lenta porque nunca he sabido trabajar para mí, -dependo exclusivamente de la repercusión directa de mi trabajo- para contrarrestarlo he aprovechado casi todas las oportunidades para hacer algo nuevo, lo cual tiene muchas ventajas y no pocos inconvenientes.

***Mp. "Pisopiloto" y ahora "interrorismo", uno de lo nuevos proyectos ideados para esta ocasión, remiten a los modelos convencionales que ofrece la arquitectura para dar escenario a nuestras vidas. En "pisopiloto" es el título quién remite a eso; pero en "interrorismo" esa dirección de lectura es mucho más explícita al deconstruir una casa prefabricada. Ya en "moooooooooore" había también una mención a la creciente estandarización que somete y disciplina a los mundos de vida. En el reverso de la misma problemática, "mismamente", vendría a dar cuenta de cómo una misma expectativa o necesidad puede resolverse mediante soluciones distintas.***

LB. El principio de la arquitectura está íntimamente ligado a la invención de la diferencia dentro-fuera, cuando se hizo la primera choza se pusieron los límites de esta separación. El refugio siempre ha está relacionado con la protección, la

protección con el miedo, el miedo con la seguridad y la seguridad con la disciplina y el control. Quebrantar estos límites o al menos cuestionar su excesiva perseverancia y su idoneidad es un lugar al que vuelvo a menudo con distintas herramientas, supongo que se debe a que no consigo ni fracturarlos siquiera, pero a pesar de ello sigo intentándolo. Otro momento fundacional en la arquitectura es cuando al encender un fuego en el centro de la cabaña se convierte en un hogar. En nuestras casas la energía domesticada ha sustituido al fuego en su misión de dar luz y calor, y *mismamente* quiere acercar otra vez estos dos extremos distanciados en el mismo empeño.

***Mp. Los dos nuevos trabajos (exterrorismo e interterrorismo) naturalmente se complementan el uno al otro. Si la caseta de vigilancia remite a los protocolos de control, la casa prefabricada se concentra en la obediencia que germina bajo ese mismo control. Con los títulos, estos procesos de vida gobernada se identifican con el peor y más sutil de los terrorismos. No es necesario convertirse en documentalista para canalizar unas ideas de claro calado político.***

LB. Lo que antes decía del tesoro es en ocasiones extrapolable al terror de baja intensidad que a veces llega disuelto en la caridad y la protección. Un tema similar aparece en Los siete Samurais en la que un pueblo que tiene “terror hacia los delincuentes” acaba intercambiándolo por “terror a los protectores”, un tipo de sometimiento vicioso. La connivencia perfecta entre el miedo y la protección me ha parecido siempre sospechosa. Para el artista casi cualquier herramienta es buena/bella si logra el propósito que persigue. El Arte en sí no tiene tema, miramos en todas direcciones y puntualmente coincidimos, es saludable, tiene un toque coral. Pero cada uno escoge sus armas para el combate y yo no he escogido la palabra. Siento que el lenguaje domina mi mensaje y me limita excesivamente, lo veo incontrolable. Confío plenamente en la capacidad de lo visual, es un campo infinito. Leo muy poco en las exposiciones, prefiero leer sentado, y apenas escribo, no me creería nadie.

***Mp. Sí, pero concédeme una observación. A pesar de que tu trabajo da pie a considerarte un “operario” que manipula cosas y espacios, a pesar de que las “ideas” las gestionas aparentemente solo sobre el terreno, a pesar de esta aversión al lenguaje, toda tu labor esta preñada de propósitos meditados. Eres un obrador de espacios, pero cargado de “malas” intenciones, dispuesto a trastocarlo todo y, eso, no puede producir sino un desasosiego . La experiencia visual no es un punto de llegada sino un trampolín cargado de lenguaje.***

LB. Entiendo y comparto lo que probablemente quieres decir cuando hablas de “malas” intenciones, pero creo que son “buenas” intenciones, prefiero estar desasossegado que anestesiado en estas circunstancias.



Aunque la sociedad del bienestar se haya conseguido con elevadas dosis de violencia soy mas partidario de una infiltración diluida -como hacen ellos- que de un choque frontal (se me ocurren varios ejemplos que lo contradicen). La tosquedad y la vehemencia fácilmente pueden provocar en el espectador desacostumbrado un rechazo visceral, que le impida adentrarse sin prejuicios. Mover una cosa de su sitio habitual, -trastocar el orden- suele aportar una visión nueva de ese objeto, casi equivale a cambiar de punto de vista, a arrojar una perspectiva nueva sobre el asunto, que es de lo que se trata.

Desde luego que concibo la experiencia visual como un punto de partida hacia el lenguaje pero también hacia otras experiencias, como decía antes mi interpretación se acaba cuando se abren las puertas y se encienden las luces de la sala. Mi turno se ha acabado ahora le toca al que quiera mirar.

***Luis Bisbe***

La Casa Encendida

Madrid 2008

## **Entrevista con Gustavo Marrone**

**GM: Se observa en tu trabajo una especie de discusión entre los objetos cotidianos y la manera de observarlos o la idea que se tiene de ellos, como carros de compra, escaleras, trampolines, bicicletas etc ¿Por qué de estos elementos? se podría decir que tienes un lado surrealista, aunque no leí nunca que se asocie tu obra con este movimiento, yo lo veo en ti por que entiendo el surrealismo como una manera de tener la posibilidad de ver otra realidad ¿Me equivoco?**

**LB:** La mayoría de estos elementos son perseverantes, están ahí, cada día, a pocos pasos de mi casa, o en cualquier lugar, irradiando todo el significado que pueden, y el hecho de estar rodeado de ellos hace difícil no tenerlos en cuenta. Lo inmediato es la primera cara que nos ofrece el mundo y es por tanto una de las materias primas a partir de la cual empiezo a trabajar. Pienso que una de las funciones del arte es contribuir a devolver la mirada brillante hacia el mundo. Utilizo los objetos cotidianos porque están ahí, porque todos hemos tenido nuestro particular encuentro con ellos y mi pretensión es afectar de alguna manera a los encuentros posteriores.

Respecto a mi posible lado surrealista, creo que el arte que me interesa ha intentado proponer una visión de la realidad más o menos propia, tanto voluntaria como involuntariamente. Digamos que tener la posibilidad de ver otra realidad no es terreno exclusivo del surrealismo. Un anuncio de televisores ya decía: "Hay muchos mundos pero están en este". Es difícil definirse con respecto al surrealismo porque es una palabra que a fuerza de significar casi todo lo raro, ya apenas significa nada, por que lo real es bastante raro. En ese sentido lo real es surreal o al menos lo abarca.

**G.M.: Luis, tienes una obra de realización compleja y la mayoría de ella de vida efímera, acotada a la duración de su exposición ¿Tienes una posición con respecto a este modo de trabajo, en relación a otros?**

**LB:** Cuando logro tener una idea clara de lo que quiero hacer, la complejidad de la ejecución pasa a un segundo plano aunque no desaparece, es algo con lo que convivo. Desde dentro, esta dificultad es a menudo un lugar donde repensarlo todo, cada problema es a la vez un rellano donde detenerse y reconsiderar hasta que punto vale la pena lo que está en juego.

Pero no siempre hago cosas complejas he hecho cosas muy muy sencillas, no es imprescindible, como tampoco lo es que sean efímeras. Por supuesto se podrían hacer de forma mas duradera pero serían mucho mas costosas y el sentido podría verse alterado. Digamos que no estar preocupado de la duración me da mas margen de actuación. Si una exposición dura un mes y medio con que la obra dure un poco mas es suficiente.

Habitualmente prefiero hacer una cosa nueva que presentar algo que ya he hecho. Prefiero no usar me en el presente como ejecutor de una idea que tuve en el pasado.

Más allá de la duración o la complejidad, lo que de verdad me planteo es que en el espacio expositivo suceda algo y todo lo demás se somete a este propósito.

**G.M.: En un texto de Oriol Bohigas sobre tu trabajo hace hincapié en la artisticidad y esteticidad de tu obra, elementos según él y, yo comparto, están ausentes de muchas creaciones contemporáneas ¿Te sientes identificado con esta apreciación?**

**LB:** Sí que me siento identificado en cuanto a la artisticidad. A los artistas, "se les supone". Es a lo que hemos venido, ¿no?

A mí me daba muchísimo apuro llamarme artista pero con el tiempo me parece simpático que sea un término tan amplio y confuso. Cuando dices: "soy artista" parece que puedas ser compositor, amaestrar animales o hacer piruetas y me conviene esta indefinición.

En cuanto a la esteticidad, es un arma de doble filo, se usa casi siempre para vendernos algo: ideología, religión, productos... Siempre ha habido cierta promiscuidad entre el arte y la propaganda, nadie está a salvo. Quizá a eso se deba que el arte se haya refugiado a veces en un terreno más desprovisto de esteticidad, más exclusivo.

Como artista no uso la esteticidad como un ingrediente al servicio de lo que estoy haciendo, sino que en mi proceso aparece mezclada con la sustancia misma de lo que hago.

La belleza no parece tener moral, actúa a veces como un lubricante que hace fluir mejor cualquier tipo de contenido. Su presencia no es garantía de salvación, no es algo de lo que te puedas fiar a ciegas. Pero a pesar de ello, es un ingrediente de mi trabajo que por su misma peligrosidad se hace tan atractivo como necesario.

**G.M.: Estas presentando en La Casa Encendida, tu último proyecto "interiorismoyexteriorismo". Donde juegas con estas dos funciones y la percepción que se tiene del dentro y fuera y que se puede aplicar a múltiples situaciones, como la del propio arte. Que motivaciones te llevaron a desarrollar esta pieza? Donde se pervierten roles, una casa es fragmentada, una garita de vigilancia invade otros espacios etc...**

**LB:** Digamos que se puede referir entre otras cosas a dos momentos singulares de cualquier manera de mirar al mundo, a la que se responde con estas dos soluciones arquitectónicas provisionales o efímeras. Que responden a dos soluciones para problemas urgentes. Hay un momento de mirar hacia afuera como se hace desde las garitas de

vigilancia solo que en este caso sirve para mirar un poco mas afuera si cabe. Y el otro momento es el de mirar hacia adentro y el conceptualizar mínimamente el mundo para poder entenderse. La casa es el lugar para recluirse, para protegerse del exterior, la he separado en partes para desproteger el interior, entre otros motivos, y he hecho una maqueta con fragmentos de la casa queriendo resaltar que el concepto, que siempre es una reducción, (la misma palabra deriva del latín *capere* que quiere decir, abarcar algo con las manos, poder manejarlo) representa mejor a la realidad cuando menos representativo es. Si las paredes de la maqueta de la casa están hechas con el mismo material, es un poco menos una representación de esa pared porque es la pared misma.

Concibo estas dos piezas como una especie de inspiración y expiración, una sístole y diástole de mi manera de mirar.

**GM: Dentro de “interiorismoyexteriorismo” presentas un libro que incluye un DVD y registras proyectos desde el año 2001 si no me equivoco ¿Como encaras este proyecto? Se puede considerar una prolongación de tus intereses o solo es recopilación de obras realizadas?**

**LB:** Hay obras desde 1999 la mas antigua. No he tenido muchas oportunidades de publicar, y he desperdiciado una buena parte de ellas, así que decidí afrontarlo antes de saber lo que haría en La Casa Encendida, para que no me pasara como siempre que simplemente llegaba tarde y sin fuerzas para realizarlo.

En ese momento sólo contaba con mi trabajo realizado y al ir ordenando las piezas no he visto que se agruparan por fechas sino mas bien las que todavía me sirven y las que no, como apenas una o dos habían sido documentadas, me sentí libre de incluirlas, porque a parte de haber sido expuestas están casi inéditas. Ha sido una sorpresa para mi ver como se relacionan unas con otras, lo cual sin poder verlas juntas puede pasar fácilmente desapercibido. No deja de ser una recopilación, es lo que me gustaría darle a quien quiera saber mas, pero en la que está muy presente el tipo de relación que mantengo con mi trabajo. Por ejemplo no ha habido comisario ni un texto crítico ni explicativo, tan sólo una entrevista. Yo confío en que mi trabajo se explique sólo y a eso obedece cierta parquedad de los textos y la abundancia de imágenes. No llega a ser una extensión de mi trabajo, el objeto en sí, el libro, no te lleva a los lugares a los que pretendo llegar con mi trabajo, aunque estoy preparando algo nuevo en ese sentido.

**B-Guided nº37**

**Barcelona 2008**

## **Entrevista de Frederic Montornés**

Interesado en intervenir sobre aquello que nos rodea, para poder apreciar su potencial expresivo y experimental, Luis Bisbe ha concebido una obra para el Centre d'Art Santa Mònica centrada en hacer visible lo invisible.

Se trata de una intervención a partir del reciclaje de las aguas residuales del centro Empezando en el WC de la primera planta y terminando en las arquetas de la planta baja, su obra adquiere el máximo nivel de esplendor y belleza en la fuente que situada justo en el centro del claustro, invita al espectador a participar del espectáculo de luz y movimiento que, en clara contradicción con lo que fluye por ella se presenta como algo maravilloso. Convirtiendo en hermoso lo que se detesta, pese a su vinculación con el componente escatológico de la cultura catalana lo que el artista ha querido evidenciar en *Fuente demieerda*<sup>1</sup> es que los factores que nutren y justifican el Arte son una suerte de contradicciones, a menudo desconocidas, pero no por ello inexistentes. De ahí se deriva su riqueza y por extensión su complejidad.

**Antes de abordar que es propiamente tu instalación en el CASM me gustaría que nos hablaras de tus inicios en el mundo del arte.**

Mis inicios son un tanto absurdos, creo que en psicología se llaman motivaciones paralelas; quiere decir que en realidad no era a esto a lo que quería dedicarme, me interesaban mas los efectos secundarios que el arte en si. De hecho soy un descreido , aunque esta falta de fé supongo que ha ejercido sobre mi cierta exigencia de comunicabilidad en mi trabajo. A pesar de ser un descreido, sin saber muy bien como me fui enganchando, supongo que se debe a que esta es una de las pocas dedicaciones en las que no saber nada pude llegar a servirte de algo.

**¿De donde procede tu interés por el espacio?**

El espacio es para mi la metáfora si se puede llamar así del Mundo, es una forma de referirme a el. El espacio y el Mundo comparten muchas características. Estamos inmersos en ellos.Su extensión es directamente proporcional a la curiosidad del que lo explora. El espacio se delimita con la arquitectura que nos separa del exterior del mismo modo que nos encierra en su interior. Esta relación entre seguridad y aislamiento me parece muy peligrosa y paradójicamente muy candente.

**¿Que es lo que tratas de poner en evidencia a través de tus intervenciones?**

---

<sup>1</sup> Originalmente titulada "Join Us"

En primer lugar no es del todo verbalizable, porque de ser así mi trabajo sería todavía mas innecesario de lo que ya es. Pero mirando hacia atrás y tratando de interpretar las cosas que he hecho como espectador, si es que es posible cambiar de lado, creo que tengo muchos prejuicios contra lo que habitualmente se califica como real, normal, natural, legítimo etc es decir que percibo una tendencia generalizada que trata de imponer una interpretación del mundo en la que amenudo me siento incluido sin mi propio consentimiento. Supongo que hago lo mismo que ellos: decir lo que me parece real, normal, natural, etc, aunque evite usar estas expresiones.

**En buena parte de tu trabajo hay un factor que sobresale de los demás. Se trata de la capacidad que tienen de hacernos ver las cosas mas cotidianas desde un punto de vista liberado de convencionalismos y cercano al mundo de la imaginación. ¿que piensas de esta observación?**

Me gusta trabajar con lo cotidiano como materia prima, como punto de partida, me da una sensación de facilidad y de inmediatez que me hace sentir las propuestas con mas proximidad, mas comunicables. El hecho de que cualquiera pueda hacerlo o de que pueda suceder a cualquiera me parece un valor añadido. A veces pienso en cierto modo como Miguel Angel que lo que estoy buscando en una sala de exposiciones de algún modo ya estaba allí quitando lo que sobra -es un poco exagerado pero veo cierto paralelismo-. Creo que el tesoro, en caso de que exista, no está escondido, solo hay que saberlo reconocer...

Supongo que conseguir despegarse del punto de vista que te viene dado por la cotidianidad, es una exigencia.

Cuestionar la realidad es una actitud, de curiosidad y de desconfianza hacia lo que viene dado, que me parece sana.

Aunque personalmente no me veo muy cercano al mundo de la imaginación porque le trasfiere a lo que haces un caracter evasivo y fantasioso que a mi entender actúa de sucedaneo y acaba por confundir porque interpone entre nosotros y el Mundo otros mundos paralelos mas capas todavía. Y lo que el arte que mas me interesa pretende es eliminar filtros.

**Hablemos un poco del trabajo que has hecho para el CASM ¿Por que pensaste en utilizar las aguas residuales del centro?**

A menudo empiezo los trabajos visitando el lugar en el que voy a mostrarlo, tratando de pensar que es lo que se puede y no se puede hacer ahí. Antes trabajaba sobre todo con la representación del espacio y ahora encuentro mas sugerente trabajar con las cosas que hay dentro de el y lo que ya representan. Un mecanismo tradicional del arte es sacar a la luz lo que permanece oculto y otro es tratar de buscar el lado mas bello, aunque se esté tratando un asunto sórdido. Jugar con lo que no se toca es una tentación infantil y me he dejado llevar por ella.

Las salas de exposiciones generalmente están vacías así que no quedan tantas cosas con las que jugar. Al repasar la lista imaginaria de lo que quedaba dentro del claustro me parecía que se iba estrechando el cerco sobre las cosas con las que podía y me apetecía trabajar.

**Pese a la utilización de las aguas residuales una de las cosas mas sorprendentes es la belleza que adquieren cuando se muestran a la luz pública. ¿Hasta que punto era importante para ti que tu obra nos llevara a reflexionar sobre un concepto tan poco considerado como la belleza?**

Desde el principio quería que tuviera un espíritu contradictorio, mezclando atracción y repulsión en un solo objeto y en un mismo momento, quería que se neutralizaran recíprocamente por tanto ambas partes se necesitaban eran consustanciales en esta intervención o como lo llamemos.

Hace mas de dosmil años que se empezó a asociar la belleza a la bondad y desde este momento no se ha dejado de utilizar como un instrumento sobre todo por quienes están necesitados de legitimidad. Hacer una fuente es un gesto habitual de los gobernantes para dejar así fijada su generosidad con el pueblo, mostrando el poder de domesticar los elementos y la abundancia de lo necesario.

Por otro lado las luces de colores son un truco viejo del espectáculo: lo utilizan los feriantes, los puticlubs, se juntan con el agua en las fuentes mágicas y en los eventos tipo fórum, olimpiadas y exposiciones universales, no pueden faltar. A menudo la belleza actúa como un gel lubricante que nos permite comulgar alegremente con piedras de molino. No por eso deja de fascinarme.

**¿El resultado que has obtenido es el que esperabas? ¿Te ha quedado algo por hacer?**

No me ha quedado nada por hacer, y no lo digo en un sentido concluyente, sino que dadas las características de este proyecto desde el principio prefería estar abierto a los cambios que pudieran surgir por el camino debido a las exigencias técnicas. Los límites que van materializándose también contribuyen a dar forma al proyecto tanto como mis primeros deseos. El resultado no tiene por que ajustarse a la idea inicial, fundamentalmente porque no me gusta ser un asalariado de mi yo anterior aquel que tuvo un día "*la idea*", y porque mientras se ejecuta se tienen que ir tomando una infinidad de desiciones. El momento de llevarlo a cabo es el momento mas importante aunque a veces uno mismo no sea consciente de ello.

Respecto a lo que me pueda haber quedado en la recámara tendrá que volver a aparecer si es importante y si no será que no es importante.

**¿Que te gustaría que viera el público que contempla *Fuente de mi vida*?**

Todo aquello de lo que sean capaces. Yo no puedo imaginarlo, ni mucho menos delimitarlo, mi trabajo se acaba el día de la inauguración y consiste en transmitir lo que pueda. Si dijera lo que pretendo, a alguien le puede parecer que ha acertado o que se ha confundido y nada más lejos. Solo puedo decir lo que veo. Desde que entrego un trabajo soy parte del público. Creo que si nos ceñimos a lo que hay en "*Fuente de mi vida*" la interpretación está relativamente acotada y lo suficientemente abierta. De todas maneras he dejado una puerta abierta a la participación del público que voluntariamente quiera exponer algo suyo junto a los demás, y lo pueden ver, el 90% de la obra es transparente.

**¿En que medida crees que *Fuente de mi vida* ha incidido en el desarrollo de tu obra? ¿Que aspectos crees que le han aportado a otras obras?**

Todavía es pronto para saberlo, me falta perspectiva. Pero es importante saber que no hay ningún salto brusco, es parte de un proceso que ha ido gestándose y materializándose casi a la vez, lo que ocurre es que las obras intermedias las he hecho en lugares muy distantes entre sí, lo que impide tener una visión de conjunto.

De momento solo aprecio cambios que afectan a mi propia relación con los proyectos. Por un lado me interesan los resultados y por otro la ejecución se vuelve más de gestión y producción, más de despacho y eso no me gusta tanto. Quizá la parte más novedosa para mí en este proceso haya sido la de insistir en la idea inicial a pesar de las lógicas reticencias iniciales, eso me anima a perseverar.

**Boletín CASM nº 27**

**Barcelona 2006**



## Fuente demieeerd<sup>2</sup>

Alterar la percepción de la realidad y ofrecer nuevas formas de aprehenderla es uno de los objetivos que plantea Luis Bisbe (Málaga, 1965) a través de su obra. Ahora bien, si la tendencia a proponer nuevas formas de aproximación a la realidad es algo común entre los artistas que piensan que el arte es un modo de entender la vida y, como tal, una propuesta y no una imposición, lo que particulariza la obra de este artista es el camino que utiliza para dirigir el espectador. Unos caminos que a través del uso de importantes dosis de ironía y humor, planteando equívocos entre un objeto y su imagen, evidenciando la imposibilidad de la representación, duplicando la realidad o actuando sobre el espacio a partir de lo que, visible o invisiblemente, le es propio, serán aquellos que nos conducirán a cuestionar la solidez del lugar en el que estamos, la supuesta imposibilidad de ver las cosas desde otro prisma o la idea que tenemos de nosotros mismos en función del concepto de la intimidad o de la vertiente más pública de nuestra persona.

Interesado en proponer una nueva percepción del espacio y, a partir de aquí, una visión diferente de cada uno de nosotros, la obra que ha concebido Bisbe para el claustro del Centre d'Art Santa Mònica, es un acto de reconciliación con la finalidad contemplativa y meditativa de este espacio, al mismo tiempo que es una invitación a comprender su propuesta como la necesidad de mostrar uno de los últimos peldaños de la vida del hombre antes de desaparecer entre las aguas de una ciudad en su camino hacia aquel lugar en el que, indefectiblemente, todos vamos a parar: el mar.

Si bien la intervención de este artista está en desviar el recorrido de unas aguas residuales para mostrar en el marco de un espectáculo marcadamente lúdico lo que él llama *Fuente demieeerd* y que, según se contemple, podría considerarse como la metáfora de la desaparición de los hombres o del espacio donde se relega todo lo que abandonamos, otro de los aspectos que se deriva de este trabajo influido por aquel aspecto escatológico tan característico de buena parte de la cultura popular catalana, es el deseo de invitar al espectador a reflexionar sobre la legitimidad del arte que hace de la

---

<sup>2</sup> Originalmente : *Join Us*.

transformación, el reciclaje o la reutilización de los elementos existentes la médula espinal de un discurso impregnado de una importante dosis de conciencia política, ética y personal.

Invitando a contemplar con la templanza propia de un claustro la belleza de una fuente cuyo origen se nos oculta, el movimiento de unas aguas en un punto intermedio de su curso o el poder fantástico de unas luces que apaciguan cualquier referencia inmediata, lo que se propone Luis Bisbe a través de esta obra es hacer visible lo invisible a través de la belleza de una escultura que confronta el espectador con su realidad desde el prisma más oculto de su persona. La vertiente más íntima de su frágil existencia cuestionada a la luz pública y orientada a participar de una propuesta festiva y coral.

**Frederic Montornés © 2006**

## Una idea es una idea es una idea \*

### de verbo ad verbum

Con tan sólo dos obras representándole en Arco, Luis Bisbe (Málaga, 1965) nos llamó la atención por la agudeza y concisión metalingüística de sus propuestas, formuladas a menudo en obras de onomatopéyico título: allí presentó Tic-tac, un reloj de pared que reproducía durante veinticuatro horas la imagen captada de otro reloj de pulsera (mientras, por los márgenes del cronómetro protagonista se fugaba constantemente la vida cotidiana de su propietario durante ese día completo: conduciendo, fregando, roncando...); al lado, Ping-pong planteaba otro curioso enigma visual, al emplear las aspas de un ventilador en funcionamiento como pantalla donde proyectar la imagen de esa misma hélice detenida, consiguiendo de este modo que la diapositiva volviera ambiguo ¿y prácticamente inasible? el espacio de la representación con respecto a su referente real.

Ahora Bisbe ha pasado a formar parte de la cantera de la galería Moriarty, después de que su última individual en nuestra ciudad tuviera lugar hace cinco años (si exceptuamos su presentación en solitario el pasado febrero en el espacio Frágil). La ocasión supone, pues, la mejor oportunidad para apreciar su nuevo rumbo, y ver el punto de madurez alcanzado por este creador que, a pesar de lo convincente y riguroso de su obra, así como del perfecto control de un repertorio conceptual muy característico, todavía está por descubrir para el gran público y buena parte del medio especializado.

Bisbe se caracteriza por su limpieza extrema a la hora de capturar paradojas en torno a la percepción de los acontecimientos de nuestra «realidad», mostrando cierta preferencia hacia aquellos más insignificantes y desatendidos que, por ello mismo, perturban más si cabe la conciencia del espectador, en cuanto que los supone estables y sólidamente asentados sobre la base de sus costumbres o el trato diario. Sutil, mínimamente intervenidos ¿con frecuencia le basta una corrección óptica: anamorfosis?, distintos instantes desapercibidos en el flujo de la normalidad concentran una carga desenmascaradora de enorme potencia visual y metafórica. Casi diríamos que, con precisión quirúrgica, Bisbe introduce cuñas imperceptibles en la rutinaria-maquinaria de las convenciones que afectan al ver, representar o incluso al sentir en nuestras vidas.

Cerrar los ojos. Así operan algunas de sus obras más conseguidas, también entre las seleccionadas para esta ocasión. Como *summertime* (2006): un reloj digital hiperluminoso, resplandeciente hasta cegar, cuya hora sólo podemos leer tras cerrar los ojos como acto reflejo al mirarlo, cuando aparece sobreimpresionada en negativo sobre nuestras retinas... ¿Alguien puede encontrar una metáfora más rica y con menos fisuras sobre el acto de «mirar» qué hora es? Justo al otro

extremo de sus estrategias textuales habituales se encuentra el vídeo en loop *Ya voy* (2004): en un paisaje otoñal, un ciclista de espaldas parece alejarse pedaleando sin parar, solo que no se mueve ni un milímetro de su sitio, evidenciando un eterno retorno que es partida infinitamente aplazada.

Son dos los parámetros que este malagueño trenza con enorme eficacia poética, al conjugar la reconcentración tautológica con el desfase infra-mince que se desprende de toda serie original-molde-copia («La alegoría, en general, es una aplicación de lo infraleve», observaba Duchamp). Así, al poner en evidencia la frecuencia con que nuestros sentidos (solo verificables a posteriori: la sensación no puede ser adelantada) se responsabilizan de antemano en la medición de las propiedades de todo fenómeno real (deducibles a priori: conceptualmente), toda su estética puede ser considerada una prolepsia, una teoría de la anticipación.

Penetrantes obras. A la postre, estas piezas, casi al modo de aquellas sentencias de los pseudoconceptos de Carnap, certifican que la imaginación no es necesaria para hablar de lo real. Las de Bisbe carecen de ella por completo, son ingeniosas y certeras, penetrantes más que entretenidas, de un perfecto conceptismo barroco, y frente a su compromiso moderno dejan a cualquiera dudando de sí, como aseguraba Brea, «la autorreferencia al propio espacio de la representación es condición de posibilidad de toda estrategia que aspire a una transformación radical del sentido de experiencia estética», o, por el contrario, como quería Jabès, «la escritura que conduce a sí misma no es sino una manifestación del desprecio». Tal vez no haya tanta incompatibilidad como se aparenta..., pero decidan ustedes: vayan a verla y déjense engañar.

**Oscar Alonso Molina**

ABC 01/04/06

Madrid

**Ding Dong** es una intervención de Luis Bisbe (Málaga, 1965) en la Capilla de los Condes de Fuensaldaña que se caracteriza por un cuestionamiento de los principios sobre los que se asienta la práctica artística. Por un lado, explora la naturaleza del concepto tradicional de obra de arte, incluida la pregunta sobre la propia idea de intervención en un espacio, por otro, implica al visitante del museo y también al transeúnte que está en sus cercanías y, por último, abre una brecha en la institución donde tiene lugar la legitimación de lo artístico. Con esta pieza Bisbe continúa una poética consolidada a través de proyectos como *Pretecnología punta*, instalación que hizo expresamente para la apertura del CAC de Málaga y *Pin, pan, pum*, realizada para la Fundació Joan Miró de Barcelona. En todas ellas Luis Bisbe crea espacios dinámicos que replantean las demarcaciones asociadas convencionalmente a lo que está dentro y lo que está fuera, involucrando al espectador en inesperados quiebros perceptivos.

Una puerta no es sólo la barrera física que permite o impide el paso de personas, sino que también regula el flujo de factores invisibles, pero fundamentales, para la conservación de las obras en los museos, como son la luz, la temperatura o la humedad. La preservación y la seguridad de las obras obligan a una protección que convierte los museos en espacios disciplinarios. La Capilla es uno de estos espacios que, como parte del museo, está preservada de todo contacto con el exterior. Conectar este lugar protegido, cerrado, vigilado, calentado, iluminado y, en suma, controlado, con la calle supone confrontarlo con lo intempestivo, con lo que ignora las reglas, con la vida. En *Ding Dong* Luis Bisbe altera los protocolos del control de accesos a la Capilla para perturbar las expectativas de los que acceden a ella por cualquiera de sus puertas.

Desde el Museo

El visitante provoca involuntariamente una señal sonora de llamada a una puerta, la que comunica el claustro con la Capilla, que no tarda en abrirse y permitirle el paso. La única obra que el espectador va a encontrar en la sala es la apertura literal de una puerta hacia el mundo del que supuestamente se nutre el arte para hacer sus obras, pero mostrándolo crudo, sin elaboración alguna, ofreciéndose a la contemplación. Sin embargo un acercamiento mayor a esta imagen tiene como consecuencia la negación de la posibilidad de este contacto, como un espejismo cuya visión desaparece al acercamos. El trabajo del artista se convierte a veces en el filtro que, al interpretar el mundo, nos muestra una pequeña parte, pero nos oculta otra parte infinitamente más vasta y compleja. Simultáneamente a esta ocultación se produce una nueva puesta en escena, que tiene como objetivo hacer consciente al visitante de la artificialidad de la presentación que acompaña a las obras de arte. Sólo en la medida en que el espectador se distancia es posible restablecer la apertura.

### Desde la calle

La puerta que comunica la Capilla con la calle Encarnación, que habitualmente está cerrada, ahora se encuentra abierta. El transeúnte puede ignorarla, pararse y mirar desde fuera o entrar a un espacio reservado. Para el curioso al que atrae la posibilidad de una puerta abierta, la intervención se comporta como el cuento de Kafka (*Ante la ley*) en el que la función del guardián se limita exclusivamente a decir que no se puede franquear la puerta, pero sin hacer ni un gesto para impedir el paso. De esa manera lo único que puede retenerle a un lado de la puerta es su propia sumisión. El transeúnte atrevido, que sí osa a entrar, se encontrará con que la misma puerta que le permitió el paso, ahora se lo niega y, al igual que para el espectador que viene del claustro, el dispositivo de teatralización se pone en marcha. Traspasar este umbral transforma su condición de intruso en visitante.

### El encuentro

A lo largo de los distintos procesos que se generan al cambiar el régimen de accesos de las puertas, espectadores e intrusos desencadenan una serie de mecanismos que los convierten, a la vez, en sujetos y objetos de la experiencia. Cualquier contacto visual entre ambos, provengan de donde provengan, convierte al otro en observador observado. El transeúnte puede devenir de espectador del mundo en actor y luego en visitante del museo. En cambio el espectador (o transeúnte que ya ha traspasado la puerta), no tiene la posibilidad de volver al mundo. Una vez dentro, ambos se ven obligados a jugar el papel que el museo les da, el de espectadores, y su contacto con el mundo queda mediado por la imagen.

**Olga Fernández**

Conservadora del Museo de Arte contemporáneo Español, Patio Herreriano de Valladolid, 2005

## Pin-pan-pum

A menudo los proyectos de Luis Bisbe (Málaga, 1965) proponen percepciones inéditas del espacio. Algunas veces, mediante la realización de dibujos espaciales, a base de gomas y cables de acero que atraviesan las salas de pared a pared. Estos dibujos espaciales definen columnas y puertas (Piso piloto, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001, y Artforum Berlín, 1999), mesas, escaleras y andamios (Pretecnología punta, CAC Málaga, 2003) e, incluso, trampolines (Tararí, La Capella, Barcelona, 1999). Se origina, entonces, una arquitectura desencajada, que permite la existencia de dos arquitecturas, una de las cuales aparece desplazada. Otras veces, el trabajo con las ilusiones de la percepción se formaliza a partir de dibujos ejecutados sobre la pared de la sala de exposiciones, por ejemplo duplicando un enchufe al que luego se confiere una expresividad animada, o bien con la proyección de un objeto sobre el propio objeto real. Así, en Ping-pong (1999) proyectaba la imagen de un enchufe que encajaba a la perfección con la superficie de la proyección: el enchufe que suministraba energía eléctrica al proyector. En Drink me (2003), dos proyecciones contrapuestas superponían las imágenes y sombras (con algunas leves modificaciones, como cambios de ángulo de filmación y/o de escala) de unas lámparas sobre los objetos mismos. De ese modo, Bisbe genera un equívoco entre el objeto y su imagen, lo que pone de manifiesto la imposibilidad de la representación.

En Pin-pan-pum, concebido expresamente para el Espai 13, Luis Bisbe opta por duplicar la realidad a fin de cuestionar nuestra percepción y la memoria del lugar. Pin-pan-pum replica dos fragmentos de la arquitectura del Espai 13, donde se reconocen los pilares, las ventanas, las escaleras y otros elementos característicos, para después proyectarlos en el espacio original. Las dos proyecciones contrapuestas de esos elementos reconstruidos sobre los elementos arquitectónicos reales producen un equívoco entre el objeto y su imagen. La réplica, a escala 1:1, una escala que contradice la noción de representación y refuerza la idea de una arquitectura duplicada, recompone la imagen de la realidad, al tiempo que acentúa la naturaleza equívoca de los límites y, por tanto, la relación ambigua entre arte y realidad.

Como, muy acertadamente, ha escrito Luis Francisco Pérez, Luis Bisbe nos habla "del dilema de lo visible". Esa tensión resulta aún más evidente cuando las construcciones del espacio se ven sometidas a un proceso violento de destrucción. Construcción y destrucción se toman así alusiones del devenir vital. Construir/destruir, esconder/mostrar, resurgen aquí como metáforas de la vida.

Ahora bien, llegados a este punto, el artista frustra todo intento de trascendencia excesiva, con unos títulos que nos devuelven a la realidad más inmediata y desprovista de cargas farragosas: Tararí, Ping-pong y, ahora, Pin-pan-pum nos acercan a una inmediatez y a una frescura que, de hecho, parecen contradecir su proceso de trabajo, en el que todo está meticulosamente pensado y encajado hasta el detalle.

Pin-pan-pum reclama una aproximación diversa por parte del espectador. Al descender por las escaleras del Espai 13, nos vemos introducidos en un "espacio poroso" -como le gusta calificarlo al artista-, que nos envuelve y nos sumerge en una de las proyecciones. Bisbe nos invita a recorrer el espacio, a experimentar la percepción desde ángulos y distancias distintos. Gracias a esta -en apariencia, simple- duplicación de la realidad, al modo de cuestionar ese desdoblamiento por medio de la destrucción del artificio y de implicar directamente al espectador en el proceso, nos lleva a cuestionar tanto nuestra percepción del espacio como la memoria del lugar, toda vez que nos hace conscientes de la fragilidad de las certezas.

**Montse Badia**

Barcelona 2003



## A Luis Bisbe: la provocación de “*Pin-pan-pum*”

Querido amigo, estos días en Barcelona hay tanta acumulación de exposiciones interesantes que cuesta sobresalir en medio de tanta oferta: Fortuny, arquitectura fantástica, Adrian Piper, La pintura flamenca, los dibujos renacentistas de la Biblioteca Nacional de Francia, etc. Pero tu exposición en el *Espai 13* en la *Fundació Miró* lo ha conseguido. Se titula *Pin-pan-pum* y culmina tu itinerario artístico –todavía muy joven pero en buena parte decidido–, pero además representa un giro muy interesante en las derivaciones actuales de lo que en un momento fue sugerido por todo el movimiento conceptual, ahora demasiado a menudo derivado hacia esfuerzos antiemocionales de tanto como quieren alejarse de la plástica reconocible. Es una exposición emocionante.

La emoción se comunica por tres caminos superpuestos, cada uno de los cuales conduce a emociones complementarias. El primer camino es la superposición de las proyecciones cinematográficas sobre la misma realidad tangible que había servido de modelo. Esta fórmula ya la habías ensayado en otros montajes, como por ejemplo en la duplicidad superpuesta de algunos elementos o incluso de los objetos y sus sombras como en *Drink me* y en *Ping-pong*. Pero en *Pin-pan-pum* este sistema incorpora una dimensión espacial y por tanto alcanza un impacto mucho más fuerte, más emocionante. El segundo camino es la integración del mismo visitante en las acciones que están representadas, no con los trucos tecnológicos de las falsas *interacciones*, a menudo demasiado ingenuas y, a veces infantiles, sino, con la interrupción corporal del haz luminoso de los proyectores. Es la sombra móvil del espectador lo que participa. El tercer camino es la inteligente manipulación del tema que se explica: Por un lado el visitante participa de la destrucción del espacio en el cual se encuentra inmerso, y por el otro asiste a la reconstrucción del mismo espacio que en un segundo acto será de nuevo destruido. Se subrayan así dos inutilidades sucesivas – dos afirmaciones artísticas, precisamente por su inutilidad funcional- que obligan a unas interpretaciones reflexivas que todavía podríamos llamar conceptuales, pero que, al mismo tiempo, hacen trascender la desnudez aséptica del mensaje ético hacia un espectáculo visualmente emocionante, cargado de una estética provocativa. Los ruidos anecdóticos del derribo y la reconstrucción son un ingrediente indispensable para entrar en el batiburrillo de la comunicación.

Montse Badía, la responsable del magnífica serie de exposiciones del ciclo 2003-2004 en el *Espai 13*, ha escrito a propósito de *Pin-pan-pum*: “Con esta manera aparentemente simple de desdoblamiento de la realidad, de cuestionar este desdoblamiento mediante la destrucción del artificio y de implicar directamente al espectador en este proceso, nos hace cuestionar nuestra percepción y la memoria del lugar y nos hace conscientes de la fragilidad de las certezas”. Es una observación que resume muy bien si añadimos –y subrayamos muy especialmente- la emoción estética que genera todo el escenario. Incluso por encima de los diversos contenidos, es la estética la que lo preside todo. Quizás a ti mismo no te haga feliz esta insistencia en la valoración estética de tu obra, porque me parece que valoras más las cargas de significado que has atribuido. Pero pienso que en esta valoración hay uno de los valores de novedad más significativos

por su cualidad redentora. La falta de artísticidad es uno de los grandes inconvenientes de ciertas producciones modernas que hoy están muy de moda y que protagonizan todos los escenarios culturales más progresistas. Parece que después de un periodo de aislamiento social, las artes plásticas quieren recuperar la problemática colectiva y que al haber perdido las raíces históricas de este intento, lo hacen abandonando escandalosamente los atributos artísticos. Me parece que los artistas se habrían de integrar en la sociedad utilizando precisamente los atributos del arte. Y esto es una de las reacciones más positivas que provoca la exposición: *Pin-pan-pum*.

**Oriol Bohigas**

Avui 9 novembre 03.

## El dilema de lo visible o el juego de las evidencias

### (Arquitectura del vacío)

*SPIEGELFUGEN* (o Fugas del Espejo), es decir: la Fuga, y en ella, su inversión desde el Principio hasta el Fin en y de todas sus partes.

*Arte de la Fuga*, consideraciones de J. S. Bach

Reivindico la posibilidad de crear únicamente objetos que hablen de la pérdida, de la destrucción, de la desaparición de los mismos y de su sombra.

John Cage

No te he perdido a ti,  
sino al mundo.

Ingebord Bachmann

Leídos (o *re-visitados*) en el momento actual, y casi cuarenta años después de su primera edición, los textos teóricos de Donald Judd nos ayudan, o nos emplazan, a una consideración de la producción artística contemporánea (¡no toda ella, naturalmente!) desde la vertiente de su propia visibilidad, o para ser más exactos, nos invitan a posicionarnos en un determinado ángulo, en tanto que espectadores, desde el cual poder asimilar en toda su riqueza y complejidad la cualidad de un objeto de ficción (de todo *objeto*, *tout court*) susceptible, en tanto que tal, de superar el iconografismo de la escultura tradicional, e incluso de la *ilusión* de toda superficie pintada. En uno de sus más famosos ensayos "Specific Objects"<sup>3</sup>, Judd escribe: **"Habría que fabricar un objeto que no se presente (y no represente) más que por su sola volumetría de objeto –un paralelepípedo, por ejemplo–, un objeto que no inventara ni tiempo ni espacio más allá de sí mismo"**. El *deseo* de Judd, bien mirado, y a tenor de la producción artística actual, especialmente la realizada por artistas más jóvenes, no logró su consumación como proyecto operativo y práctico, dado el neurótico afán en el momento presente (y así ya llevamos demasiados años...) por crear cosas dotadas (o mal dotadas) de una tan inflada como falsa narrativa subjetiva del tiempo y el espacio del objeto creado. Me estoy refiriendo, para entendernos, al objeto *ventrílocuo*, el que siempre está hablando impudicamente de los éxitos y fracasos domésticos de su amo. Pero por fortuna hay otras actitudes de creación, otras situaciones derivadas de un mayor rigor y respeto por los mecanismos de producción de formas estéticas, y que con ello cuestionan por igual el status natural de su identidad física, pero también el territorio de su propia transparencia e invisibilidad, desplegando así un "dilema de lo

---

<sup>3</sup> Donald Judd, *Complete Writings* 1975-1986, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987

visible” que nos remite al hecho mismo de lo indecible, siguiendo el rastro de Wittgenstein cuando en una entrada del *Tractatus*<sup>4</sup> dice que **“Seguramente hay lo inexpresable. Éste se muestra...”**. Entre este sentimiento del filósofo austriaco y el deseo de Judd de crear un objeto que no produzca tiempo ni espacio se crea un plano pictórico donde sí convergen múltiples diagonales de diversa expresión e intención. Lo veremos enseguida.

Situándonos más cerca, o directamente *en ella*, de la obra que Luis Bisbe ha creado para el recién inaugurado Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, quisiéramos antes hacer un mínimo análisis con respecto al término “instalación”, o lo que entendemos o no llegamos a entender de su significado. Probablemente nunca podremos consensuar la definición exacta de aquello que en términos artísticos denominamos “instalación”, y quizá sea mejor así, al menos esta dificultad semántica, o esta opacidad interpretativa, constituye un elemento enriquecedor más de la complejidad instrumental de lo exhibido. Pero bueno..., podemos pensar, sin temor a equivocarnos demasiado, que toda instalación artística es, básica y esencialmente, la *okupación positiva* de un espacio concreto, normalmente (pero no siempre) en un interior predeterminado o preasignado. De hecho, toda “instalación” es una arquitectura *otra*, o una Forma que se sueña a sí misma como “lengua habitada” propia de un diagrama cosmológico; y, por supuesto, en las orillas, o *más allá*, de la materialización física y concreta (toda “instalación” es siempre la manifestación, que no su *consumación*, de un deseo insatisfecho) de esa arquitectura carente de cimientos y estructuras, de esa *cosa mentale* grabada y tatuada en la imaginación con la feliz brutalidad con que realizamos aquellos actos que, únicamente ellos, nos permiten el acceso a lo absoluto maravilloso del refugio, la mejor Forma, la mejor Arquitectura. No era otra que la idea misma de configurar un imposible “refugio” el que lleva a Paul Celan, en ese hermosísimo y triste vals dedicado a su madre, prisionera en Auschwitz, titulado *Todesfuge* (Fuga de la muerte), a hablar de esa maravillosa arquitectura que solamente el azul del cielo puede proyectar y realizar cuando, convertido el cuerpo de su madre en humo gris escapado del horno crematorio, éste “se felicita”, desde la más dramática de las derrotas, porque **“cavamos una fosa en los aires, madre / allí no se yace estrecho”**. Celan, desde la activación del recuerdo (maligno y obsesivo nocturno musical, éste que únicamente cesará de sonar cuando el poeta decida fundir su cuerpo con las aguas del Sena), desde la terrible imagen grabada, decimos, de su madre entrando en el infinito umbral de una casa infinita, el hijo podrá, finalmente, y a través de la única materia que éste puede disponer, las palabras, construir el postrer refugio para su madre, el poema *Todesfuge*. Arquitectura (*Instalación*) imposible de la música y el silencio... Pero igualmente (Wittgenstein) lo *inexpresable que se muestra...*, así como la no renuncia (Judd) a crear objetos que no produzcan tiempo ni espacio. Llegados a este punto ya casi, casi, tocamos *Pretecnología Punta*, la instalación/refugio creada por Luis Bisbe.

Con los únicos materiales de acero y cordón elástico Luis Bisbe ha creado un grupo de formas geométricas (una escalera, una mesa con caballetes, un andamio de dos pisos, dos tablas y un cubo..., si la memoria no me falla), que

<sup>4</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1973

sería la instalación titulada *Pretecnología Punta*, junto con dos proyecciones (*Drink me*), que en realidad es un único vídeo, situadas en ambos extremos del espacio, y que sirven de contrapeso visual y emocional, en tanto que aceleración-desintegración de la imagen, a la pulsión de unificación que controla el (falso) estatismo de las piezas creadas con acero y cordón de color rosa. La imagen filmada, de hecho, provoca lo que en una ocasión anterior<sup>5</sup> hemos definido como la acción que produce la salida de uno mismo, de lo propio, toda vez que (y lo que vamos a decir a continuación es un argumento válido para la casi totalidad de la obra de Luis Bisbe) el universo referencial utilizado por el artista nunca desempeña el rol, aún pareciéndolo, de nostalgia por una determinada ilusión de realidad o de su modelo, sino, bien al contrario, como el de la forma exiliada de la Forma, o como una sombra anterior, o que precede, a la Figura desde la cual surge y se proyecta. Con respecto al título dado por el artista a estas obras dejemos que sea él mismo quien lo explique: **“El título de *Pretecnología Punta* hace referencia a la voluntad de avanzar en dos sentidos opuestos simultáneamente, y a la tensión que se crea en medio. Como el ‘scratching’ que se refiere a la vez al sonido que hace un disco al ser empujado con la mano hacia delante y hacia atrás de manera que durante el vaivén tiene que existir un instante por pequeño que sea en el que la mano y el plato vayan a la misma velocidad y en la misma dirección y por lo cual el sonido y el sentido quedan suspendidos casi imperceptiblemente”**<sup>6</sup>. Nos interesa especialmente esta “suspensión” de sonido o sentido, o de silencio y cualidad comunicativa, pues en gran medida este falso espacio en blanco, que no vacío comunicativo, se podría entender, y dentro del sistema general que agrupa a todas las partes en juego, como los elementos de un mosaico, en donde cada sección está, por una parte, fija y aislada de las demás en su particularidad, pero, de otra, cargada de dinamismo estrechamente ligado al conjunto en el que se integra. Por otra parte no olvidemos que toda “suspensión” es siempre una forma de elipsis, o que actúa como Forma de la Elipsis, pues esta figura se identifica siempre con la mecánica del oscurecimiento, y por supuesto con una lucha con el *descentramiento* –la anulación del centro único– que en *Pretecnología Punta* se lleva casi a un extremo de episteme barroca en la medida que el espacio ocupado no existe más que en función de los cuerpos que en ese mismo espacio *giran*, aún siendo estática nuestra percepción de los mismos. Bien mirado, el “descentramiento” de toda la instalación creada por Luis Bisbe tendría su argumento más convincente y efectivo en esa respuesta emocional que sería la doble proyección en vídeo: su insistente aparición/desaparición haría la función del Sol barroco de Kepler: el deslumbrante *logos* a partir del cual se desplazan las elipsis concéntricas de los planetas, y dando así por finalizada la contemplación hasta ese momento admitida; es decir, la bóveda celeste de las estrellas fijas.

---

<sup>5</sup> *Formas del exilio*, exposición colectiva, Galería Carmen Claramunt, Barcelona, 2001

<sup>6</sup> Texto perteneciente a una conferencia pronunciada por Luis Bisbe en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Autònoma de Barcelona

Los (no) objetos que conforman *Pretecnología Punta*, a la manera de espectros de una referencialidad doméstica y próxima, ¿son formas geométricas dibujadas en el espacio, o esculturas en toda su regla que aspiran a trazar un plano pictórico donde lo representado no contribuya a la creación de tiempo y memoria? De nuevo cedemos la palabra al artista: **“Mirando hacia atrás me he dado cuenta que de varias maneras estoy haciendo representaciones que funcionan al revés de la supuesta función que se les atribuye, quiero decir que proyecto diapositivas que no se ven y hago columnas con cordón elástico que en vez de sujetar están estirando hacia abajo, como si fueran anti-objetos”**<sup>7</sup>. En esta instalación hay formas decididamente geométricas, por supuesto, pero esencialmente, son estructuras que bajo la lógica conservadora del lenguaje únicamente poseen su referencialidad nominal, pues lo que en realidad tenemos es la *dorsalidad* externa de esa figura de razón, y lo que *no tenemos* es, paradójicamente, lo creado, la razón y el deseo internos –su estructura no ausente pero sí *escondida*– de esas formas geométricas que en su resolución en el espacio no renuncian a la voluntad de “ser refugio”, el único *locus* donde puede libremente manifestarse el objeto en tanto que “anti-objeto”, pero también el espacio cerrado donde lo inexpresable *se muestra*...

Todo signo se desdobra en formas de contenido y en formas de expresión, estamos de acuerdo, pero el *problema* llega cuando, como así ocurre en la instalación de Luis, ambos afluentes coinciden en una misma corriente: la forma de contenido es su forma de expresión.

Considerando que pensar un *exterior a la imagen* siempre es muy complejo, si es que esta figura es posible *pensarla*, ya que en realidad no existe un *exterior* a la imagen misma, sería necesario, entonces, analizar la instalación entera de Luis Bisbe como un conjunto de falsas representaciones (y esa “falsedad” vale significarla, o salvarla, como la única *verdad* en sí misma) que intentan desesperadamente superar la conexión entre cosa y representación, o entre contenido y expresión. Por supuesto que podemos hablar de “espectralidad” en las figuras realizadas con acero y cordón, e incluso en gran parte de la obra anterior de Luis, y así es porque en la medida que toda *espectralidad* es un fenómeno en el que ni se garantiza la creencia ni se pone en duda ésta se manifiesta como *fantasma*, es decir, aquello que remite tanto a la imagen como al *aparecido*.

En la casi totalidad de la obra de Luis Bisbe está presente una condición que si bien en el título de este escrito hemos definido como el “dilema de lo visible”, y así lo creemos efectivamente, ahora nos interesa más situar ese mismo epígrafe apropiándonos de una frase/idea perteneciente a Godard y que hace referencia a la necesidad del artista de presentar su discurso **“bajo una cierta forma de lo visible”**<sup>8</sup>. Nos interesa la frase de Godard no tanto, o no únicamente,

---

<sup>7</sup> *Ibidem*

<sup>8</sup> “Le bon plaisir de Jean-Luc Godard”, en *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tomo 2, *Cahiers du Cinema*, París, 1998

como pura inspiración intelectual, como el hecho de servirnos de ella en tanto que *acción interpretativa*, y con ello la posibilidad de *leer* la instalación de Luis bajo un triple frente comunicacional: la imagen como texto de un idioma de lo visible; la representación o “suspensión icónica” de esa misma imagen en tanto que *lengua adánica*, o lengua de la imposibilidad; y por último, la imagen como referencialidad científica de sí misma, o como intervención, *bajo una cierta forma de lo visible*, en el interior mismo de los parámetros inherentes a su propia acción en tanto que investigación y análisis de sus naturales presupuestos.

*La imagen como texto de un idioma de lo visible*, o también: la imagen *construida* como resultado de una concentración de significado, y en tanto que “acción enfática”, o mirada científica, perteneciente a un proceso de destilación de las imágenes como si éstas fueran sintagmas de una lengua brutal donde la (no) sintaxis viniera pautada, y brutalizada, por la acción comunicativa de la efigie, del icono, del *espectro*, y con ello la “suspensión icónica” de lo representado, su autonomía discursiva, pero igualmente, su dependencia tribal con respecto a una constelación de imágenes atravesadas, como muy bien ha sabido ver Teresa Blanch, por “**situaciones de significación saturadas**”<sup>9</sup>, y desde el cual los estadios de reconocimiento se enfrentan a la dramática constatación de que su propio reflejo es el que detenta y controla la (no) funcionalidad operativa de su propia imagen, donde únicamente a través de la semántica de su interpretación (más allá de la forma visible, más allá de su representación formal) podemos vislumbrar una hipotética solución al enigma. Todo ello sostenido, indudablemente, por una estructura conceptual y de pensamiento donde las nociones o cualidades de lo imaginario se auto-presentan a sí mismas como fuerzas autónomas y singularizadas, sin la dimensión parasitaria de lo imaginario con respecto al contingente que lo acoge, la Imaginación. La mejor arquitectura, el mejor Refugio.

Luis Francisco Pérez

Barcelona, 2003

---

<sup>9</sup> Teresa Blanch, *Sans thème, se glisser dans la réalité*, L'espace d'art 3, Valence, Francia

## “Sin tema”

En el leve gesto de redoblar la realidad dada Luís Bisbe propone una rotunda neutralización de los significados, llevando lo real al estado de pura inmanencia. Sus intervenciones interfieren súbitamente en la memoria de las condiciones de la realidad, provocando colapsos preceptuales que invalidan cualquier posible interpretación de la misma. La imagen que se superpone en ella es un calco robado, una imagen rehecha sobre la existente, de tal manera que ambas se excluyen mutuamente.

Jugando en ese estrecho filo, el artista asfixia cualquier espacio posible entre realidad y representación, poniendo énfasis precisamente en el valor equívoco de los límites. La realidad acaba por manifestarse como lo que es, ilusión de realidad. El artista se desliza dentro de ella como un experto malabarista. Subrayándola, la realidad ve interrumpidas sus dinámicas habituales y se hace escurridiza. Se vuelve otra, se extraña de sí misma al intentar analizar y retomar lo que pudiera haber sido reconocible en ella. El esfuerzo de observación la modifica irremediabilmente poniendo fin al intento de mimesis. El acto de *ex - traer* implica hacer *des-aparecer*. Traer y aparecer de nuevo, expulsando lo que había, haciendo imposible y sobretodo innecesaria su identificación. Luís Bisbe recompone el espejismo de lo real, nos confronta a la liviandad de toda certidumbre, a la invisibilidad de lo que está ahí.

Las operaciones de Luís Bisbe ponen al descubierto la naturaleza contradictoria en la construcción de límites entre lo real y lo artístico. La pérdida de la propia definición de *lugar* es el principio que unifica sus intervenciones en Valance. El espacio privado de Art-3 , *Doblue Room*, ha sido invertido provocando un vuelco a la organización espacial con rectificaciones por medio de finos dibujos lineales (que acogen imperceptibles, milimétricos márgenes de actuación de las manos colaboradoras). Las acciones en los aparadores públicos se centran en un sincopado hacer/deshacer/rehacer que no tiene fin. Las imágenes filmadas en el mismo lugar, en otro momento, son vertidas de nuevo en su propio escenario arquitectónico con un tiempo acelerado que abduce al espectador en el vértigo paródico de un proceso inacabado. Como quien respira dentro de un globo, el libro de imágenes se vacía y se llena en un organigrama de actuaciones corridas y capiculadas, evitando tomar forma final, mientras es atacado por órdenes combinados procedentes de la concesión de libertades personales, dadas a otros, en la extracción de dibujos imaginarios de unas manchas. Y el mismo nombre de Valance es relanzado hacia otras geografías en una humorística reverberación patronímica de su sonoridad.



Sencillos ecos higiénicos del lugar, restituciones que celebran el no sentido de la construcción de territorio. Construir espacios es a la vez desconstruirlos, incrementar la noción del afuera. En la convicción de que toda construcción es a su vez un agente activo de su propio desgaste, Luís Bisbe propone el desencuentro, el desajuste, el proceso abierto, o el orden liberado como un reciclado posible para el manejo de las pertenencias de lo real.

**Teresa Blanch**

Barcelona 2002

## Los dobles inversos.

La intervención de Luis Bisbe, artista español invitado por *Art 3* en el marco de los intercambios europeos, se articula en tres objetos, tres lugares "*Loveurs*" en la plaza de la mediateca de Valence, "*Doblue-room*" en la sala de exposiciones de Art-3, "*Autorreverse*" en las manos del lector. Luis Bisbe nos convoca así a desplazarse del espacio público hasta aquel más íntimo del individuo. El denominador común de este aspecto tripartito del trabajo del artista español es la cuestión de la confrontación de la realidad con su evocación ya sea la del artista o la nuestra.

"*Loveurs*" es un video: dos limpiadores de cristales<sup>10</sup>, desde ambos lados de un ventanal, se entregan a la limpieza metódica y sincronizada en el gesto, no en el acto, de una cristalera de un edificio público. Los protagonistas se dan la cara todo el tiempo en el anhelo de una comunicación que dejará entrever la transparencia disimulada y después revelada.

Comunicación ilusoria porque la reunión de los "*loveurs*" no llegará más que con la desaparición de la sombra negra, con el fin de ocultar una intimidad recubierta y después borrada por el desarrollo al revés del film. Nosotros espectadores no tendremos acceso al espacio de intimidad ya que no podemos ver la cosecha infructuosa de los "*loveurs*" más que desde el exterior, sólo en la ilusión de que esta escena sucede en lo inmediato, del hecho de hacer coincidir el decorado del film con su lugar de proyección.

"*Doblue-room*" mostrado en el espacio más recluso de *Art-3* retoma el principio del enfrentamiento de la representación con su modelo. Una habitación vacía. En la que la blancura es apenas alterada por algunas líneas rojas, invita al espectador a las mismas acciones que ha podido hacer Luis Bisbe medir, escrutar, proyectar. Los trazos sobre los muros, el techo, el suelo, nos dejan un gusto *déjà-vu*, un sentimiento de familiaridad. Un rectángulo rosa, cruces de trazos, una procesión de minúsculos personajes, nos perturba. Porque "*Doblue-room*" es un espejo cuyo reflejo se superpone desplazándose de la realidad de la sala de exposiciones. Porque "*Doblue-room*" es una doble inversión: La parte baja de la representación es la parte alta del modelo, el sur de la proyección es el norte de su origen. La verdad de "*Doblue-room*" es la subjetividad de nuestra mirada hacia realidad que no podemos aprehender en su totalidad.

"*Autorreverse*" no se dirige más a una percepción colectiva, sino a aquella individual por el formato de libro elegido para esta obra. Una sucesión de imágenes aparentemente sin relación semántica, podría hacer pensar en un catálogo de vistas de las cuales sabemos que no poseen realidad por sí mismas. En ese sentido Luis Bisbe reflexiona sobre la materialidad de la página donde el frente y el dorso son la doble cara del mismo objeto: la imagen del anverso responde y nos conduce a la de su reverso.

<sup>10</sup> En Francés "laveurs", el título junta esta palabra con la palabra inglesa "lovers" amantes, n. del t.

"*Autorreverse*" interroga nuestra percepción de lo real. Hacia la primera parte de la obra: en la que nos obliga, allí donde las pseudo transparencias corresponden a elementos de coerción, limitativos pero necesarios para Luis Bisbe. Después en aquella que se nos escapa, en la medida en que los dibujos de la segunda parte son interpretaciones imaginarias de elementos objetivados por la fotografía. El artista español nos invita además a probar los dobles anversos que suscita la representación forzosamente arbitraria de la realidad, dejando libre curso a nuestras capacidades de interpretación en la página blanca dejada a nuestra disposición al final del libro.

**Pascal Thevenet**

Valence 2002.

## Formas del exilio

(fragmento)

“La intervención que Luis Bisbe ha realizado para esta exposición ha consistido en *doblar* muchos de los añadidos técnicos (enchufes, cajas de luz, cables, marcos...) presentes en el espacio interior de la galería. Por “doblar” entendemos, tal como así lo ha querido el artista, una traslación metafórica de dichos añadidos técnicos creando una nueva referencia ficticia junto a los apliques técnicos originales. Podríamos decir entonces que la falsa referencia creada por Bisbe juega el papel no tanto de una ilusión de realidad como el de forma exiliada de la Forma, o como una sombra anterior a la Figura, pero que ambos presupuestos se desplazan con un movimiento, tal como ya hemos apuntado, que produce la salida de uno mismo, de lo propio. El teórico francés Jean-Luc Nancy nos dice en sus ensayo *La experiencia de la libertad* que en la palabra “exilio” lo que cuenta es el primer momento, el *ex*, “*el momento de la salida y el afuera, ese momento que Heidegger subraya escribiendo* ‘*ek-sistence*’ y que en realidad ya no es un momento, sino la cosa entera. La existencia ya sólo es ese **ex**”. Está presente en la instalación de Luis Bisbe el mismo temblor que nos produce la terrible frase de Nancy, como si ambas manifestaciones artísticas –dibujo en la pared, frase en blanco de la página- hubieran entrevistado la misma sima que se ensancha a los pies de todo aquello que lleva el sello de lo humano. Por eso en esta instalación no existe lo que podríamos definir como un “principio de existencia”, sin el febril subrayado de una realidad dada, la huella artística de una *humanitas* que ya sólo es identificable a través de rastrear el borroso paisaje en el que reinó el hombre solar”.

Luis Francisco Pérez

Barcelona 2001

## Entrevista

Propone Luis Bisbe (Málaga 1965) en esta su primera individual en Madrid una mirada metafórica al mundo de la construcción, poniendo el acento en el mundo como algo construido. Límites irresultos, líneas negadas, esculturas y dibujos que difuminan fronteras... En definitiva, la constatación de que todo es un montaje.

### **-El proyecto *Piso piloto*, no es arquitectura.**

-*Piso piloto* es un trabajo sobre la representación y los problemas que entraña. Quería construir una pieza que no se pudiera abarcar desde un único punto de vista. Buscaba un recorrido, obligar al espectador a moverse, dar porosidad a la obra. El concepto de pieza quedaría en entredicho. Hacía tiempo que quería hacer una especie de edificio en construcción un dibujo inacabado de una estructura inacabada. El espacio de la galería imponía el recorrido y por ello me pareció interesante acabar con una puerta, como si la pieza se abriera a otra cosa.

### **-El juego de espacios y con el espacio es evidente. ¿Cuál es su significado?**

-Para mí esto es un gran dibujo. Hay una similitud clara con los programas informáticos de diseño y sobre todo, con el dibujo lineal de toda la vida. La gente lo suele interpretar como perspectivas, y no la hay. La obra es un conjunto de líneas, muchas en cordón elástico, que permanecen rectas por la misma fuerza que hacen al contraerse. Se ve mucha quietud mucha rectitud, pero cada cuerda está en tensión. Quería además que cada línea fuera independiente. Cada una va de un origen a un extremo. No es una construcción que se apoya en si misma, sino que somos nosotros los que al imaginar un edificio las juntamos. Lo que hace la percepción es ordenar y yo juego con eso: dejo muchas sin hacer, introduzco otros materiales. Nuestras ganas de encontrar son más grandes que nuestra capacidad de percibir.

### **-¿Es entonces ésta una obra en proceso?**

-Nada permanece todo es efímero. La pieza es muy dinámica. Lo que está dentro y lo que está fuera se cuestiona en todo momento. Me interesa que todo quede muy abierto: así coloco cosas –pinzas de la ropa, figuritas- donde no debería haber nada. Lo hago porque puedo hacerlo. Es el cuestionamiento constante de la propia afirmación. Me he dado cuenta de que no se puede ser tan afirmativo y busco fórmulas, por mi propia tranquilidad, para no ser lineal en el discurso. Son pequeñas zancadillas que impiden explicar la obra demasiado rápido.

### **-Emplea diferentes técnicas: video, dibujo, instalación. ¿Qué le ofrece cada una de ellas?**

-Yo creo que hay muchas cuestiones en el aire y por puras ganas de experimentar vas probando diferentes cosas. Después cada técnica te va marcando lo que debes decir. No tengo apuro en reconocerlo, porque te convierte mas en médium, en receptor, que en voz propia que cuenta cosas personales.

**-También hay un juego de tiempos. La video instalación es el mejor ejemplo.**

-Allí hay varios juegos implícitos: uno espacial (se proyecta en el espacio su propia construcción); un segundo basado en todo lo que hace falta para que se produzca la percepción; el tercero temporal comprime el día que se ha tardado en construir la caseta. Puestos a darle un ritmo, quise darle uno parecido a una respiración. Me parecía interesante relacionar el vivir con la construcción- desmontaje o el ocultar y desocultar.

**-Los colores y materiales no son casuales.**

-No. Había hecho instalaciones con líneas y fondo blanco y me resultaron demasiado livianas. En este trabajo hay mas “delimitación”, con un componente de cuerpo que precisa de otro color, otro material. Además se vuelve a cuestionar la desmaterialización al emplearse colores fuertes, tonos que se asocian a llamadas de emergencia, de alerta.

**-¿Y la escala?**

-Me interesaba que las piezas fueran más grandes que la sala. Son muy dependientes de su espacio pero tienen una vida que no podemos ver del todo. He querido que la escala sea de 1:1 para eliminar uno de los pasos de la representación, el de la reducción que casi siempre es una simplificación. Enfrentarse a las cosas a la escala de uno mismo te aproxima a ellas de manera más cotidiana. Pero no solo la escala altera la naturaleza de las piezas. He procurado que la escultura actúe como un dibujo y que los dibujos funcionen como esculturas. Los límites quedan muy cuestionados incluso se pueden atravesar las piezas.

**-Hay mucho de matemático pero la relación significados- referentes recuerdan la construcción del lenguaje.**

-Intento alejarme del lenguaje porque creo que tiene ya muchas vías de análisis. Lo que más me interesa del arte es su vertiente en la que el lenguaje escasea un poco más. Este es su filón más complejo, en el que me siento más inseguro y cuento con menos herramientas. La pérdida de control de las obras es fundamental para que el arte no me aburra. En cualquier caso no podemos escapar del lenguaje.

**-Esta es su primera exposición en Madrid. ¿Cómo se resume hasta aquí su trayectoria?**

-Ha sido bastante irregular. Llevo trabajando muchos años pero no me he decidido a exponer hasta hace unos cuatro, porque el mundo que acompaña al arte me intimidaba. Sin embargo al no exponer me iba embruteciendo, Hacerlo me

ayuda a poner algo de orden en las cosas. Esta es la mayor exposición que he hecho, pero en ella no está representada todo lo que hago.

**Javier Díaz-Guardiola**

ABC Madrid 2001

## **Construyendo precarias realidades.**

(fragmento)

El trabajo de Luis Bisbe parte de la reflexión sobre la misma incapacidad de aprehensión del mundo. Desde hace algún tiempo viene realizando una serie de esculturas mediante alambres que tensan cordones elásticos con los que traza las líneas que dibujan diferentes objetos o espacios en medio de la nada: por ejemplo un trampolín de piscina suspendido en medio de una sala o la reproducción de un fragmento de la sala donde expone.

Estos objetos reproducidos sólo en sus líneas básicas cobran una extraña realidad; están y no están, existen pero son transparentes. Sin embargo sus Obras no surgen de una crisis frente a lo visible, sino de la más dura dificultad o imposibilidad de aprehender el mundo, de la sensación de que la realidad que percibimos se sujeta precariamente, se desvanece y reblandece coaccionada por los códigos culturales. Luis Bisbe intenta subrayar una realidad que ya existe, profundizar en ella como experiencia y mostrar sus diferentes capas. De ahí la serie de fotografías superpuestas que en diferentes capas agujereadas desvelan la misma imagen repetida. Su obra viaja de la pérdida de coordenadas en que frecuentemente naufragamos, a un intento por sujetar y dar coherencia a una realidad, a un mundo que le parece insostenible, inaprensible.

Luis Bisbe intenta reconstruir la realidad, encontrar nuevos puntos de anclaje; él se ha propuesto como misión del arte, de su obra, rehacerla y sujetarla, aunque sea precariamente. En este sentido, su trabajo se abre hacia nuevos campos que desde los problemas de aprehensión del mundo y lo ontológico se deslizan para plantear una cuestión de responsabilidad, de compromiso con aquello que nos rodea. En fin, profundizar en la relación del sujeto con la realidad implica un desplazamiento que enlaza estética con ética.

**David G. Torres**

Barcelona 99



## Las órbitas dibujadas

(fragmento)

“En la propuesta de la sala central de La Capella, Luis Bisbe dibujó a través de un denso entramado de tensores que cruzaban todo el espacio, la imagen tridimensional de un gran trampolín. La instalación sitúa la representación como una aparición en el espacio, a través de los datos que, en su abstracción, la definen dinámicamente. La percepción del objeto así dibujado se vuelve ilusoria, como sacada de un imaginario transparente. El trampolín espera al saltador al final de una larga escalera que ubica el objeto translucido a dos metros del suelo, colocando al público a la altura de un hipotético, imaginado nadador que flota sobre la superficie de una piscina invisible. La capella se transmuta así en un gran contenedor de agua. La imagen subliminal de la gran piscina ocupando, sustituyendo el espacio de La Capella hace que el trampolín (con su escalera esperando que alguien ascienda a él y se lance) adquiera un sentido abierto y evocativo al transformar el espacio del rito en un espacio profundo, penetrable acuático y transparente. Pese a ello no estamos aquí frente a una obra que discorra por las estrategias de construcción del sentido. Los códigos que Bisbe utiliza para representar aluden más a estrategias postminimalistas o de distanciamiento con la subjetividad que desprenden los objetos. Se limita a nombrarlos. Pero en este distanciarse este anhelo de objetividad, de neutralidad semántica crea un vacío que permite al objeto poner en juego, por su sola presencia, toda la carga evocativa que la mecánica lingüística del cambio de contexto desarrolla implacablemente.

Así el trampolín de Bisbe aparece en el espacio como una metonimia. O como una palabra que en su eco se transforma a pesar de ella. Aunque el trampolín se dibuja en estricta escala 1:1 al fondo de la sala, la instalación ocupa todo el ámbito de La Capella. Las líneas de tensión que las aristas del objeto extienden sobre el espacio se materializan en los finos cables metálicos que atraviesan la sala a lo largo y a lo ancho, en una ocupación casi invisible.

El proyecto de Bisbe, “*Dos piezas juntas*” tenía el contrapunto de la proyección de una foto de un fragmento de una de las paredes sobre el mismo espacio fotografiado. La pieza abunda, esta vez irónicamente sobre, la ilusión o la imposibilidad de la representación, creando un equívoco entre el objeto y su imagen. O un bucle entre lo representado y su representación. Bisbe devuelve al paisaje del muro la mirada robada, en una restitución casi ecológica de la imagen. Desde el punto de vista representacional, la pieza dialoga con el trampolín desde la misma voluntad de objetivación y distanciamiento, esta vez interrogándonos desde la doble duda sustancial en el arte, la cualidad de lo real y la utopía de la mimesis.”

Luisa Ortínez

Barcelona 99

“Ho diré a l'inrevés. Diré la pluja frenètica d'agost, els peus d'un noi cargolats al fil del trampolí (...). Diré el que em fuig, no diré res de mi”

Gabriel Ferrater, *Les dones i els dies*.

### **El día menos pensado ofertas de lanzamiento.**

Una paradoja Kafkiana dice así: “Yo puedo nadar como los otros, pero eso sí, tengo mejor memoria: no he podido olvidar mi inicial incapacidad para nadar. Y desde el momento en que no olvido eso, mis aptitudes para la natación se resienten y, de hecho hoy por hoy no sé nadar.” La suspensión del tiempo de la decisión en el borde del trampolín, lo convierte por momentos en mástil del miedo, el mismo al que atan a Odiseo sus marineros en el famoso y enigmático episodio desde las sirenas. De buena fuente sabemos hoy que sólo se trataba de focas vistas desde lejos, pero lo que contaba ciertamente en el relato antiguo era otra cosa, ya que entonces era improbable el chocar en altamar con una inmensa pantalla blanca. Que actualmente reciban aún el mismo nombre ciertos dispositivos sonoros, normalmente vinculados a vehículos especiales o a lugares de custodia del valor, y cuya presencia denota emergencia de un estado de excepción (que bien puede ser la regla), no debe hacernos olvidar que también aquí se activan en caso de simulacro controlado.

“Escuela de sirenas domesticadas” me soplan; me ato al Bic y adelante. Cuando suenan las sirenas, el curso normal de la vida se detiene, el tráfico se detiene Petrificados por el mensaje del síncope. Medio humanas, medio pájaros, las sirenas (convencionalmente adscritas al género femenino para deleite del mitólogo, en realidad no son eso ni tampoco su contrario) vivían en una isla a la que atraían a los marineros con su canto seductor. Los que sucumbían morían de inmediato y la orografía de ala isla eran innumerables montañas de huesos. Ellas mismas no estaban vivas ni muertas, constaban del usual dispositivo branquial zombi. Cuenta Vernant que eran, mitad puro deseo, mitad pura muerte, en su aspecto brutalmente mas monstruoso: tan solo el cuerpo en descomposición al aire libre, mas cercanas a una palpitación natural que al ciclo cultural de un artefacto sonoro.

A primera vista, parece que Odiseo no teme, simplemente contempla una invitación al placer: ellas le susurran que saben de los desastres de la guerra, del gran sentimiento de la fragilidad humana, DO NOT TOUCH.

“Dime Aldo –le pregunta el capitán del barco- ¿qué es lo que quieres ver allí tan de cerca?”

Lo que yo quería no tenía nombre en ninguna lengua.

Estar mas cerca.

No estar ya más separado, aislado. Tocar.

-Nada, le respondí, un simple reconocimiento.”

Julien Crag, *Le rivage des Syrtes*.

Le encantan quiere detenerse de su rumbo y arriesgarse a un encuentro que puede ser el último. Big Last One.

Una de las paradojas de la Odisea es que nunca muestra en que consiste el canto de las sirenas. ¿Cantaban? ¿Y si cantaron por qué Homero no cuenta la canción? La muerte está en el centro de la Odisea, la canción del superviviente, pero hay algo que ha de quedar sin decirse.

**José Javier Aguilera**

Barcelona 99

## Les voies de l'interprétation :

### un rendez-vous à l'aveugle (fragmento de un libro que está en la imprenta)

*Ce sont les regardeurs qui font les tableaux*

(DUCHAMP, 1975, p. 247).

Dans des travaux antérieurs <sup>11</sup>, nous avons élaboré, à partir de la théorie sémiotique de Ch.S. Peirce, un modèle de la communication artistique qui met en rapport la production et la réception d'une oeuvre. Dans les lignes qui suivent, après avoir résumé le versant de la production, nous approfondirons davantage celui de la réception, que nous illustrerons par l'analyse d'un cas concret : une installation de Luis Bisbe.

#### 1. La production d'une oeuvre d'art

Nous considérons que l'objectif d'une oeuvre d'art est de capter ce que Peirce appelle des « qualités de sentiments » (de l'ordre du possible, de la *priméité*), qui, au départ, sont vagues et confuses. L'artiste les rend intelligibles sous la forme de signes iconiques ou « hypoicônes » (de l'ordre de la *tiércéité*). Il y parvient en suivant un processus comparable à celui de la recherche scientifique - que Peirce a précisément étudié -, au cours duquel une abduction (ou hypothèse) est suivie d'une étape de déduction et d'induction. L'hypothèse de l'artiste consiste à « laisser venir » des qualités de sentiments, à essayer de les saisir, à les considérer comme *appropriées* sans savoir précisément à quel objet elles sont appropriées. Ensuite, par une sorte de déduction, l'artiste projette son hypothèse dans son oeuvre, c'est-à-dire qu'il va incarner les qualités de sentiments dans un objet auquel elles pourraient être *appropriées*. Ainsi, en construisant cet objet auquel les qualités seraient appropriées, l'oeuvre crée son propre référent, elle est auto-référentielle. La projection permet de clarifier l'hypothèse, de la préciser, afin qu'elle puisse être « testée » par induction, lors de la dernière étape de la création : le jugement de l'artiste sur son oeuvre. Si l'artiste constate que son oeuvre est auto-adéquate, c'est-à-dire qu'elle exprime un sentiment intelligible, il juge son travail terminé.

<sup>11</sup>EVERAERT-DESMEDT, 2004 a, 2005 et 2006.

L'oeuvre d'art est un signe iconique ou une hypoicône<sup>12</sup>: la seule façon de rendre intelligibles des qualités de sentiments est par le moyen de signes iconiques. Car rendre intelligible nécessite l'intervention de la *tiércéité*, l'usage de signes ; mais puisque les qualités de sentiments se situent à un niveau de *priméité*, elles ne peuvent être exprimées que par des signes iconiques (signes qui renvoient à leur objet à un niveau de priméité).

Cependant, les signes ne parviennent jamais à matérialiser complètement la priméité. L'icône pure demeure irréprésentable. Elle ne peut être que pensée, ou plutôt « vue en pensée », sentie en pensée, pensée iconiquement. Ce que fait essentiellement une oeuvre d'art - sa spécificité, à notre avis -, c'est, par un agencement de signes iconiques, conduire le récepteur au-delà de la limite du réprésentable, à un niveau de *pensée iconique*, c'est-à-dire une pensée capable d'envisager une qualité totale et infinie, d'atteindre le possible en tant que possible, d'entrevoir la *priméité* dans une sorte d'instant intemporel<sup>13</sup>.

## 2. La réception d'une oeuvre d'art

Avant d'être interprétée, l'oeuvre réalisée est inerte. Elle est un objet (un livre, un film, un tableau, une sculpture, une installation, voire un objet quelconque de fabrication industrielle) ou un événement (une représentation théâtrale, une performance, voire une action quelconque de la vie quotidienne), qui existe comme phénomène, dans l'ordre de la *secondéité*. C'est l'interprétation<sup>14</sup> qui active le support matériel et le transforme en médium artistique. C'est l'interprétation qui opère la « transfiguration du banal »<sup>15</sup>:

---

<sup>12</sup>Pour une présentation succincte de la théorie sémiotique de Peirce, voir EVERAERT-DESMEDT, 2004 b.

<sup>13</sup>Clarice Lispector exprime bien la saisie de la priméité comme qualité totale, dans un instant intemporel : « Elle a atteint une extase en perdant la multiplicité illusoire des choses de ce monde et en commençant à tout sentir comme un » (LISPECTOR, 1998, p. 191) ; « (...) j'aurai atteint l'éternité, fût-elle éphémère il n'importe » (ibid., p. 172).

<sup>14</sup>Nous ne suivons pas SCHAEFFER (1996, pp 90-107) lorsqu'il considère, en s'opposant à Goodman, qu'une oeuvre d'art n'est pas un signe et ne doit pas être interprétée.

<sup>15</sup>Titre du bel ouvrage de DANTO, 1989.

Je considérerai donc les interprétations comme des fonctions qui transforment des objets matériels en oeuvres d'art. (...) C'est uniquement en relation à une interprétation qu'un objet matériel est une oeuvre d'art (DANTO, 1993, p. 63).

L'interprétation fait passer l'objet ou l'événement dans une **réalité « autre »**, celle de l'oeuvre. A. Danto l'a montré par de nombreux exemples : de deux choses perceptuellement indiscernables, l'une peut être une oeuvre d'art et l'autre pas, en fonction de l'interprétation. C'est évident dans le cas des boîtes de potage Campbell présentées par Warhol, ou dans celui des ready-mades de Duchamp, comme l'urinoir devenu *Fontaine* :

En tant qu'objet introduit dans le monde de l'art, les propriétés de *Fontaine* sont celles que cet objet partage avec la plupart des objets de porcelaine industrielle, alors qu'en tant qu'oeuvre d'art, *Fontaine* partage certaines de ses propriétés avec le *Tombeau de Jules II* de Michel-Ange et le *Persée* de Cellini (DANTO, 1989, p. 160).

Le fonctionnement même d'un objet comme oeuvre d'art implique son inscription entre parenthèses ou entre guillemets :

Le cadre d'un tableau, les vitrines d'une exposition sont du même ordre que la scène du théâtre, et leur présence est suffisante – à condition que nous soyons au courant des conventions qu'ils impliquent – pour nous empêcher de réagir à ce qu'ils délimitent comme s'il s'agissait de la réalité (DANTO, 1989, p. 61).

L'art contemporain questionne la frontière entre l'art et la réalité, mais il ne peut l'abolir. Il faut qu'un marqueur subsiste pour qu'une oeuvre d'art puisse être interprétée comme telle et remplir sa fonction :

Ainsi, lorsqu'on fait du théâtre de rue, il faut veiller à ce qu'il apparaisse clairement que ce sont des acteurs qui jouent et non des gens réels agissant réellement : d'où la nécessité de se servir de dispositifs particuliers, tels les masques, les costumes spéciaux, le maquillage, les intonations caractéristiques et ainsi de suite (DANTO, 1989, p. 63).

Prenons l'exemple d'une installation réalisée en 1991 par Helen Escobedo dans le parc de Chapultepec à Mexico. L'installation s'intitulait « Negro basura, negro mañana » (« Noir ordures, noir lendemain ») et consistait en 10 tonnes d'ordures déversées sur un plastique gris, étendu au milieu d'un chemin piétonnier sur une longueur de 100 mètres. Cependant, comme l'explique G. Schmilchuk (2005, p. 194), en raison du dégoût éprouvé par les autorités devant ce contact direct avec les ordures, l'artiste a recouvert celles-ci d'un filet de fer et d'une couche de peinture noire. Ces marqueurs étaient nécessaires pour que l'installation soit perçue comme telle, c'est-à-dire comme « quelque chose fait avec des ordures » et non pas, littéralement, comme des ordures.

Même une oeuvre qui affirme qu'elle n'est qu'un objet, comme dans le cas de l'art minimal, entre, par cette affirmation même, dans une réalité « autre » et se distingue d'un simple objet réel. En effet, ce dernier n'affirme rien à son sujet, il s'utilise en transparence. Le projet de « sculpture sociale » de Beuys, ou celui de Klein d'être peintre sans plus devoir peindre en apparence, ou toutes les interventions et perturbations que les artistes contemporains réalisent ne font que déplacer la frontière, sans l'annuler.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>Nous n'approuvons pas du tout la critique faite par SHUSTERMAN (1994, pp 140-143) à la distinction que Danto établit entre l'art et la réalité. Contrairement à ce que prétend Shusterman, cette distinction n'implique pas que l'on considère les oeuvres artistiques comme « irréelles », ni que l'on nie la « valeur cognitive » de l'art. Bien au contraire, l'oeuvre est un phénomène réel, et sa spécificité réside dans le processus cognitif qu'elle est susceptible de déclencher lorsqu'elle reçoit une interprétation artistique. « La dichotomie art/réalité doit être surmontée, prétend Shusterman, afin que l'art soit plus insufflé de vie et que la réalité soit plus esthétiquement gratifiante ». Ce souhait gomme une autre distinction, sur laquelle nous reviendrons en note plus loin (note 8), entre « esthétique » et « artistique ».

Quand le travail de l'artiste est terminé, son oeuvre reste ouverte, capable de croissance ; elle continue à se développer en s'ouvrant aux interprétations. En tant que signe, l'oeuvre doit être interprétée, et cette interprétation nécessite, dit Peirce (C.P. 5.113), de la « sympathie intellectuelle ». La réception artistique n'est pas une perception spontanée d'une qualité de l'oeuvre, ni une contemplation,<sup>17</sup> mais une cognition, un **processus cognitif**. C'est dans l'activité cognitive elle-même que réside le plaisir artistique<sup>18</sup> : plaisir de sentir qu'il y a quelque chose à comprendre, qu'on est sur le point de comprendre, que quelque chose d'absolument nouveau est sur le point de devenir intelligible, que l'on va découvrir du *possible*.

Considérer une oeuvre comme ouverte ne signifie pas pour autant que les récepteurs puissent la remplir de n'importe quoi ni n'importe comment. Toutes les interprétations ne se valent pas :

Je pense que nous ne commettrions pas d'erreur fondamentale en admettant que l'interprétation correcte de l'objet-comme-oeuvre d'art est celle qui coïncide au plus près avec l'interprétation de l'artiste lui-même. S'en remettre à une coïncidence des interprétations nous met dans une position différente face à l'artiste que la tentative de découvrir quelles ont pu être ses intentions (DANTO, 1993, p. 69).

L'artiste est, en effet, le premier interprète de son oeuvre, au cours de la dernière étape du processus de production : l'induction. Une interprétation qui va à l'encontre de celle de l'artiste n'est pas pertinente. Elle est peut-être une projection psychologique, ou un exercice de virtuosité intellectuelle, ou que sais-je, mais elle n'est pas une « interprétation artistique », entendue comme une interprétation susceptible de conduire le récepteur d'une oeuvre à la priméité qui s'y trouve captée,

---

<sup>17</sup> « Le tableau parfait ne permet pas la contemplation, sentiment banal et sans intérêt » (Magritte, 1979, p. 274).

<sup>18</sup> Nous distinguons le plaisir artistique et le plaisir esthétique. Ce dernier est lié à l'appréciation du beau, il peut être provoqué par une oeuvre d'art ou par toute autre chose sans intentionnalité artistique (un paysage, une personne agréable à regarder) ; tandis que le plaisir artistique ne concerne pas le « beau » mais le « kalos », c'est-à-dire l'admirable en soi, qui correspond, selon Peirce, à l'accroissement d'intelligibilité de la priméité.



au possible qui s'y trouve intégré. Le récepteur que nous envisageons est un récepteur modèle,<sup>19</sup> qui entre dans la **logique de l'oeuvre**. C'est à cette condition que la réception réactive et poursuit le mouvement de la production : le mouvement d'accroissement d'intelligibilité de la priméité.

Nous avons montré, par exemple (EVERAERT-DESMEDT, 2006), qu'une interprétation symbolique de l'oeuvre de Magritte court-circuite le processus qui devrait déclencher chez le récepteur la **pensée iconique**, ou, comme dit Magritte, la pensée de la ressemblance, seule capable de saisir le Mystère. Or, dans ses écrits, Magritte s'est opposé explicitement à toute interprétation symbolique ou psychanalytique de ses tableaux :

(...) Les symboles dans les arts de représentation étant surtout utilisés par des artistes très respectueux d'une habitude de penser : celle de doter d'une signification quelconque et conventionnelle un objet. Ma conception de la peinture tend, au contraire, à restituer aux objets leur valeur en tant qu'objets (ce qui ne manque pas de choquer les esprits qui ne peuvent voir une peinture sans penser automatiquement à ce qu'elle pourrait avoir de symbolique, d'allégorique, etc.) (MAGRITTE, 1979, p. 596).

Nous avons décrit également (ibid.) comment les tableaux monochromes bleus de Yves Klein provoquent la pensée iconique, permettant au récepteur d'envisager l'immatériel. Or, Yves Klein lui-même disait, à propos des récepteurs qui n'avaient pas poursuivi suffisamment leur processus interprétatif : « Ils n'y ont vu que du bleu », c'est-à-dire qu'ils se sont arrêtés à la perception de la matière, alors que, précisément par la saturation de la matière (peinture bleue), Klein cherche à atteindre la limite au-delà de laquelle se situe la qualité infinie, qui ne peut pas être matérialisée, qui ne peut être que pensée iconiquement, et qu'il nomme l'immatériel.

Le processus de réception d'une oeuvre est déterminé par le processus de conception. Les deux points de vue sont étroitement liés : en même temps qu'une

<sup>19</sup> Nous reprenons la notion de « lecteur modèle » à ECO, 1979, p. 56.

oeuvre se construit, elle construit son récepteur modèle. Dans certaines analyses que nous avons réalisées, lorsque nous disposions de commentaires de l'artiste à propos de l'élaboration de son oeuvre, nous avons pu mettre en **parallèle** les processus de **production** et de **réception**.<sup>20</sup>

Cependant, les récepteurs peuvent entrer de différentes façons dans le processus interprétatif d'une oeuvre d'art. Pour interpréter une oeuvre, il faut d'abord la rencontrer, y être confronté : le cas du visiteur qui se rend au musée ou dans une galerie pour y voir une exposition d'art est différent de celui du promeneur qui découvre par hasard dans l'espace public un objet ou un événement, dont il ignore le statut artistique. Si le promeneur est surpris par ce qu'il découvre, il s'y arrêtera avec intérêt et fera l'hypothèse, à partir d'indices (repérage des « guillemets »), qu'il s'agit d'une oeuvre d'art. La connaissance préalable (dans le cas du visiteur) ou la reconnaissance (dans le cas du promeneur) du **statut artistique** déclenchera une « mise en énigme » (HEINICH, 1998, p. 189) ou une **hypothèse interprétative** : cet objet ou cet événement, étant une oeuvre d'art, doit avoir une signification<sup>21</sup> qui vaut la peine d'être cherchée, et que le récepteur s'attend à découvrir :

Une telle attente peut prendre deux formes opposées : soit la dénonciation déçue de l'absence de signification, caractéristique de la mise en énigme déceptive (« ça ne veut rien dire ») ; soit l'hypothèse qu'il existe bien derrière la matérialité de l'oeuvre une signification cachée – c'est la mise en énigme positive. Dans cette seconde hypothèse, le spectateur pourra chercher lui-même à construire une signification (...) (HEINICH, 1998, p. 189).

Le récepteur (re)construit l'oeuvre au cours de son interprétation : il en relève les éléments pertinents et les organise. Des **informations collatérales** viennent enrichir son interprétation : connaissances historiques (tout n'est pas possible à

---

<sup>20</sup>Ce fut le cas dans notre étude de l'oeuvre de Magritte et dans celle d'une installation photographique de Humberto Chávez (EVERAERT-DESMEDT, 2004 a et 2006).

<sup>21</sup>« Voir une chose comme de l'art, c'est être prêt à l'interpréter quant à sa signification et quant à sa manière de signifier » DANTO, 1996, p. 63.

n'importe quel moment de l'histoire de l'art, cfr DANTO, 1989, p. 90), connaissances de données techniques, connaissances culturelles diverses.

Une interprétation peut être plus ou moins riche, plus ou moins attentive :

Il y a donc manifestement dans la relation aux oeuvres d'art ce que j'appelle tant bien que mal des *niveaux de réception*, que rien n'oblige à disposer sur une échelle de valeurs, mais qui se distinguent sans doute par des degrés quantitatifs dans la considération des données perceptuelles (attention primaire) et conceptuelles (attention secondaire) propres à chaque oeuvre (GENETTE, 1997, p. 232).

A présent, nous allons examiner comment fonctionne l'interprétation **quand le récepteur** ne connaît pas le processus de production et quand il **ne sait même pas**, au départ, qu'il se trouve en présence d'une oeuvre d'art, c'est-à-dire un objet ou un événement qui a une intentionnalité artistique.

### **3. La réception d'une installation de Luis Bisbe**

#### **3.1 La découverte de l'installation**

En juillet 2005, à Zumaia (côte basque espagnole), nous avons découvert, au hasard d'une promenade,<sup>22</sup> un objet qui s'est avéré être une installation de Luis Bisbe...

Cet objet s'aperçoit de loin, car il se trouve au bout d'un chemin qui monte doucement en ligne droite jusqu'au sommet d'une falaise surplombant la mer ; il se dresse à l'horizon, opérant une liaison visuelle entre la terre et le ciel (on ne voit pas encore la mer)

---

<sup>22</sup> Nous nous étions égarés à l'extrémité de la ville de Zumaia, à la recherche du GR (sentier de grande randonnée), et non pas à la recherche d'une oeuvre d'art!



photo 1

Nous reconnaissons d'emblée un élément de mobilier urbain, un réverbère, qui pourrait avoir été placé là par décision communale, afin d'éclairer les promeneurs à la tombée du jour. Ce réverbère a cependant une tournure un peu particulière : le haut du poteau est incurvé en forme de boucle. Si l'on peut croire un instant qu'il s'agit d'une nouvelle forme de réverbère, cette hypothèse est infirmée lorsqu'on s'approche, car la *courbure n'est manifestement pas d'origine. Le poteau n'a pas été fabriqué de cette façon à l'usine, mais il a été déformé ensuite de manière artisanale ; la déformation est trop régulière pour être accidentelle, elle est donc intentionnelle.*

L'hypothèse du **statut artistique** de cet objet est d'ailleurs confirmée par un marqueur bien visible : un panneau explicatif. Le promeneur se dirige spontanément vers ce panneau pour le lire, à moins que, juste avant d'y parvenir, il n'assiste au surgissement d'un jet d'eau. Dans ce cas, il ne s'approchera du panneau qu'avec circonspection, pour éviter d'être aspergé. Car l'eau jaillit soudainement et par intermittence, à côté du réverbère (photo 2). Les jets sont d'une durée variable (entre 30 et 60 secondes) et se produisent à intervalles irréguliers (d'environ 2'30"). L'eau retombe plus ou moins loin selon la force et la direction du vent. Les gouttelettes sur le panneau plastifié ne manquent pas de rappeler au promeneur l'imminence du

« danger » pendant sa lecture.



photo 2

### 3.2 Le texte explicatif

Le panneau (photo 3) porte le nom de l'artiste : Luis Bisbe ; ses lieu et date de naissance : Málaga, 1965 ; et un texte en trois langues : basque, espagnol et anglais. Le texte commence par spécifier qu'il s'agit d'une « installation » et qu'elle porte un « titre » : l'intention artistique est donc bien marquée.

Nous traduisons ci-dessous le texte en français :



photo 3

Titre : Blind Date

L'installation de Luis Bisbe, « Blind date » (rendez-vous à l'aveugle), célèbre sa propre rencontre avec le visiteur, en projetant en l'air, à partir d'une bouche d'irrigation, un jet d'eau qui aspire à lécher la lumière d'un réverbère.

À l'aide de deux éléments habituels du mobilier urbain, l'oeuvre célèbre le contact entre des natures différentes en associant la lumière électrique et l'eau de mer. Le titre fait référence à la rencontre entre des inconnus qui ne savent pas ce qu'ils peuvent en attendre.<sup>23</sup>

Comme souvent dans les arts plastiques contemporains, le texte fournit une **clef d'interprétation** de l'oeuvre. Le titre annonce un « rendez-vous », et le commentaire précise qu'il s'agit d'une double rencontre : entre *la lumière électrique et l'eau de mer*, d'une part ; entre *l'installation et le visiteur*, d'autre part. Dans les deux cas, le rendez-vous se produit « à l'aveugle », entre des inconnus *qui ne savent pas ce qu'ils peuvent en attendre*.

Le visiteur assiste donc à un événement représenté dans l'installation, et le fait même qu'il y assiste constitue un événement du même type : un rendez-vous à l'aveugle. L'installation, qui est un récit, engage le visiteur dans un récit semblable : le visiteur, en se faisant interprète, devient protagoniste.

Nous allons considérer tout d'abord (3.3.) l'événement représenté dans l'installation que le visiteur interprète. Nous verrons ensuite (3.4.) comment l'interprétation est à son tour un événement vécu qui transforme le visiteur.

### **3.3L'événement représenté**

<sup>23</sup> Notre traduction suit la version espagnole. La traduction anglaise de la dernière phrase est un peu différente, et correspondrait en français à ceci : « Le titre fait référence à une rencontre entre deux inconnus qui ne savent pas ce qui va se passer (ce qui est sur le point d'arriver) ».

Les acteurs qui jouent un rôle dans l'installation sont *deux éléments habituels du mobilier urbain* : un jet d'eau et un réverbère.

Cependant, ces deux éléments sont détournés de leur fonction urbaine habituelle. Au lieu que le réverbère éclaire l'environnement pour permettre aux promeneurs de voir, il est devenu un objet que l'on voit, que l'on regarde, qui est mis en scène. Et au lieu de s'allumer uniquement lorsque l'obscurité tombe, il s'allume à chaque jet d'eau. Quant au jet d'eau, sa fonction n'est pas ici d'agrémenter tout simplement l'espace, mais d'être en relation avec le réverbère. Lumière et jet d'eau fonctionnent de concert : le réverbère s'allume quand l'eau le touche et s'éteint lorsque le jet s'arrête.

Le texte nous permet d'interpréter la relation entre le jet d'eau et le réverbère comme un rendez-vous entre deux personnes. Nous savons, par nos **connaissances socio-culturelles**, qu'un rendez-vous<sup>24</sup> consiste en un accord préalable, impliquant qu'un sujet attend un autre sujet en un lieu et un temps déterminés et dans un but donné. Nous comprenons alors toute l'histoire : le réverbère attend au lieu convenu ; il se tord comme pour guetter l'arrivée de l'eau et se mettre à sa portée ; l'eau est en retard, mais voilà qu'elle arrive ; elle se jette au cou du réverbère, qui s'allume de plaisir ; puis l'eau s'en va. Et l'histoire recommence...

Il s'agit chaque fois d'un nouveau rendez-vous avec une personne inconnue, comme le signifie le titre original de l'oeuvre, qui est en anglais.<sup>25</sup> Un tel rendez-vous n'est pas sans danger, il comporte des risques... D'ailleurs nous savons, par nos connaissances **techniques** élémentaires, que la rencontre entre l'eau et l'électricité risque de provoquer un court-circuit. Mais ici, ô surprise, au contraire de couper le circuit, l'eau le branche, puisque c'est au contact de l'eau que le réverbère s'allume.

---

<sup>24</sup> Nous avons analysé le « motif » du rendez-vous dans *En attendant Godot* (Beckett), in EVERAERT-DESMEDT, 2000, pp 126-132. Nous retrouvons ici les composantes de ce motif.

<sup>25</sup> «Blind Date» constitue une expression toute faite en anglais, qui signifie : rendez-vous avec quelqu'un qu'on ne connaît pas.

Le texte, en précisant que « l'oeuvre célèbre le *contact entre des natures différentes* en associant la lumière électrique et l'eau de mer », ouvre la voie à une interprétation d'ordre **mythique**. La lumière et l'eau représentent en effet des natures différentes. Et l'histoire de la rencontre entre le réverbère et le jet d'eau peut appeler en intertextualité la chanson bien connue de Charles Trenet :

Le soleil a rendez-vous avec la lune.

Mais la lune n'est pas là et le soleil l'attend.

Ici, le soleil est remplacé par le réverbère, figure ascensionnelle et lumineuse, figure du feu ; tandis que le jet d'eau joue le rôle de la lune : « la lune est un astre qui croît, décroît, disparaît » (DURAND, 1969, p. 111), qui est cyclique ... comme le jet d'eau dans l'installation. Et d'ailleurs :

La plupart des mythologies confondent les eaux et la lune dans la même divinité (Id., p. 110).

Le soleil et la lune, ou le feu et l'eau : l'installation suggère un contact possible entre des éléments naturels qui habituellement s'excluent. Voilà que l'eau allume le feu, au lieu de l'éteindre. L'installation opère donc une conciliation des contraires, non pas définitivement, mais de façon éphémère et à peine esquissée : quelques gouttes seulement, au sommet du jet d'eau, éclaboussent la lampe, avant de retomber au sol (photo 4). Le contact entre l'eau et le feu se produit en l'air. Comme le promeneur l'a remarqué en arrivant, le réverbère surgit de la terre et s'élève dans l'air, de même que l'eau, qui vient de la mer, passe sous terre dans une canalisation, avant d'être projetée dans l'air, où elle effleure<sup>26</sup> le feu, puis elle retraverse l'air et pénètre à nouveau dans la terre. C'est donc une symbiose entre les quatre éléments naturels (feu, eau, terre et air) que cette installation nous donne à penser. Elle nous met ainsi sur la voie de la pensée iconique, qui s'ouvre sur le possible et envisage une **qualité totale**.

---

<sup>26</sup> Elle le « lèche », dit le texte.





photo 4

L'événement représenté dans l'installation peut donc, en fonction des connaissances diverses des récepteurs, se lire sur différents registres ou isotopies : un rendez-vous amoureux entre deux personnes, une rencontre techniquement risquée entre l'eau et l'électricité, une union mythique entre le soleil et la lune, voire une symbiose entre les quatre éléments naturels. Ces interprétations s'enchaînent en cascade, et chaque nouvelle découverte accroît le plaisir du récepteur.

### 3.4 L'événement vécu

L'installation de Luis Bisbe attend le promeneur au bout du chemin : elle est au rendez-vous. Le promeneur s'approche, surpris de la rencontre. Par sa lecture du panneau, il devient « récepteur » (ou visiteur, interprète), c'est-à-dire qu'il active l'oeuvre, tout comme le jet d'eau déclenche l'éclairage du réverbère. Sa lecture lui permet d'interpréter le rendez-vous mis en scène dans l'installation, tout en le faisant participer à un rendez-vous du même type : un rendez-vous à l'aveugle. Les deux opérations ont lieu en même temps : en lisant le panneau, le visiteur interprète l'événement représenté (le récit énoncé) et vit un événement semblable qui se produit

dans la réception (l'énonciation) de ce récit. C'est dans cette adéquation entre l'**énoncé** et l'**énonciation** que réside, nous semble-t-il, toute la force de cette installation de Luis Bisbe.

Le visiteur ne sait pas ce qu'il peut attendre de l'installation. Il est interpellé cognitivement, et aussi physiquement. Il court un risque car il peut lui arriver la mésaventure d'être mouillé, ce qui n'est pas nécessairement agréable (s'il est vêtu pour entreprendre une randonnée, ou s'il porte un appareil photographique qui craint l'eau, par exemple). S'il est mouillé par le jet d'eau sous le réverbère, il « baignera dans la lumière », littéralement : il sera baigné (par l'eau) de lumière (par la lampe allumée) ! Cette expression évoque bien l'union des contraires qui se produit dans l'installation.

La participation physique du visiteur, avec le risque qu'elle comprend, nous fait considérer « Blind Date » comme de l'art de la perturbation (DANTO, 1993, pp 154 et suivantes), qui perturbe la vie réelle en la mettant en danger. Cette mise en danger n'est pas accidentelle, mais bien intentionnelle ; elle fait partie de l'oeuvre. Danto envisage des cas extrêmes :

Un sculpteur illustre a réalisé un jour une oeuvre composée de lourdes plaques d'acier en équilibre précaire, maintenues en place par la force de leur friction. Afin de faire l'expérience de l'espace qu'elle créait, on était censé y entrer, mais au risque de la voir s'effondrer, et de fait quelqu'un s'est fait tuer (DANTO, Id., p. 160).

Le danger, dans la réception de « Blind Date » est nettement moindre, heureusement bénin, plutôt ludique, mais quand même ...

Il importe peu que le visiteur ait été ou non effectivement mouillé dans l'installation. L'important est qu'il « s'y soit mouillé », pourrait-on dire, c'est-à-dire qu'il ait couru le risque d'être mouillé en s'approchant de l'installation pour l'interpréter. Il aura fait ainsi l'expérience d'un rendez-vous à l'aveugle. Cette

expérience nous semble en mesure de transformer le visiteur, d'enrichir – tant soit peu – sa vie quotidienne en stimulant chez lui l'ouverture au possible, ou « l'attente de l'inattendu » (GREIMAS, 1987, p. 98), autrement dit la faculté de réception artistique.

Le rendez-vous est à l'aveugle dans les deux sens : l'installation ne sait pas non plus ce qu'elle peut attendre de ceux qui l'approchent ... Comme toute oeuvre d'art, elle attend, bien sûr, d'être interprétée, accueillie cognitivement. Mais en outre, nous avons vu que cette installation faisait appel à la participation physique du visiteur. Or, nous avons décrit jusqu'ici le comportement le plus courant à l'égard de « Blind Date » : le visiteur s'approche pour lire le panneau, au risque d'être mouillé. Mais nous avons pu observer un comportement très différent, qui nous a surpris : un monsieur est arrivé d'un pas décidé, en maillot de bain et chaussures en plastique ; il s'est placé entre le réverbère et le panneau, où il a résolument attendu le jet d'eau pour prendre une douche ; puis, il s'en est retourné comme il était venu, sans un regard ni pour l'installation, ni pour l'espace environnant, ni pour les visiteurs (photo 5). Il n'était pas visiteur, lui, il n'est certes pas venu à un « rendez-vous à l'aveugle ». C'était un homme pratique, qui, par son attitude, a refunctionalisé le jet d'eau que l'artiste avait défunctionalisé. Il a détourné l'oeuvre qui elle-même avait détourné le mobilier urbain.



photo 5

### 3.5. Impact d'une installation rencontrée par hasard

Au moment de rédiger cette étude, nous avons cherché sur Internet des informations concernant l'artiste, et nous avons appris que « Blind Date » faisait partie d'une exposition organisée par « Divergentes » ([www.artesdivergentes.com](http://www.artesdivergentes.com)) dans la ville de Zumaia, du 2 juin au 4 septembre 2006, sur le thème du « Dialogue entre l'art et la technologie ». Dix artistes internationaux avaient été invités à séjourner dans dix entreprises novatrices du Pays Basque pour réaliser une oeuvre en exploitant les technologies, les matériaux ou les processus organisationnels de ces entreprises. C'est ainsi que Luis Bisbe a utilisé l'infrastructure technologique de l'entreprise IK4, notamment un système de pompes pour amener l'eau de la mer dans son installation.

Le projet de « Divergentes » nous semble très intéressant, mais lorsque nous étions sur place à Zumaia, nous ignorions tout de ce projet. À cause de cette ignorance, nous n'avons pas vu les oeuvres des neuf autres artistes. Mais grâce à cette ignorance, nous pensons avoir rencontré l'oeuvre de Luis Bisbe dans les meilleures conditions. Car une installation rencontrée par hasard dans un espace public produit un effet de surprise plus accentué que celui que peut provoquer une oeuvre que le visiteur a décidé d'aller voir dans une exposition :

Le caractère involontaire de la rencontre d'objets artistiques en rue ou dans des lieux destinés à d'autres usages (...) fait disparaître le poids de la décision préalable de s'adonner à une activité culturelle (SCHMILCHUK, 2006)<sup>27</sup>

Le premier plaisir cognitif, dans une telle rencontre, consiste en l'hypothèse que le promeneur est amené à faire pour se rendre compte qu'il s'agit d'une oeuvre d'art. Dans le cas de « Blind Date », la rencontre imprévue a d'autant plus d'impact qu'elle coïncide avec le sujet même de l'oeuvre : avec cette oeuvre, qui nous parle d'un rendez-vous à l'aveugle, nous avons eu un rendez-vous à l'aveugle !

## **Conclusion**

Une oeuvre d'art est un objet ou un événement intentionnellement produit par

---

<sup>27</sup> C'est nous qui traduisons..

un artiste pour tenter de capter, en la rendant intelligible, la *priméité* (des « qualités de sentiments », du possible). Pour fonctionner comme telle, une oeuvre d'art doit être interprétée. L'interprétation est un processus cognitif qui réactive et poursuit le processus de la production : le mouvement d'accroissement d'intelligibilité de la priméité.

Pour interpréter une oeuvre d'art, il faut d'abord faire l'hypothèse de son statut artistique. Il faut ensuite entrer dans la logique de l'oeuvre, suivre en quelque sorte la piste tracée par l'artiste pour conduire le récepteur à la pensée iconique. Une oeuvre peut recevoir des interprétations plus ou moins riches et sur différents registres, selon l'attention et les connaissances collatérales des récepteurs. Face à une oeuvre d'art, le récepteur ne peut prévoir où le conduira la cascade des interprétations : toute oeuvre est un « blind date », un rendez-vous de tous les possibles.

**Nicole Everaert-Desmedt**

Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles

Université du Luxembourg

## **Bibliographie**

- DANTO, A., 1989, *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil.
- DANTO, A., 1993, *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil.
- DANTO, A., 1996, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil.
- DE DUWE, Th., 2000, *Voici, 100 ans d'art contemporain*, Paris, Flammarion.
- DUCHAMP, M., 1975, *Duchamp du signe* (Textes recueillis par SANOUILLET, M), Paris, Flammarion.
- DURAND, G., 1969, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas.
- ECO, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2000, *Sémiotique du récit*, (3e édition), Bruxelles, De Boeck-Université.
- EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 a, "Une pensée plus iconique qu'une image. A propos d'une installation photographique de Humberto Chávez", in *Peirce et la question de la représentation/ Peirce and the Notion of Representation*, VISIO (Revue de l'association

internationale de sémiotique visuelle), Vol. 9, n° 1-2, pp 91-109.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2004 b, "La sémiotique de Ch. S. Peirce", in *Signo, Site Internet de théories sémiotiques*, <<http://www.uqar.qc.ca/signo>>.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2005, "Sens d'une oeuvre et sens d'une exposition : le parcours du visiteur", in *Protée*, Vol. 33, n° 2.

EVERAERT-DESMEDT, N., 2006, *Interpréter l'art contemporain*, Bruxelles, De Boeck.

GENETTE, G., 1997, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Paris, Le Seuil.

GOODMAN, N., 1990, *Langages de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

GREIMAS, A.J., 1987, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac.

HEINICH, N., 1998, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit.

MAGRITTE, R., 1979, *Ecrits complets*, Edition établie et annotée par A. Blavier, Paris, Flammarion.

PEIRCE, Ch. S., 1931-1935, 1958, *Collected Papers, Vol. 1-6, Collected Papers, Vol. 7-8*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

SCHAEFFER, J-M., 1996, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard.

SCHMILCHUK, G., 2005, *Helen Escobedo : Footsteps in the Sand*, Mexico, CONACULTA / UNAM / TURNER.

SCHMILCHUK, G., 2006, "Públicos y no públicos de arte", in *PORTO ARTE*, n° 23.

SHUSTERMANN, R., 1994, "L'art en boîte", in *Critique*, n° 562.