

Luis Bisbe

La Casa Encendida de Obra Social Caja Madrid continúa dedicando su esfuerzo al impulso de la creación contemporánea. En esta ocasión presenta la exposición "interiorismoyexteriorismo" de **Luis Bisbe**, uno de los artistas españoles con mayor proyección internacional.

Las dos instalaciones que conforman la exposición están ligadas al principio básico de la arquitectura que es la diferencia entre dentro y fuera, y pretenden quebrantar estos límites con lo que ello implica: el interior se relaciona con la protección, ésta con el miedo y la seguridad. Quebrantar estos límites, o al menos cuestionar su idoneidad, es el objetivo de Bisbe que, continuando en la línea de trabajos anteriores, parte del espacio existente para generar un uso provisionalmente diferente e introducir otro orden llamando la atención sobre la rigidez del orden anterior. Así, encontraremos una casa dislocada dentro de una sala de exposiciones, exponiendo su interior hacia fuera, y una caseta de vigilancia que vigila el interior vacío de la sala.

La publicación que acompaña a esta muestra reproduce no sólo la obra expuesta en La Casa Encendida, sino también obras anteriores e información sobre la trayectoria del autor, incluyendo fragmentos de sus vídeos. Finalmente sólo me queda agradecer la colaboración y entusiasmo de Luis Bisbe, así como el trabajo de todos aquellos que han participado en la realización de este proyecto.

Carmen Contreras Gómez

Directora Gerente de Obra Social Caja Madrid

Conversación con Martí Peran

Martí Peran

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 a 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.

Luis Bisbe

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 tú 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 tú has manipulado, pero nunca tiene la posibilidad de accionar ningún mecanismo que pudiera alterar el comportamiento de tus artilugios. Sólo 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 dibujo¹.

Estos dibujos son de por sí incompletos², son estructuras sin superficie, en la medida en que se rodean³ se van percibiendo como un volumen y por tanto vamos acabando progresivamente⁴ 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 solapado⁵.

No son espacios del todo imposibles se podrían llegar a construir y de hecho no están escalados (1:1) para evitar un grado de representación⁶, o lo que es lo mismo, mentir un poquito menos⁷. El edificio de *Pisopiloto* (2001) no es más grande –todavía⁸–, 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.

1



2



3



4



5



6

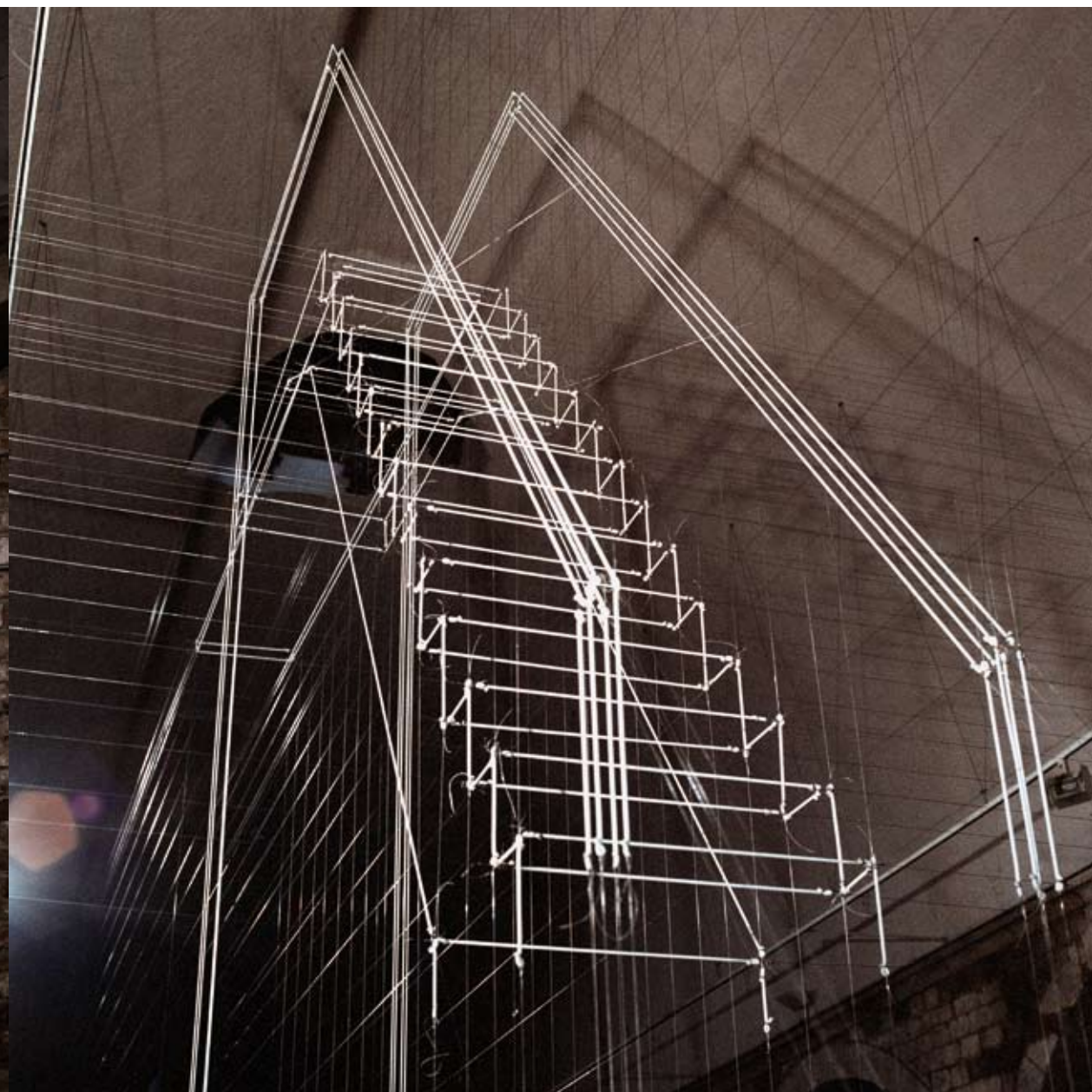


7



8



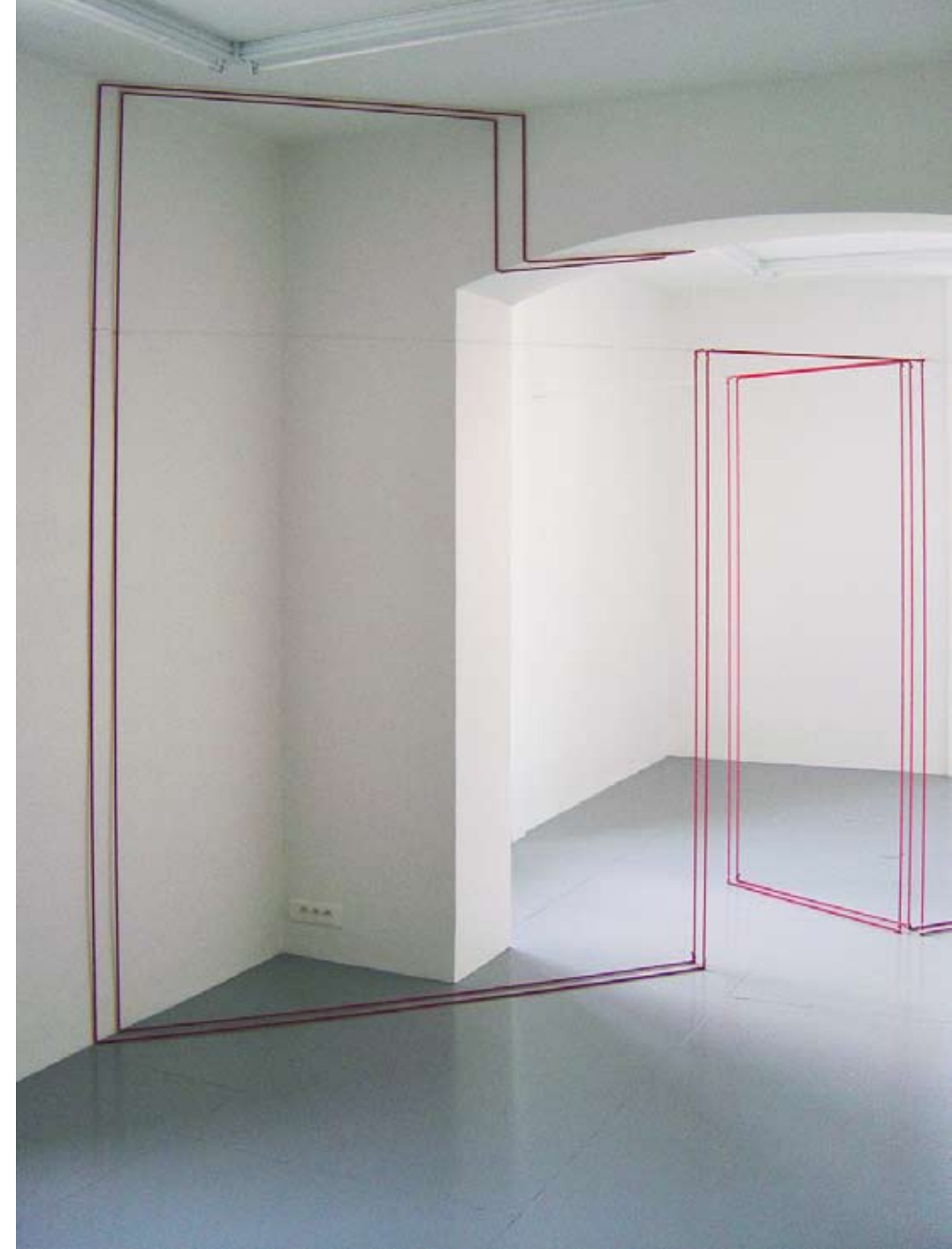


trampolin blanco es un dibujo tridimensional de un trampolín dentro de una antigua capilla. Está hecho con cordones elásticos blancos estirados desde sus extremos por finos cables de acero.
Nou planetes; Dos piezas Juntas. La Capella, Barcelona, 1999.



pisopiloto es el dibujo tridimensional de la estructura de un edificio en construcción dentro de otro edificio. Está hecho en su mayoría con cordones elásticos estirados desde los extremos por finos cables de acero además de todo tipo de elementos rojizos.

Piso piloto. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001.



puertarroja es un dibujo tridimensional de una puerta en una pared que divide a la vez que comunica las dos partes del espacio. Está hecho con cordones elásticos rojos estirados desde sus extremos por finos cables de acero.
Art Forum. Galería Antonio de Barnola, Berlín, 1999.
Piso piloto. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2001.

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 espacio⁹ (*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.

9



10



LB

Me gusta que uses la palabra “exploraciones” en contraposición –a mi entender– con “reflexión”, que parece estar más ligado 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 sucede¹⁰, 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.

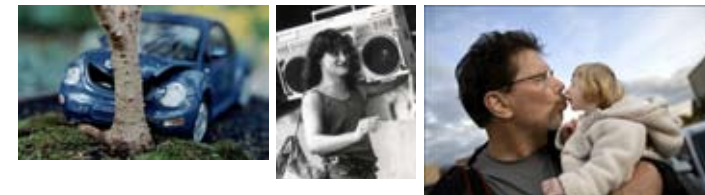
Respecto a la poética de lo minúsculo creo, como algunos marxistas, que el tesoro está repartido por todas partes. Lo insignificante y cotidiano¹¹ son mi laboratorio, es donde paso más rato; profundizando y distanciándome, en la medida de mis posibilidades. Gran parte de mi quehacer es fruto de este vaivén.

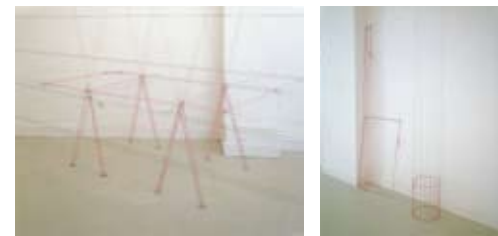
Creo que la escala de lo que observas no determina totalmente su alcance¹². Lo interesante de prestar más atención a la forma de mirar que al objeto mismo, es que este mecanismo puede seguir operando en nuestra experiencia posterior.

11

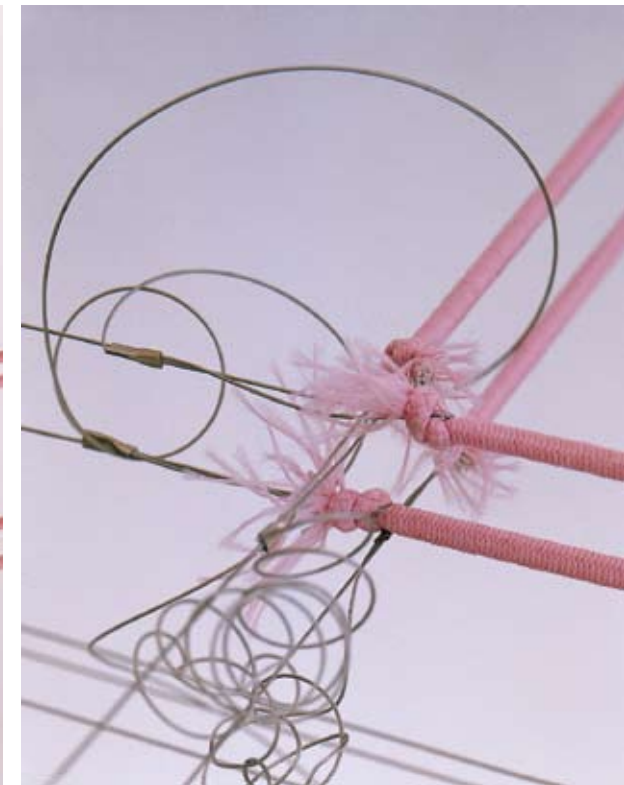
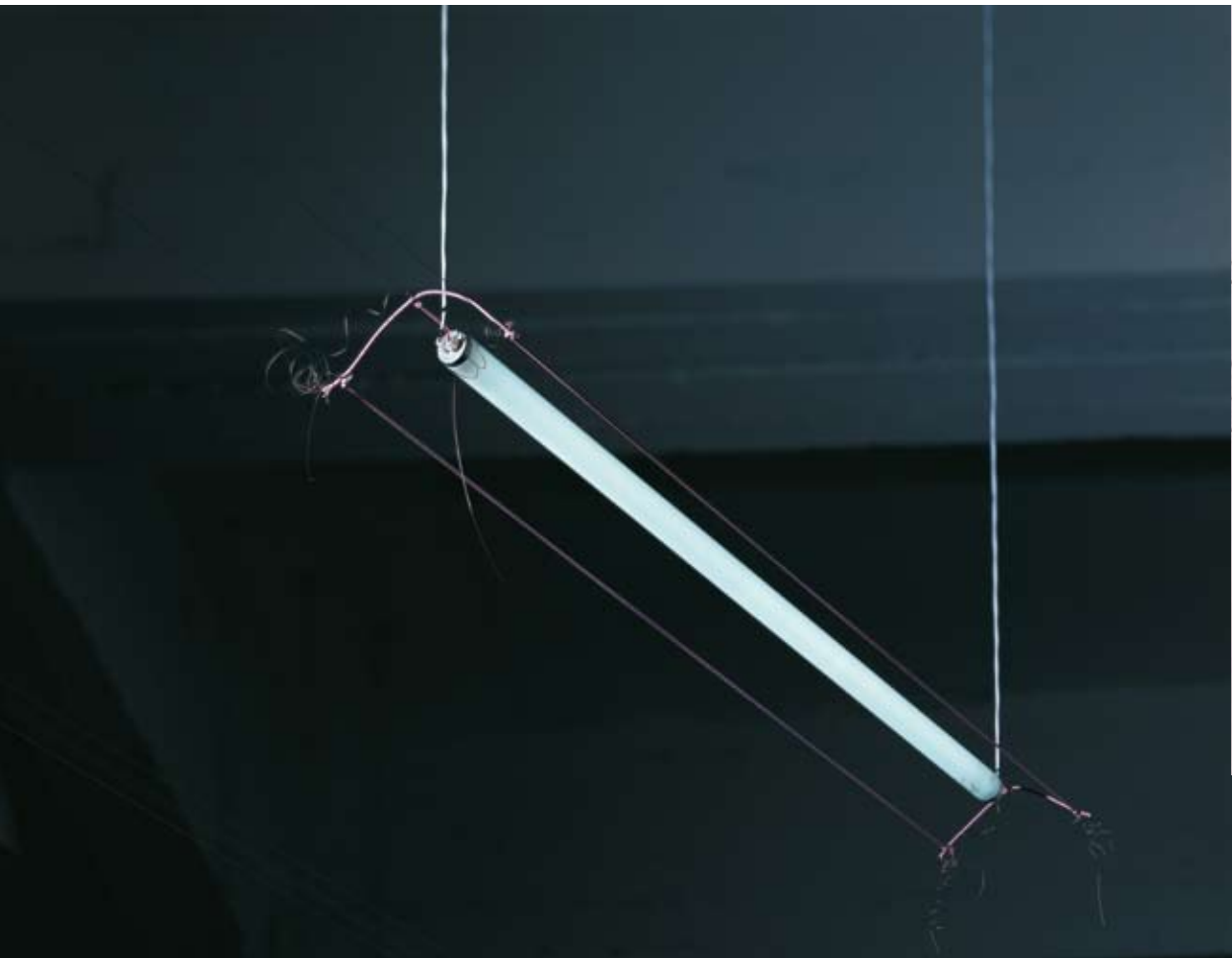


12





pretecnología punta se hizo expresamente para la inauguración del Centro de Arte Contemporáneo y es la recreación del ambiente de trabajo del mismo espacio expositivo en las obras de remodelación previas.
También he utilizado para hacerlo, andamios, escaleras, mesas... además de cordón elástico rosa y cable de acero.
Pretecnología punta. Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2003.





enchufeprojectado es una diapositiva de un enchufe proyectada sobre sí mismo. La proyección devuelve la luz hacia donde el aparato toma su energía, pero la diapositiva se hace invisible al encajar exactamente sobre el modelo la misma imagen que la cámara le sustrajo.
Des fent se un lloc. Can Felipa, Barcelona, 2003.
Surplus. Centro Cultural de España, Lima, 2001.

ventiladorproyectado es una diapositiva del ventilador parado sobre las aspas del ventilador en marcha.
Des fent se un lloc. Can Felipa, Barcelona, 2003.
Vent. Altafulla, 2003.
Arco06. Galeria Moriarty, Madrid, 2006





página anterior:
fictac es un plano secuencia de mi reloj de pulsera que se puede ver a la misma hora en que fue filmado. Es un intento de dar a unas imágenes del pasado un último soplo de actualidad. Es un vídeo y es un reloj.
Loop 24 h.



yavoy es un video donde se puede ver a un ciclista que pese a no parar de pedalear no logra avanzar.
Loop 3"



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 fecha¹³. A menudo la pregunta que me hago es algo parecido a: "qué 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 seguridad¹⁴, (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 diferente¹⁵ e introducir otro orden¹⁶ también estoy señalando tanto hacia esta alteración¹⁷ como hacia el orden previo, sobre cuya rigidez y permanencia también quiero llamar la atención¹⁸.

13



14



15



16



17



18



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 energéticos¹⁹ está presente con diversos enfoques en *Enchufeprojectado* (2001), en *Fuente de mierda* (2006), y en otros más, pero especialmente 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 hay²⁰ porque es lo que tengo más a mano. Si reciclar supone exclusivamente reutilizar²¹, sí, soy un "reciclador" nato, pero si se tiene en cuenta la energía que invierto para ese reciclaje soy un malgastador, un pésimo ejemplo.

19



20

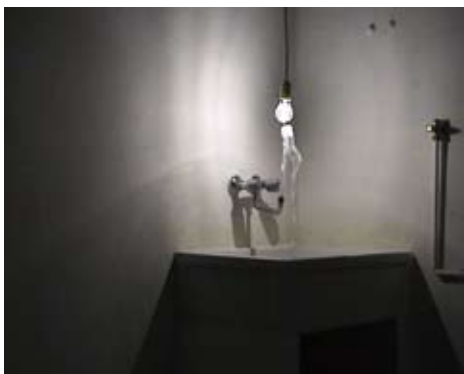


21





blindate es un chorro que sale de una boca de riego para impactar contra una farola que se enciende cuando alguien se acerca. Es la celebración del encuentro. (La pensé antes que *fuentedoméstica* y la hice después).
Divergentes. Zumaia, 2005.

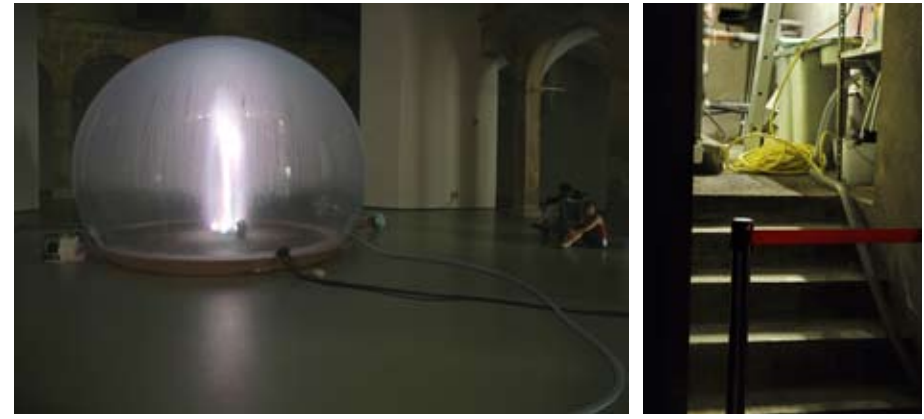
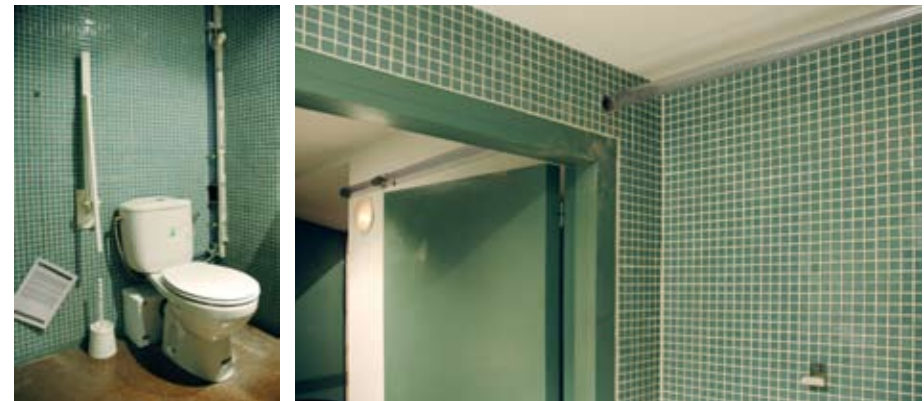


fuentedoméstica he girado el grifo de la cocina hacia arriba y alargado el cable de la bombilla, para que la bombilla y el chorro se toquen. (Es una versión casera antes de saber si algún día tendría ocasión de hacer *blinddate*).

Doméstico-04. Madrid, 2004.



fuentedemieerda. Las aguas residuales de un wc del centro de Arte son conducidas hasta hacerlas brotar en el interior de una coloreada fuente luminosa situada, como tantas otras, en el centro de un claustro.
Join us. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2006.





summertime es un reloj que da su información con tanta potencia que dificulta su lectura, es un gasto excesivo más.
Aquí o ahora y nunca. Galería Moriarty, Madrid, 2006.
L'esdeveniment expandit. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2008.

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, sólo 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, tú sólo te has situado en esta perspectiva, de una forma explícita, convirtiendo este asunto en el eje del proyecto, en *Dingdong* (2005).

LB

Si, 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 aburrirme²². Creo que debo focalizar más mi interés hacia lo afirmativo. Lo que más me interesa del mundo no es para nada cómo 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 cómo el Arte se muestra en los museos y en las salas de exposiciones ha sido directamente objeto de mi atención y a menudo sujeto mismo de mi trabajo.

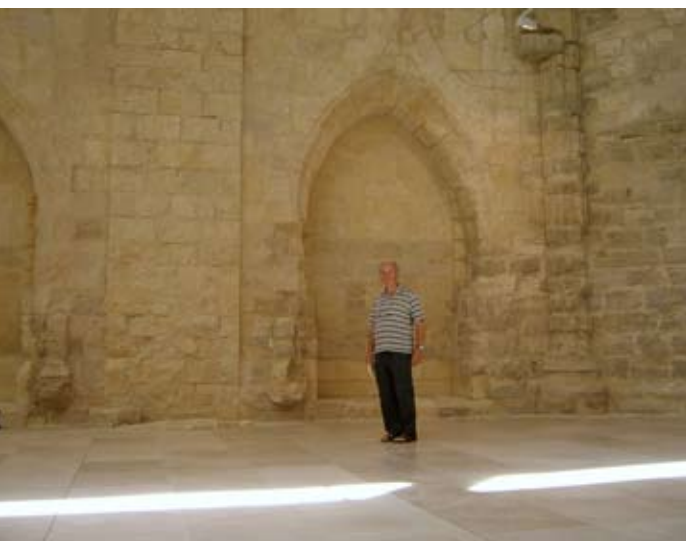
En este caso resultó elocuente ver la cantidad de problemas que puede generar a un museo abrir una puerta a la calle²³. Los museos –y en general las instituciones– son lugares para conservar, detener el tiempo o tratar de frenarlo. Este hecho es para mí profundamente antiartístico y fetichista. Por eso me gusta mucho trabajar fuera de los museos, me parece refrescante.

22

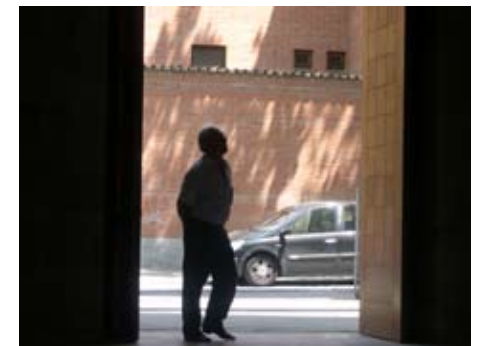


23





dingdong es una puerta abierta que comunica una sala de exposiciones con una calle en el exterior del museo. He alterado el protocolo de seguridad y accesos del museo de modo que la puerta que siempre había permanecido cerrada, ahora está abierta durante el mismo horario que el museo. Pero un mecanismo hace que reaccione cerrándose ante el espectador que se acerca desde el interior del museo y cerrándose también detrás del intruso que accede al interior directamente desde la calle, quedando atrapado en el museo. Todos los esfuerzos que hacen los museos para asegurar y preservar las obras de arte van dirigidos contra las manifestaciones más inmediatas de la vida: el paso del tiempo y (cambios de temperatura y humedad, ruido, luz solar), la libertad de movimientos (protocolos de seguridad y accesos). Los guardias de seguridad y los conservadores velan para que no pase nada. Por una puerta abierta a la calle, se ven alterados los protocolos de seguridad, entra el frío o el calor, la humedad, el ruido, las radiaciones ultravioletas y los visitantes sin pagar. *Ding dong*. Patio Herrero Museo de Arte contemporáneo Español, Valladolid, 2005.



MP

Quizás también en en *Pinpan-pum* (2003) se producía una duplicación del espacio que afectaba claramente a la naturaleza de los lugares institucionales. En ese juego de “re-presentación” 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 más la representación. Este abandono ha venido acompañado del deseo de trabajar con objetos que son la representación más perfecta de sí 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 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. En mi contra quiero decir que me parecen horrorosos los espacios públicos sembrados de obras de arte.

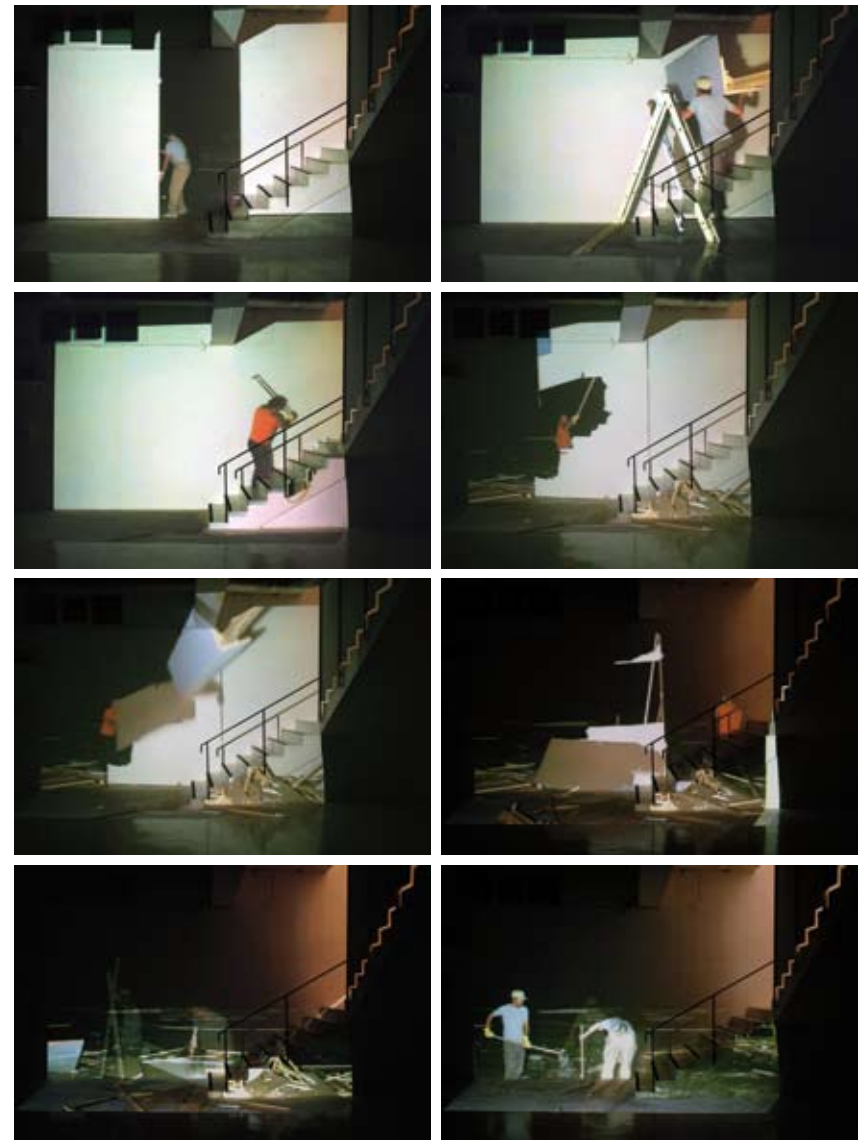
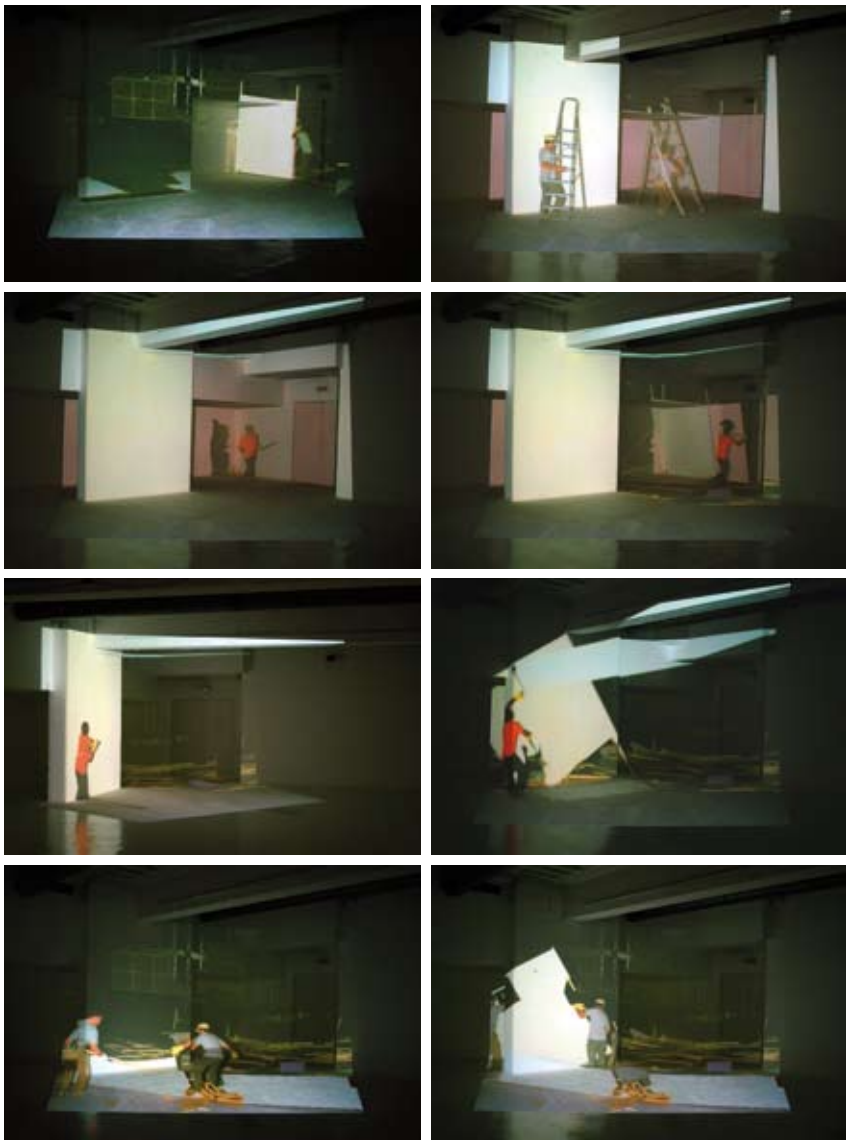


pinpanpum son dos proyecciones donde se ve repetida la construcción y destrucción del mismo espacio sobre el que se realiza la proyección.

Loop 14' y 12'

Pin-pan-pum. Espai 13, Fundació Miró, Barcelona, 2003





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 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 tú bien dices, de rebajar las expectativas, porque de este modo el observador no tiene marcado un horizonte para su interpretación sino que será él 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 agudizar los sentidos ante lo que estamos presenciando, aunque sea con desconfianza, me parece necesario dudar de lo evidente.



bicycleinafence es una bicicleta en una verja.
Artist at Glenfiddich, Dufftown, 2006.



lampincar es una farola apagada que está en un coche con un faro encendido. Situado en un parking, entre otros coches y otras farolas.
Artist at Glenfiddich. Dufftown, 2006.



but scotch whisky

En una bodega, entre otros barriles y escobones madura "but scotch whisky" conteniendo un líquido que no podrá ser llamado "whisky escocés" porque es una mezcla (aunque solo en una proporción 1%+99%) que proviene de dos destilerías diferentes (de los mismos propietarios, con la misma elaboración y los mismos ingredientes, pero distantes entre sí 200 metros) y porque en el barril donde envejece he atravesado una escoba (hecha de la misma madera que el barril).

Las reglas de la elaboración de lo que puede considerarse "whisky escocés" no permiten ni la mezcla de diferentes destilados, ni intrusión alguna en el barril. Por tanto esta intervención suma los esfuerzos de una compañía y un artista para que un whisky escocés no pueda llamarse así. Mientras los demás barriles van incrementando su valor con el paso del tiempo el futuro de "but scotch whisky" es incierto.

Artist at Glenfiddich. Dufftown, 2006.



NiifiskVsSiemens son dos aspiradores succionándose mutuamente los depósitos, es un circuito cerrado de vampirismo.
Un combate entre dos marcas, una lucha entre dos maneras diferentes de hacer lo mismo.
Arco08. Galería Moriarty, Madrid, 2008.





mismamente es dos maneras juntas de hacer lo mismo de distinta forma.
Arco08. Galería Moriarty, Madrid, 2008.

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 (*Pin-pan-pum*), entre lo atractivo y lo repelente (*Fuente de mierda*)... 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

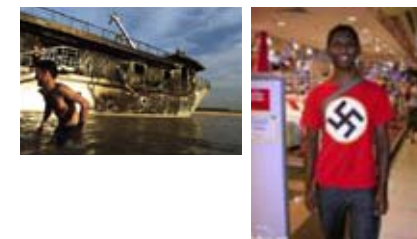
Sostener estas representaciones estirando desde todos los extremos opuestos de la sala al mismo tiempo tiene algún paralelismo con la representación que nos podamos hacer del mundo que se construye y que se mantiene en tensión gracias a todo lo que creemos saber de él (y cuya caricatura es lo que se 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 contrarios²⁴.

Desayuno, almuerzo, meriendo y cenando contradicción²⁵, para mí no es tanto una necesidad de soportarla sino de constatarla, de hacerla más evidente.

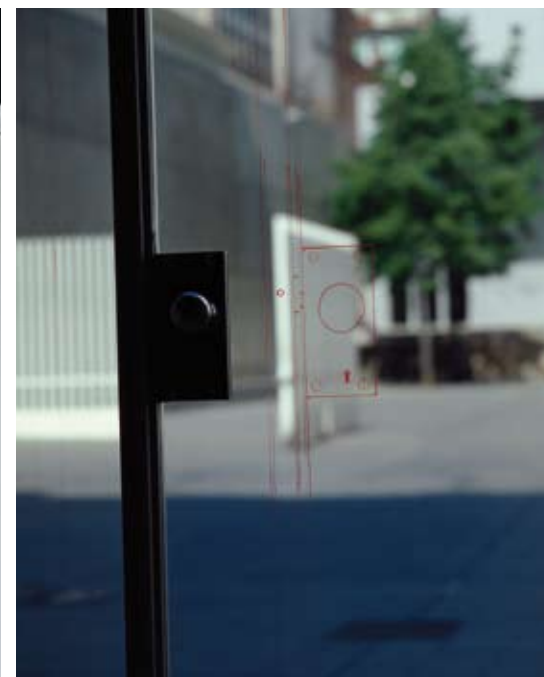
24



25







doubleroom es el dibujo de todos los objetos que había desperdigados por las paredes de la sala acortando la distancia entre el modelo y su representación.
Formas del exilio. Galería Carmen Claramunt, Barcelona, 2001.





retournage es el dibujo y collage de la misma habitación colocada al revés, la representación y el modelo tienen la misma dimensión y ocupan el mismo espacio.
Autorreverse. Art3, Valence, 2002.

crash es una caja de luz encendida que muestra la imagen de su interior roto.
Aquí o ahora y nunca. Galería Moriarty, Madrid, 2006.





MP

Es significativo cómo te instalas en la tradición de la sospecha frente a la realidad, y no sólo 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 *Ssaam-meetthhiinnngss* (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 sí 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 realidad²⁶. 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 para mostrarse necesita ocupar un espacio físico que a la vez oculta otro²⁷, los cuadros no dejan ver el museo.

26



27





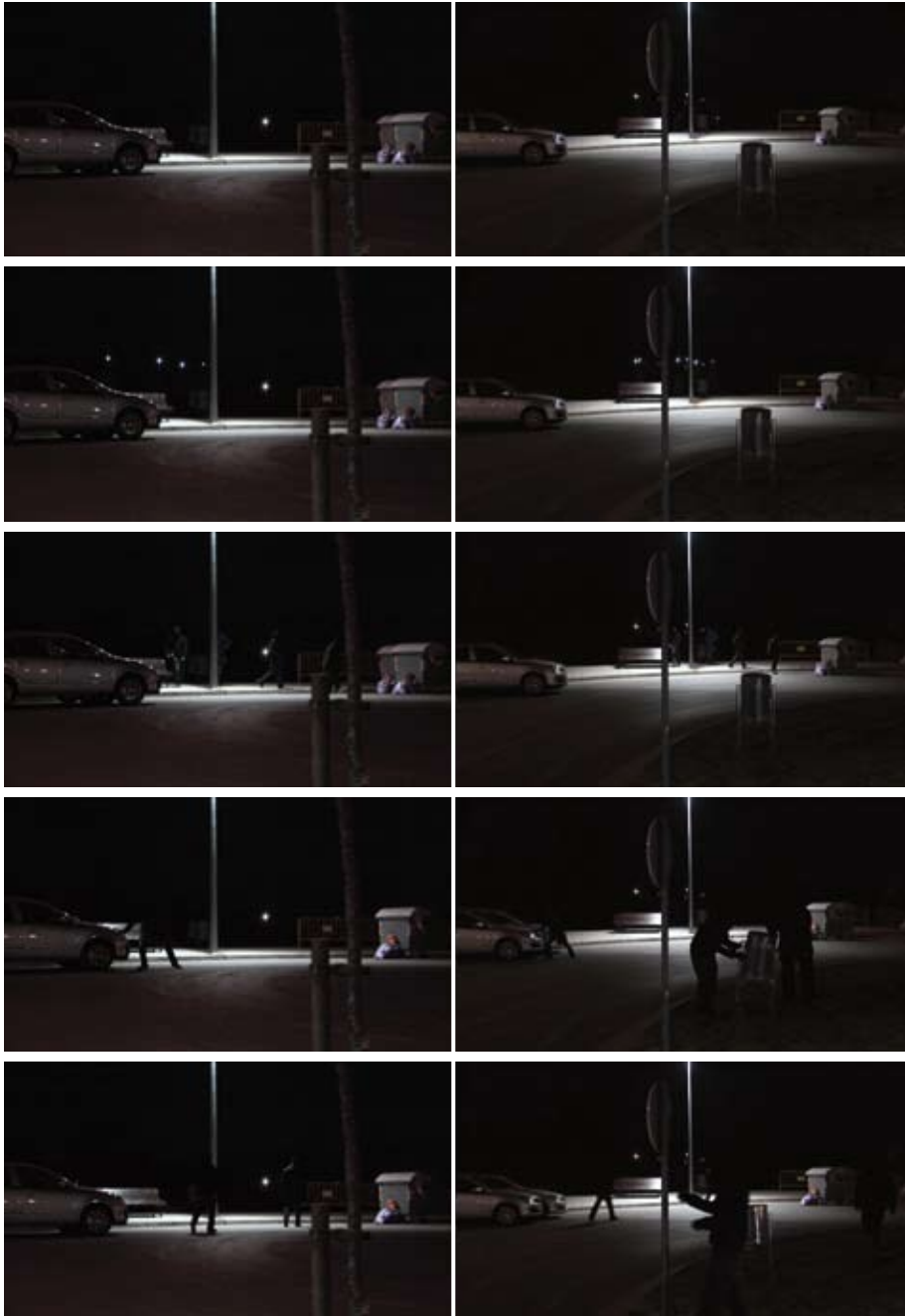
Ssaammeethhiinnnggss son dos proyecciones de vídeo sincronizadas, mientras que desde un punto de vista se puede ver a unos operarios ocultando todas las cosas visibles con objetos iguales, desde el otro punto de vista pueden verse los objetos repetidos. 4' 30"

Ssaammee tthiinnggss. Museu Empordà, Figueres, 2007.

Arco07. Galeria Moriarty, Madrid, 2007.

Colección permanente. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008.









Pantallablanca, dentro de la "casa magnética" en un parque de atracciones abandonado, hay una proyección donde se puede ver cómo se pinta o des-pinta de blanco todo el espacio que abarca la imagen.
loop 14" muda
Experiencies, Ex -parc d'atraccions. Casa magnética. Barcelona, 2001.



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 más fáciles de terminar y de recordar. Un dibujo no necesita rellenar los espacios vacíos, no necesita ocupar la superficie ni hacer referencia a más de una idea y por tanto lo que se dibuja es más fácilmente extraíble del fondo que casi no cuenta y por tanto es más pensable –un dibujo es de las imágenes que menos pesa en el ordenador y por lo tanto son más manejables para el procesador²⁸–. 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 más todavía²⁹.

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.

28



29

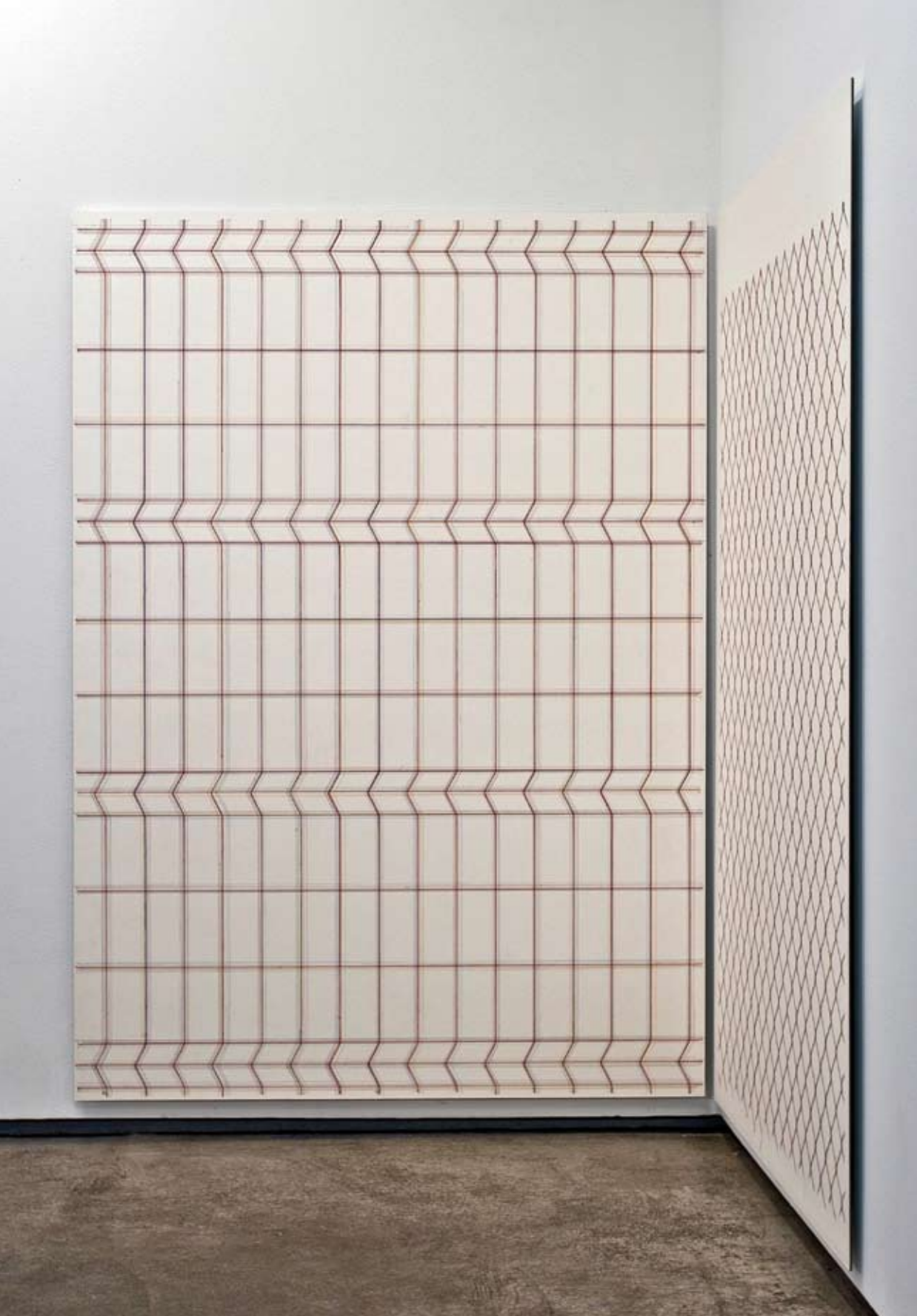


MP

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 tú lo hiciste con una singular lentitud.

LB

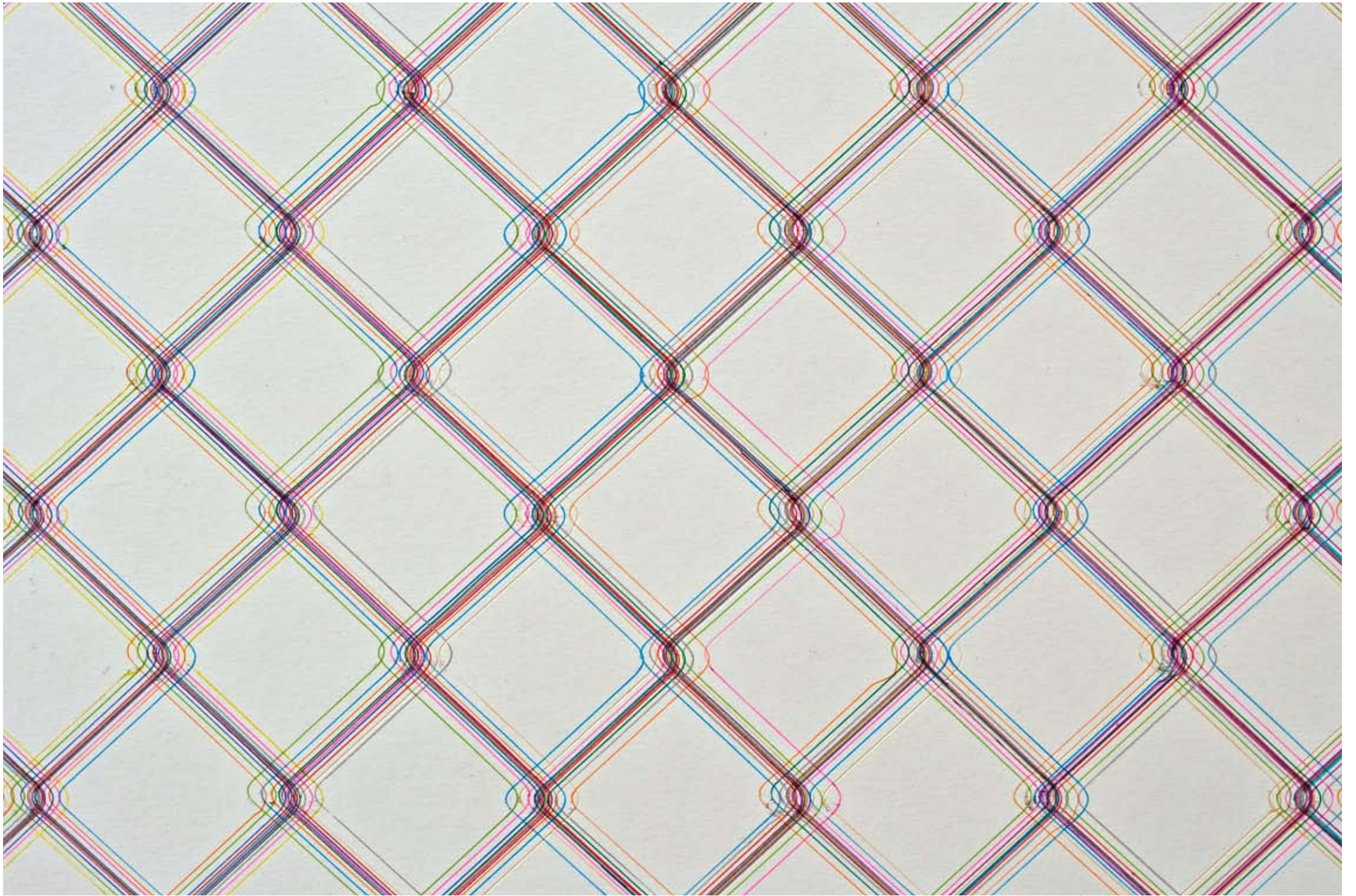
Sería muy farragoso y probablemente daría para otra conversación, pero resumiendo mucho, creo que acabé los estudios de Bellas Artes asustado y paralizado por una mezcla fatal de timidez y soberbia, además de no encontrarle sentido al Arte y parecerme un terreno particularmente inhóspito. Tras varios años de parón que me fueron embruteciendo volví a trabajar porque me di 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 sé 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.



vallas son dibujos a bolígrafo de un motivo tridimensional pero casi plano que al colocarse juntos (a 90°) delimitan una esquina, recuperando así parte de la tridimensionalidad que al dibujarlas habían perdido.

Arco02. Galería Salvador Díaz, Madrid, 2002.

Javier Pérez – *Luis Bisbe*. Villa du Parc – Centre d'Art Contemporain Annemasse, 2004.



MP

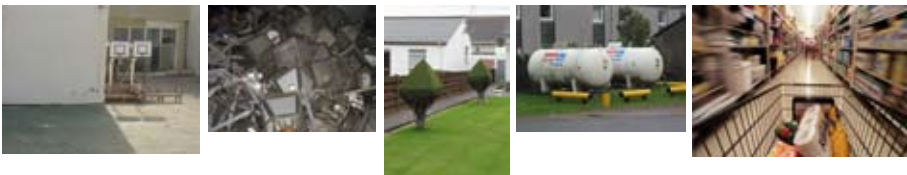
Pisopiloto y ahora *Interrorismo*, uno de lo nuevos proyectos ideados para esta ocasión, remiten a los modelos convencionales que ofrece la arquitectura para dar escenario a nuestras vidas. En *Pisopiloto* es el título quién remite a eso; pero en *Interrorismo* esa dirección de lectura es mucho más explícita al deconstruir una casa prefabricada. Ya en *Mooooooooore* 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

³⁰El principio de la arquitectura está íntimamente ligado a la invención de la diferencia dentro-fuera³¹, cuando se hizo la primera choza se pusieron los límites de esta separación. El refugio siempre ha estado relacionado con la protección, la protección con el miedo³², 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.

30



31



32



MP

Los dos nuevos trabajos (Exterrorismo e Interrorismo) 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.

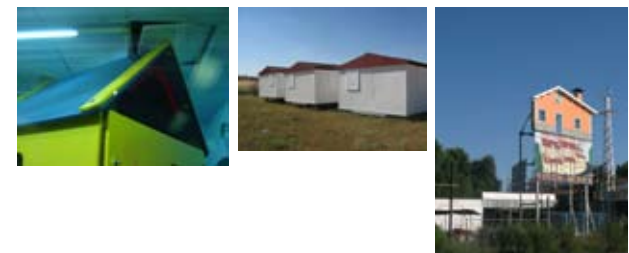
LB

³³Lo que antes decía del tesoro es en ocasiones extrapolable al terror de baja intensidad que a veces llega disuelto en la caridad y la protección³⁴. 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 vicios. La connivencia perfecta entre el miedo y la protección me ha parecido siempre inadmisible. 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.

33



34



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 desasosegado que anestesiado en estas circunstancias.

Aunque la sociedad del bienestar se haya conseguido con elevadas dosis de violencia soy más 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 habitual³⁵, “trastocar el orden” suele aportar una visión nueva de ese objeto³⁶, 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.

35



36







mooooooooore es un círculo cerrado de carritos de la compra.
Ssaammee tthiinnggss. Museu Empordà, Figueres, 2007.
Pensa, Piensa, Think. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2007.



exteriorismo está hecho empotrando la puerta y las ventanas de una caseta de vigilancia en las paredes de la sala. Y tapiando con los trozos de las paredes de la caseta de vigilancia. Es un intercambio de funciones entre la sala y la garita. *interiorismoyexteriorismo*. La Casa Encendida, Madrid, 2008.



interiorismo está hecho separando una casa prefabricada en partes y cortando trozos para juntarlos en una maqueta.
interiorismoyexteriorismo. La Casa Encendida, Madrid, 2008.





Directora Gerente de Obra Social Caja Madrid
Carmen Contreras Gómez

Director de La Casa Encendida
José Guirao Cabrera

Coordinadora del Área de Cultura
Lucía Casani Fraile

Coordinación de Exposiciones
Yara Sonseca Mas
María Nieto García
Vanessa Casas Calvo

Luis Bisbe
interiorismoyexteriorismo

Montaje
Natur Home
Stuyco
Javier Velasco

Catálogo
XXXXXXXXXXXX

Textos
Luis Bisbe
Martí Perán

Diseño
Bis Dixit

Traducciones
Polisemia S.L.

Edición de textos
María Aguilera

Impresión
V.A.

© Luis Bisbe. VEGAP, Madrid
© de la edición, La Casa Encendida
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores

ISBN:
Depósito legal:

Agradecimientos
M^a Antonia de la Fuente
Fundació Joan Miro, Barcelona
Juande Jarillo
Cristina Rodríguez

Créditos fotográficos

p. 12-13 Sergi Olivares
p. 14-15 ~~xxxxx~~ cortesía Galería Salvador Díaz
p. 20-21-22-23 Vicente del Amo
p. 24-25 Juande Jarillo
p. 34-35 Boris Nordmann
p. 42-43 Juande Jarillo
p. 46-47 Adolf Alcañiz
p. 52-53-54-55 Pere Pratdesaba cortesía Funcació Miro, Barcelona
p. 60-61 John Paul cortesía Glenfiddich
p. 66-67 Juande Jarillo
p. 70-71-72-73 Sever Ugarte
p. 74-75-76 Catherine Savary, cortesía Art-3
p. 80-81 Xavier Galí
p. 88-89 Pep Herrero, cortesía ICUB
p. 90 Seber Ugarte
p. 90 cortesía ICUB
p. 96-97-98-99 Alex Puyol , Cortesía Galería Moriarty
p. 106-107 Juande Jarillo

