

espaivisor

gallery

LEA LUBLIN ART INTERROGATIONS

Interrogar la imagen, interrogar la vida
Unas notas sobre la obra de Lea Lublin

Cuando se revisa la trayectoria de Lea Lublin (1929-1999) salta a la vista, tanto en su obras como en sus textos, que para esta artista desatendida por la historiografía del arte durante demasiado tiempo toda forma de arte es la expresión de un deseo en mayor o menor medida oculto, tapado, reprimido. En pos de desvelar en qué consistía ese deseo concibió desde principios de los ochenta una serie de obras inspiradas en artistas del Renacimiento (Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Perugino...). La trayectoria anterior es, sin embargo, muy distinta hasta el punto de que podría hablarse de una artista proteica. Se observa esa diversidad en la pintura de vena expresionista que realizó hasta mediados de los años sesenta en el contexto argentino. También en los proyectos sobre los mitos culturales, históricos y patrióticos, verbigracia los dedicados con intención cuestionadora al general San Martín y a la triada cubana formada por José Martí, Fidel Castro y Che Guevara. En este conjunto desmitificador descuella **Voir clair** (***La Gioconda aux essuie-glaces***), 1965. En esta obra, con la ayuda de un procedimiento mecánico, el enigmático retrato de Mona Lisa quedaba humedecido y barrido por un limpiaparabrisas de efecto *higiénico*. La artista apuntaba de ese modo a la necesidad de comprender las imágenes a través de una mirada analítica, de una voluntad de ver con ojos cristalinos y penetrantes una obra magna y canónica de la historia del arte revestida con ficciones y narraciones idealizadoras (la famosa sonrisa de la modelo, por ejemplo). Y para ello contaba no sólo con el dispositivo del limpiaparabrisas sino también con la disposición de unas bandas de distintos colores (rojo, azul, verde, blanco) reminiscentes de geometrías y trazos abstractos que rodeaban a ambos lados y por encima al famoso icono pintado por Leonardo. Años más tarde Lublin se volcó en escrutar el significado de otras imágenes, de otros mitos, concretamente el construido en torno a la figura de Carlos Gardel, enterrado y venerado como un dios en el cementerio porteño de La Chacarita.

La versatiliidad de Lublin se puso de manifiesto asimismo en los trabajos experimentales cercanos al happening que llevó a cabo en 1969, *El Fluvio Subtunal* en Santa Fé y *Terranautas*, en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. El primero surgió coincidiendo con la apertura subfluvial que une bajo el río Paraná las provincias de Entre Ríos y Santa Fé. Este proyecto consistía en un recorrido de carácter psicosensorial a través de determinadas estructuras, espacios y plataformas (pantallas translúcidas, columnas de aire hinchable, trampolines...), en los que los visitantes podían constatar la existencia de elementos naturales y tecnológicos. El proyecto se componía de distintas secuencias y estaba dividido en zonas (la fuente, la zona de los vientos, la zona de descarga...). En realidad se trataba de incitar a los espectadores a participar en un trayecto en el que entraban en contacto con todo tipo de sensaciones, olores y materiales (la arena, la tiza, la piedra, diferentes materias plásticas...).

Además de la capacidad de abordar cuestiones diferentes y procedimientos distintos, Lea Lublin fue consciente desde sus inicios de la necesidad de que el arte incorporase la dimensión social, por ello pronto decidió abandonar la pintura pues no se le antojaba éste el medio idóneo para transmitir problemas sociales. Quedarse en el taller pintando hermosos cuadros no era por tanto la actitud adecuada. Esta inquietud hacia lo social va de la mano de una vertiente crítica palpable en su oposición a las situaciones y convenciones dominantes. El término clave para ella era *transformación*. En 1967 escribió:

LEA LUBLIN
ART INTERROGATIONS
21 noviembre 2014 – 16 enero 2015 / *21st November 2014 – 16th January 2015*
Inauguración / Opening Reception
Viernes 21 de noviembre 2014. 20,00 h / Friday November 21st, 2014. 20,00 h.

Art Basel Miami Beach 2014, Miami

“El arte puede y debe actuar como arte de transformación. Para que ello sea posible, hace falta que en primer lugar el arte se interrogue a sí mismo, que pueda desintoxicar, desmitificar, poner en cuestión finalmente las nociones culturales”.

Estas palabras encierran un propósito: hurgar en el verdadero sentido de las imágenes y no conformarse con la mirada superficial o la contemplación ensimismada. En ese orden de cosas cobra sentido un proyecto que Lublin plasmó en el Museo de Bellas Artes de Santiago, en Chile, en 1971. Titulado *Dedans/Dehors le musée* este proyecto se basa en la participación del público cuya actividad es fundamental para que esta proposición funcione.

La propuesta de Lublin era doble: consistió en la puesta en marcha de unas proyecciones de imágenes de obras de arte conocidas (Manet, Picasso...) sobre pantallas móviles de tela que eran atravesadas por los visitantes. Esto sucedió en el interior del museo. Mientras, en el exterior, se sucedían las proyecciones de imágenes de televisión difundidas sobre pantallas gigantes delante de la entrada del centro de arte, acompañadas de sonido. Con estos dos dispositivos, que unían el espacio institucional del museo y el exterior Lublin llamaba la atención sobre la relación entre dos áreas de conocimiento, dos realidades, las del arte y las de la actualidad política. Dos esferas en las que los espectadores eran invitados a sumergirse. Además, en las salas del museo santiaguino, Lublin instaló paneles realizados en colaboración con un equipo de científicos alusivos a algunos conceptos procedentes de distintos campos teóricos: el psicoanálisis, la lingüística, la física, la matemática, la sociología. El arte para ella no era, como habían sostenido los adalides del formalismo, un ámbito autónomo sino que estaba plenamente inmerso en la sociedad, en las realidades humanas.

Tras esta iniciativa Lublin emprendió en 1973 una interrogación sobre el arte como práctica teórica lo que le indujo a grabar entrevistas, entre otros, con el escritor Philippe Sollers y el crítico de arte Marcelin Pleynet a propósito de la crisis ideológica del momento. En 1974 en el parisino ARC concibe ***Interrogations sur l’art. Discours sur l’art***. Una proposición creada *in situ* y divulgada al público simultáneamente mediante el uso del vídeo, que tendría continuidad en ocasiones posteriores. Así, quienes pasaban ante su cámara eran invitados a sentarse y responder a preguntas como las siguientes: ¿El arte es un deseo? ¿El arte es un goce? ¿El arte es una ilusión? ¿Es conocimiento en sí? ¿Mistificación? ¿Mercancía? ¿Síntoma? ¿Concepto? ¿Expresión? ¿Neurosis? ¿Sublimación? Estas preguntas y otras muchas, en francés o en otras lenguas, cubrieron grandes telas o banderolas que Lublin enarbolaba o colgaba de espacios urbanos, atenta siempre a la voluntad de sacar el arte de su reducto elitista para llevarlo al espacio público. Lo hizo en Francia, en Italia, en Alemania.

Con este tipo de formulaciones conceptuales Lublin se situaba en medio de un conjunto de debates que atravesaron los años setenta (el arte como comunicación, el arte transmisor de valores críticos...) de los que ofrece una suerte de radiografía de lo que pensaban distintos sectores del arte (críticos, galeristas, artistas...) pero también el público.

En otro orden de cosas, una de sus aportaciones tuvo que ver con las manifestaciones del arte corporal, de la presencia del cuerpo en vivo en el espacio de creación. A ese conjunto de iniciativas, en Francia (recuérdese el papel señero desempeñado por Gina Pane y Michel Journiac) se adelantó Lublin con ***Mon Fils***,

presentado en 1968 en el Salon de Mai en el Musée d’Art moderne de la Ville de París en un mes y un año en que temblaron las costuras autoritarias del estado francés.

Las imágenes documentales que nos han llegado muestran a la artista junto a una cuna en donde su hijo duerme, sonríe o juega. En otros momentos Lublin habla con los visitantes y escucha sus comentarios. La obra realizada -una acción humana y una actividad abierta al diálogo y al encuentro con los demás- es una plasmación de la idea de que arte y vida (en este caso vida privada) convergen. La elección de un momento de suma alegría (el nacimiento de su hijo que tenía entonces siete meses) conlleva un sustrato que, desde una perspectiva actual, no puede sino interpretarse en clave feminista. El gesto de llevar a la esfera social no sólo su función creadora como artista sino también un hecho de su propia vida (la exposición de su hijo), difuminando la divisoria entre lo privado y lo público, encaja con los postulados del feminismo de la segunda ola. Diez años más tarde, en 1978, y un tiempo después del surgimiento del movimiento de mujeres en Francia, Lublin volvió a la calle, acompañada de otras mujeres y algunos hombres, enarbolando una pancarta llena de preguntas: ¿Está la mujer sometida al hombre? ¿Es la mujer un objeto sexual? ¿Es el mal del siglo? ¿Es un saco de esperma? ¿Es un ser inferior? Sobre un puente parisino en el centro de la capital gala, Lublin lanzó la pancarta al agua como si quisiera que el río disolviese el conjunto de estereotipos sexistas y de construcciones misóginas que la sociedad seguía reproduciendo. Esta acción llevó por nombre ***Dissolution dans l’eau, Pont-Marie, 17 heures***.

Vuelvo un momento a la acción para entroncarla con trabajos posteriores sobre todo por haber centrado su atención en la relación entre madre e hijo que la pintura clásica ha repetido a lo largo de los siglos. ¿Qué esconde realmente esa reiteración de iconografía sacra? ¿Es solamente un reforzamiento ideológico de uno de los pilares del cristianismo? ¿Es una perpetuación del rol de género que define a la mujer indefectiblemente como madre?

Probablemente todo empezó analizando en la National Gallery de Londres, en 1980, *El Bautismo de Cristo* de Piero della Francesca, al observar al fondo del cuadro la figura de un joven semidesnudo que se quita la túnica, una suerte de *striptease*. Mientras pensaba en ello y analizaba imágenes de la sagrada familia Lublin se topó con un texto de Malevich fechado en 1915 que reza:

“Cuando desaparezca el hábito de la conciencia de ver en los cuadros la representación de pequeños rincones de la naturaleza, de madonas o de Venus impúdicas, solamente entonces veremos la obra pictórica”

El año de la escritura es el mismo en que el artista ruso pintara su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, una auténtica revolución del arte abstracto. Lublin comprende que en el proceder de Malevich las formas monocromas tapan el lugar que ocupaban en los iconos religiosos las madonnas y venus. Esta sustitución de la carnalidad por la abstracción indicaría una forma de represión por parte de Malevich. El monocromo negro pretendía reemplazar unas representaciones indecorosas pues Lublin, tras escrutar en las pinturas de Mantegna, Bellini, Ghirlandaio, Durerro, Andrea del Sarto, Cosme Tura y otros más, descubre que en las vírgenes con niño subyace una escena de seducción.

Lublin se fija en las manos de la virgen, en el sexo del niño Jesús, en los muslos, en la voluptuosidad de las caricias de la virgen. Y concluye que todo este repertorio iconográfico religioso cuenta historias de sexo y deseo. Se trata de un asunto escabroso pues estamos ante la cuestión de la sexualidad del niño Jesús con el que el pintor, el autor del cuadro, se identificaría inconscientemente.

El método analítico empleado por Lublin le conduce a recuadrar y recortar algunos fragmentos de la pintura en cuestión (la zona de representación del contacto físico, ¿lúbrico?, entre la virgen y el niño) para poner de relieve el componente oculto, fantaseado por los artistas renacentistas. Así son muchas las obras de Lublin de principios de los ochenta tituladas ***De la nature du modèle de l’art*** en las que

la artista crea una suerte de retícula con diferentes filas en las que reproduce la pintura (sea un Bellini, un Durerro o un Veronés) de que se trate. En esas filas con casillas dibujó la zona recortada como un poliedro e insertó el recuadro sobre un fondo de color que parece remitir a las formas suprematistas y cromáticas de Malevich. Con este complejo procedimiento Lublin retoma la continuidad entre dos historias del arte que parecían alejadas una de la otra, la del renacimiento y la de las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Posteriormente, seguirá explorando estas cuestiones mediante la técnica del ordenador, un claro ejemplo del interés de Lublin hacia todo tipo de tecnologías que le permitan indagar en las realidades ocultas de las imágenes y en su significado.

La sospecha de que en toda manifestación artística se oculta un deseo o una frustración palpita en gran parte de la producción de Lea Lublin, una artista que no se adscribió a ninguna corriente concreta pero en cuya obra inquisitiva hay destellos sociológicos, conceptuales, y un palpable énfasis por el psicoanálisis que aflora a modo de marca en las letras RSI (real, simbólico e imaginario) alusivas a los registros de lo psíquico en el pensamiento lacaniano, tan influyente en Francia y en Argentina. Hablar de psicoanálisis es hablar de sexualidad en sus diferentes expresiones. De ahí la empatía que Lublin manifestó hacia Marcel Duchamp cuya estancia de nueve meses en Buenos Aires rastreó en 1989 en pos de objetos o de huellas de un artista que dejó la capital argentina, imbuido de una nueva identidad -Rose Sélavy-, que según la hipótesis lubliniana se fraguó en tierras porteñas. La dualidad sexual (masculina-femenina) rezuma a lo largo de la obra duchampiana, por ejemplo en el *Objet Dard* (1951), que resume características físicas de los genitales de hombre y mujer.

Pese a romper el tenue hilo cronológico trazado en el texto, he dejado para el final de estas notas una reflexión sobre una de las obras más emblemáticas de una artista cuya recuperación para la historia del arte es urgente, Me refiero a ***Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d’Artemisia G*** (1979). Una obra inspirada en la ahora famosa y entonces ninguneada pintura de Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes* (1620).

La obra consta de cuatro partes que de arriba abajo y de izquierda a derecha delinean el dibujo de una cuadrado en perspectiva que ocupa el centro de la composición. En la primera parte dentro del cuadrado figura el dibujo de un brazo que empuña una espada; en el segundo se añade otro brazo de la misma mujer -sabemos que se trata de Judith- y una extremidad de otra mujer, su doncella; en la tercera parte la espada parece emborronada y a su alrededor ha crecido una parte del cuerpo de lo que en el cuadro de Gentileschi serían los brazos de Holofernes que busca defenderse de la agresión; la cuarta y última parte aumenta visualmente la zona emborronada que queda tan oscurecida que la cabeza de Holoferna que supuestamente debía estar ahí parece haber desaparecido o convertido en algo diferente. En realidad Lublin trata de decírnos que en la imagen de Gentileschi hay algo oculto que la artista se propone descubrir, quizá un trauma. Nótese que mediante los dibujos realizados por Lublin la espada se convierte en un pene que se hinca en una parte del cuerpo como una violación en donde mana la sangre abundante.

Lublin ha desplazado fragmentos del cuadro tenebrista, jugando con los brazos de Judith y Holofernes, que podrían parecer piernas de modo que si pudiera dársele la vuelta a la escena de la decapitación del general asiro se pasaría a una escena de violación, trasunto de su propia vida -es sabido que Artemisia Gentileschi fue violada por su mentor-, poniendo en evidencia un deseo inconsciente catártico de Gentileschi que Lublin hace patente: la necesidad de decir su trauma a la vez que pintaba un acto de fuerza femenina frente al poder patriarcal.

Con esta obra, y en el resto de su compleja producción también, Lublin interroga el significado de la imagen y a la par inquiera sobre los actos y los deseos de la vida (la suya, la de otras mujeres, la de otros/as artistas...), que se camuflan y reprimen, y que Lublin finalmente desvela.

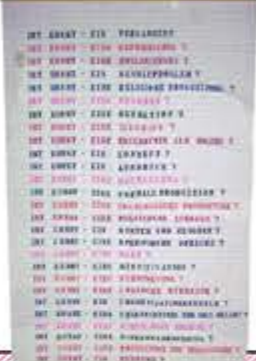
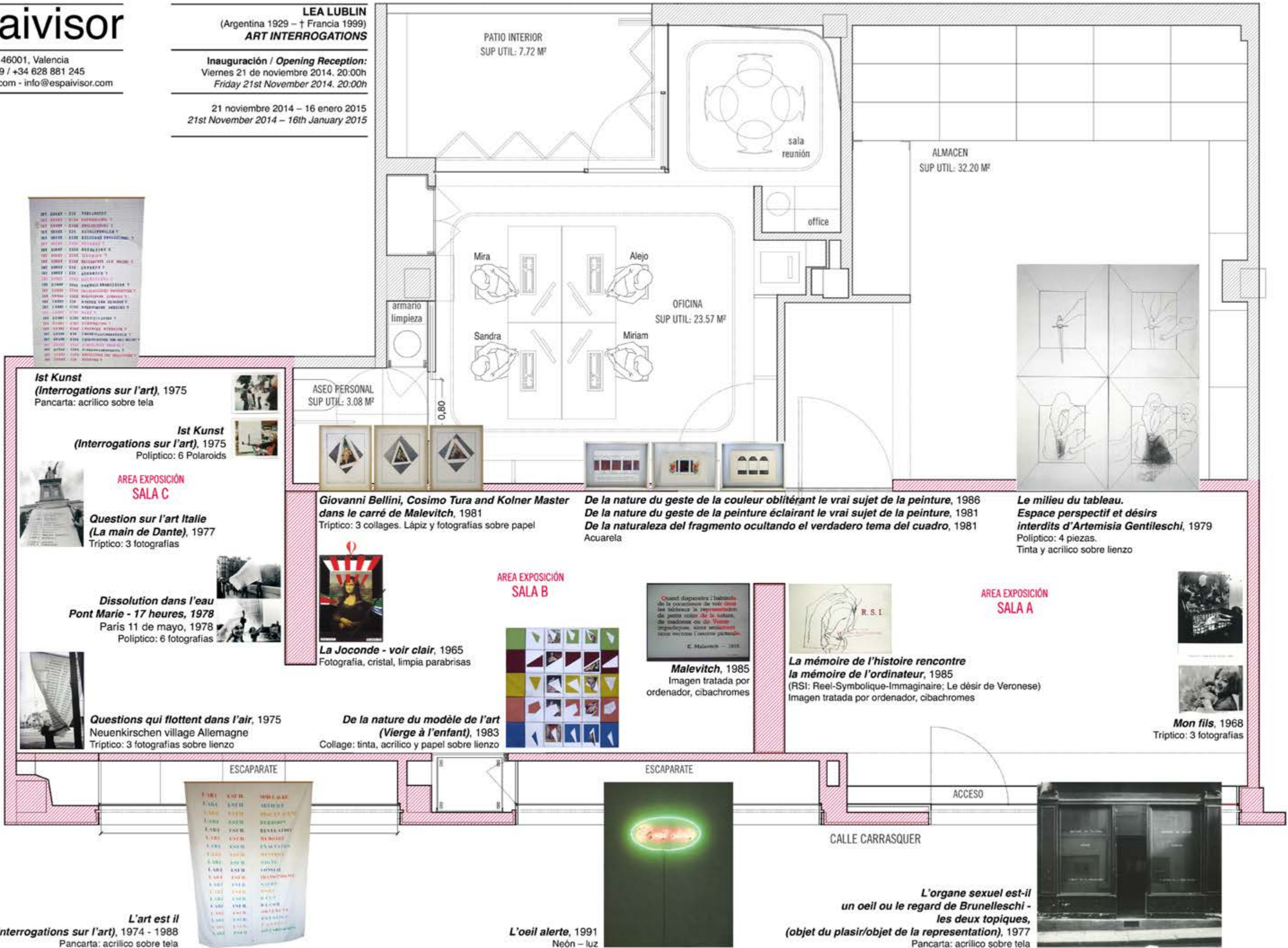
Juan Vicente Aliaga

LEA LUBLIN

(Argentina 1929 – † Francia 1999)
ART INTERROGATIONS

Inauguración / Opening Reception:
 Viernes 21 de noviembre 2014. 20:00h
 Friday 21st November 2014. 20:00h

21 noviembre 2014 – 16 enero 2015
 21st November 2014 – 16th January 2015



Ist Kunst
(Interrogations sur l'art), 1975
 Pancarta: acrílico sobre tela

Ist Kunst
(Interrogations sur l'art), 1975
 Políptico: 6 Polaroids

AREA EXPOSICIÓN SALA C

Question sur l'art Itale
(La main de Dante), 1977
 Tríptico: 3 fotografías

Dissolution dans l'eau
Pont Marie - 17 heures, 1978
 París 11 de mayo, 1978
 Políptico: 6 fotografías

Questions qui flottent dans l'air, 1975
 Neuenkirchen village Allemagne
 Tríptico: 3 fotografías sobre lienzo

ASEO PERSONAL
 SUP UTIL: 3.08 M²



Giovanni Bellini, Cosimo Tura and Kolner Master
dans le carré de Malevitch, 1981
 Tríptico: 3 collages. Lápiz y fotografías sobre papel

La Joconde - voir clair, 1965
 Fotografía, cristal, limpia parabrisas

AREA EXPOSICIÓN SALA B



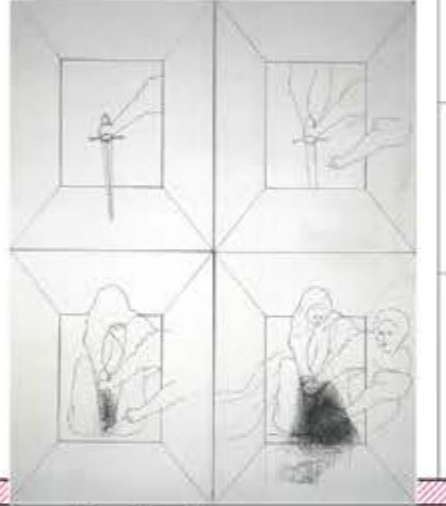
De la nature du modèle de l'art
(Vierge à l'enfant), 1983
 Collage: tinta, acrílico y papel sobre lienzo

De la nature du geste de la couleur oblitérant le vrai sujet de la peinture, 1986
De la nature du geste de la peinture éclairant le vrai sujet de la peinture, 1981
De la naturaleza del fragmento ocultando el verdadero tema del cuadro, 1981
 Acuarela

Malevitch, 1985
 Imagen tratada por ordenador, cibachromes

La mémoire de l'histoire rencontre la mémoire de l'ordinateur, 1985
 (RSI: Reel-Symbolique-Immaginaire; Le désir de Veronese)
 Imagen tratada por ordenador, cibachromes

AREA EXPOSICIÓN SALA A



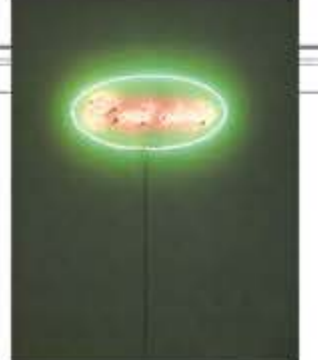
Le milieu du tableau.
Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia Gentileschi, 1979
 Políptico: 4 piezas.
 Tinta y acrílico sobre lienzo

Mon fils, 1968
 Tríptico: 3 fotografías



L'art est il
(Interrogations sur l'art), 1974 - 1988
 Pancarta: acrílico sobre tela

L'oeil alerte, 1991
 Neón - luz



L'organe sexuel est-il un oeil ou le regard de Brunelleschi - les deux topiques, 1977
 Pancarta: acrílico sobre tela

