





**Centro Andaluz de Arte Contemporáneo**

Exposición 27 de abril – 16 de septiembre de 2018



Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
**CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO**



## ÍNDICE

- 7 LEA LUBLIN. LA INVESTIGACIÓN COMO OBRA DE ARTE  
Juan Vicente Aliaga

### TEXTOS DE LEA LUBLIN

- 31 **El ojo alerta-el presente suspendido**  
*Marcel Duchamp en Buenos Aires 1919-1991.*  
*Objetos perdidos-objetos encontrados*
- 33 **El cuerpo amargo (y materno), el objeto perdido de M.D., 1995**
- 45 **El “pajarito” de los pintores o los fundamentos de la pintura**
- 49 **El órgano sexual ¿es un ojo o la mirada de Brunelleschi?**  
*Pintura/pantalla-memoria mnémica*
- 59 **Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia G.**
- 71 **Interrogaciones sobre el arte**  
*Secuencia de vídeo-secuencia del proyecto: Dentro/fuera del museo*
- 79 **Proyecto: Dentro/fuera del museo**
- 87 **Proceso a la imagen I**
- 89 **Proceso a la imagen II**
- 92 **Proceso a la imagen III**
- 95 **ENGLISH VERSION**

# LEA LUBLIN. LA INVESTIGACIÓN COMO OBRA DE ARTE

Juan Vicente Aliaga

## Más allá de la apariencia: la visión como conocimiento crítico y participativo

La exposición que hizo Lea Lublin (1929-1999) en la galería Lahumière en París en 1964 titulada *L'Incitation au massacre* (Incitación a la masacre) supone de algún modo un inicio y un final. Se trata por un lado de la primera muestra individual de la artista en la capital francesa, donde desarrollará gran parte de su actividad en las décadas venideras, y por otro supone el arranque del abandono de la práctica pictórica. Las obras expuestas, de signo expresionista, con sus rostros desfigurados y bocas abiertas, entre lo humano y lo animal, apelan a un trasfondo violento, el de la guerra. Lublin se unía de ese modo a quienes emitían la señal de alarma<sup>1</sup>.

Así, claramente a partir de 1965, la artista se plantea cuál es el sentido de la representación en el cuadro, de la imagen bidimensional a la que Lublin, inmersa y entusiasta del lenguaje barthesiano de la época, califica de signo. El marco pictórico se le va a quedar pequeño para lo que quiere decir. Tanto es así que no solamente va a emprender una serie de trabajos donde introduce una perspectiva analítica sobre el significado de la visión, sino que lleva a cabo actividades cercanas al *happening* con la participación del público.

Ver claro es la frase que acuñará en 1965-1966 y con la que denominará una serie de obras en las que se propone enfrentarse a un conjunto de mitos artísticos

<sup>1</sup> Citado por Christian Feugeas en el catálogo *Lea Lublin. L'Incitation au massacre*. París, Galerie Lahumière, noviembre de 1964, texto sin título y sin paginar.

y políticos con el objetivo de ir más allá del ícono creado mediante factores culturales. De entre estas obras, de las que se han perdido algunas, descuelga *Voir clair: La Gioconda aux essuie-glaces* (Ver claro. La Gioconda de los limpiaparabrisas), 1965. La pieza consiste en una reproducción del célebre cuadro de Leonardo en torno al cual ha dispuesto unas franjas de color. Cuatro bandas rojas llegan a penetrar el marco de la reproducción pictórica cubriendo parte de la cabeza de la famosa Lisa Gherardini, conocida como Mona Lisa. En el plano central de la composición a ambos lados del busto de la retratada se perciben una suerte de lenguas pintadas en verde, azul y rojo. En la parte inferior sobresale un limpiaparabrisas y en la superior una pera de goma bicolor. Gracias a un motor disimulado en la parte trasera de la pieza, el espectador debía activar la pared para que saliese agua que sería barrida por el limpiaparabrisas. De ese modo el espectador intervenía en un acto de discernimiento del significado de la obra de arte. Huelga decir que no es casualidad o meramente fortuito que la imagen de la pintura de da Vinci vaya acompañada de las bandas de color. Se trata de un guiño a la abstracción, a la modernidad trabajada de ese modo a la historia del arte clásico, que introdujo Lublin y que volverá a aparecer en su trabajo en años posteriores sobre todo en relación a la figura de Malévich.

El principio de una mirada penetrante que vaya más allá de la simple apariencia, con la ayuda de un artilugio como el limpiaparabrisas, se plasmó también en una obra de 1965 que reproducía varias imágenes del General San Martín, el denominado libertador de Argentina. Y en otras más como aquella que reunía reproducciones de algunos personajes históricos unidos por Cuba, José Martí, Fidel Castro y Che Guevara, dispuestos en distintos niveles sobre planchas de plástico plexiglas que también pasarían por la acción del mismo procedimiento (*Ver claro: Liberadores*, 1965). De alguna forma la artista se proponía quitar a esas imágenes reverenciadas el polvo de la historia y de la mitificación. En una entrevista Lublin confesó que la afición por representar figuras históricas mitificadas le venía de su paso por el sistema escolar en un colegio de un barrio popular de Buenos Aires donde se le pedía que dibujara las batallas de la guerra de independencia de su país. Tiempo después pensó que ese “Edipo patriótico” le haría preguntarse por la utilización de las imágenes para contar historias:

“(...) me di cuenta que esas imágenes estaban pintadas en un estilo cercano al de los cuadros napoleónicos. En efecto, después de haber pasado

varios años en la producción pictórica, creo que esos acontecimientos de mi primera infancia están en el origen de mi voluntad por salir completamente del sistema de la representación y comprender las leyes del sistema que la rigen”<sup>2</sup>.

La apelación a una visión aguda que busque y rebusque en las entrañas de la representación será un sello de su producción artística. De hecho en 1991, y con una estética que bien podría encajar con el pop de los 60, Lublin concibió una pieza en neón titulada *L'oeil alerte* (El ojo alerta). El texto escrito en rosa se inscribe dentro del óvalo del ojo que así reduplica lo que la frase parece indicar. La mirada ha de ser atenta, perspicaz, despierta. El arte participativo así lo requiere.

Con esta reflexión en mente no es extraño que Lublin se apartara de la práctica pictórica zambulléndose en cambio en proyectos en los que primaba la colaboración.

La segunda mitad de los 60 vio nacer en Argentina una serie de ricas experiencias que privilegiaban las relaciones entre el público y la dimensión artística. En ese sentido importa señalar los trabajos pioneros de Alberto Greco y su *Vivo-Dito*, así como los *happenings* de Marta Minujín, *La cabalgata*, 1964; *La menesunda*, 1965 –éste en colaboración con Rubén Santantonín–, *El batacazo*, 1966 y otros, y los que llevó a cabo, amén de teorizar sobre ese fenómeno, Oscar Masotta<sup>3</sup>.

*Terranautas* (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1969) se inscribe en lo que Lublin denomina un proceso a la imagen. El arte en este momento demandaba a su juicio ir más allá de la contemplación y por ello las imágenes debían ser puestas en tela de juicio. Nada mejor entonces que generar proyectos de activación del cuerpo y la mente.

“La obra debe desencadenar la acción y el pensamiento del espectador, que es parte integrante de la obra en una nueva relación: VIDA- LENGUAJE = ARTE”<sup>4</sup>.

2 “L'écran du réel”, entrevista con Lea Lublin a cargo de Jérôme Sans, en el catálogo *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Quimper, Le Quartier, Centre d'art contemporain, 1995, p. 37.

3 Véase Ana Longoni, “Action Art in Argentina from 1960: The Body (Ex)posed”, en *Arte ≠ Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*. Nueva York, El Museo del Barrio, Ed. Deborah Cullen, 2008, pp. 85-89.

4 Texto escrito por Lea Lublin con motivo de la exposición de *Terranautas*, 1969. Reproducido en el catálogo *Lea Lublin. Retrospective*. Múnich, Lenbachhaus, Sroek, 2015, p. 300.

Así *Terranautas* fue uno de los *parcours* en el tiempo en el que pretendía señalar la oposición entre la naturaleza y la cultura. Opuesto a la idea de los cosmonautas tan en boga en aquellos años de lanzamientos espaciales y de competencia enfebrecida entre soviéticos y norteamericanos, y tres meses después de que se efectuara la misión Apolo, *Terranautas* consistía en un periplo por un entorno en forma de laberinto en un espacio oscuro. El público tenía que caminar descalzo provisto de cascos protectores de minero y unas linternas. Durante el recorrido se topaban con carteles con textos del siguiente tipo: "Arte será vida", "Reflexione y actúe", "Piense", "Elija y golpee", "Marche libre", "Desnúdese y piense". Toda una sugerente declaración de principios democráticos en un país como Argentina gobernada por el militar Juan Carlos Onganía, claro representante del autoritarismo represor. La propuesta de Lublin tenía, además, una carga ecológica *avant la lettre*, en una época en donde era rara e infrecuente la conciencia sobre los males y peligros que aquejaban al planeta. Si los gobiernos más poderosos del mundo miraban hacia el cielo en una frenética carrera espacial, la artista proponía en cambio poner el foco en el suelo que pisamos y en las riquezas que alberga como los alimentos. Por eso en su proyecto se subrayaban los elementos esenciales de la vida: la tierra, el agua y el aire, haciendo hincapié en la existencia de semillas, centeno, avena, zanahorias, cebollas. Esta primera ambientación fue seguida por otra, *Fluvio subtunal*, 1969, más ambiciosa por la envergadura de la propuesta y por el espacio utilizado, 900 metros cuadrados de un almacén vacío en la ciudad de Santa Fe. Se trata de un encargo que recibió Lublin con motivo de la inauguración del Túnel subfluvial Hernandarias de 13 kilómetros de largo que unía debajo del río Paraná las provincias de Entre Ríos y Santa Fe al noreste de Argentina. Esta colossal infraestructura fue publicitada como uno de los logros tecnológicos más destacados del momento. La idea de Lublin consistió en facilitar que el público tuviera un papel participativo transitando por un espacio en el que se proponían determinadas actividades que los visitantes podían poner en marcha. De nuevo había en este proyecto un marcado interés por señalar la importancia de la naturaleza que hiciera la vida posible y viable. Pero además se dispusieron determinados artefactos alusivos a las nuevas tecnologías del momento (proyecciones de video, sobre todo). Por otro lado, uno de los objetivos de Lublin radicaba en subrayar la importancia del trabajo desempeñado por los operarios que habían hecho posible con su esfuerzo la construcción del túnel. Toda una declaración de principios de su forma de pensar.

El público había de circular por nueve zonas empezando por La fuente, un estanque que contenía agua situado a la entrada del edificio. A continuación se accedía a la Zona de los vientos, un laberinto de tubos inflables de plástico. Al siguiente espacio se llegaba atravesando una cortina en la que se proyectaban imágenes de los trabajadores del Túnel Hernandarias –un procedimiento que Lublin utilizará en muchas otras ocasiones posteriores y que necesitaba de la voluntad del público-. Además, en unos monitores dispuestos para la ocasión, se podía seguir en directo el paso de los visitantes a lo largo del circuito. La Zona de producción exhibía una serie de máquinas que los visitantes podían usar. Con esta proposición se insistía de nuevo en la base laboral de la infraestructura inaugurada. A continuación se accedía a la llamada Zona sensorial, un área oscura en la que estaban expuestos algunos productos locales. De ahí se pasaba a la Zona de descarga que pese a su nombre, en parte relacionado por el ruido producido, apuntaba a un cierto sentido lúdico dada la presencia de conejos inflables transparentes o de color naranja. Llegados a este punto del trayecto los visitantes se topaban con un enorme cilindro también hinchable de más de 20 metros que invitaba a ser recorrido y que despertaba la curiosidad de niños y adultos. Finalmente tras atravesar la Zona de la naturaleza, en la que pacían vacas y ovejas, algo impensable de realizar en la actualidad<sup>5</sup>, se llegaba a la última zona, la de la Participación creadora en la que la gente ejercitaba su habilidad en un puesto de tiro, comía o se relajaba en el suelo.

Esta obra inclasificable está a caballo entre un espacio de feria, un lugar para activar la conciencia del medio ambiente y un recinto que animaba a la creatividad y a la diversión pero también al conocimiento de la realidad material del trabajo. No debe pasarse por alto, por si fuera poco, que el túnel creado por Lublin tenía también claras connotaciones sexuales, pues la entrada consistía en dos labios de reminiscencias vaginales en un tubo fálico<sup>6</sup>.

La conciencia de que el arte iba más allá del acto contemplativo, retiniano –una observación crítica duchampiana– cristalizó en otros proyectos como *La du-*

5 La reconstrucción de *Fluvio subtunal* en la Lenbachhaus de Múnich con motivo de la exposición dedicada a Lea Lublin en 2015 no incluyó ganado vivo, probablemente por considerarse que desde una perspectiva actual una exposición no era el espacio adecuado para que hubiera animales.

6 Véase Stephanie Weber, "Lea Lublin, Retrospeculum", en el catálogo *Lea Lublin*. Múnich, Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 43.

cha, 1970, que Lublin ubicó en un parque. El juego con el agua, el disfrute de la vida, era el objetivo de esa instalación al aire libre sin finalidad comercial.

Antes de centrar gran parte de su trayectoria en Francia, Lublin llevó a cabo un proyecto en Chile, un país aupado entonces por los aires esperanzadores que trajo el gobierno de Salvador Allende elegido en las urnas en 1970. Me refiero a *Cultura: Dentro y fuera del museo*, que albergó el Museo de Bellas Artes, la institución más destacada de la escena artística chilena que albergaba este edificio de estética afrancesada, inspirado en el Petit Palais de París.

La iniciativa de Lublin es sin duda singular y novedosa. El propósito consistía en analizar el concepto de cultura en su relación con el museo, es decir, una institución de élite. Su idea no era reforzar el carácter excluyente del conocimiento reservado a unos pocos, sino más bien al contrario tratar de erosionar los muros del museo de modo que sus contenidos fueran accesibles a un público más amplio. El favorable clima político en Chile con la llegada del socialismo democrático generó un conjunto impresionante de actividades en las que participaron muchos sectores populares. En Santiago, muchas tapias y muros fueron utilizados por colectivos como la Brigada Parra para pintar murales con mensajes políticos. En esa línea la nueva dirección del museo a cargo del artista Nemesio Antúnez, propició el lanzamiento de un proyecto complejo como el que presentó Lea Lublin. La propuesta estaba dividida en dos partes, una desarrollada en el interior del museo, concretamente en la sala Matta, y otra en el exterior. En la primera, la artista desplegó en tres secciones información sobre lo que consideraba los principales avances y rupturas del arte y las ciencias desde mediados del siglo XIX. Para ello dispuso los denominados *Paneles de producción interdisciplinaria*, sobre distintas cuestiones como la lingüística, la sociología, las ciencias sociales. En dichos paneles, con la ayuda de diagramas y de flechas, figuraban nombres de autores tan variados como Freud, Malinowski, Durkheim, Saussure, Chomsky, Marx y Lenin. Para la realización de estos esquemas, la artista, imbuida de conocimientos estructuralistas, contó con la colaboración del semiólogo argentino Eliseo Verón, el crítico de arte brasileño Mário Pedrosa y el físico chileno Carlos Martinoya<sup>7</sup>. Amén de los paneles se instaló

una serie de cortinas hechas a base de bandas translúcidas sobre las que se proyectaban diapositivas de obras de arte desde el impresionismo hasta la fecha de celebración de dicha exposición. Se suponía que los visitantes tenían que atravesarlas mientras escuchaban grabaciones de música de la época. Asimismo, en medio de la sala una televisión de circuito cerrado, transmitía en directo lo que sucedía en el exterior del museo. Y justamente era fuera del edificio donde, según Lea Lublin, residía lo más valioso: "dentro está lo clasificado, lo ordenado, lo congelado. La calle es un juego físico, dentro hay un juego intelectual, afuera está la realidad, en el interior la representación de la realidad"<sup>8</sup>. Y ¿qué había en el exterior? Sin duda mucho pues Lea Lublin concibió tres secciones: el Muro de los medios de comunicación, el Muro de la historia y el Muro de la expresión popular. Para el primero se montaron algunas pantallas en la fachada del museo que exhibían algunos de los acontecimientos más significativos de la historia reciente de Chile. En el segundo se mostraban en dos pantallas algunas de las figuras relevantes de la historia del país y, finalmente, el tercer muro era un espacio previsto para que la ciudadanía pudiera expresar su sentir y pensar mediante dibujos, grafitis y comentarios. Esta era la actividad filmada que podía verse en el interior del señorío museo de bellas artes. El esfuerzo desplegado fue considerable y no todo lo que ideó Lublin pudo llevarse a cabo en esta empresa imaginativa. De este proyecto hubo derivaciones, entre ellas el uso de un inteligente dispositivo que incidía de nuevo en la capacidad del público de intervenir en la dotación de significado de la obra de arte. Me refiero a las proyecciones de imágenes sobre cortinas que eran atravesadas por los espectadores como sucedió con *Traversée des images* (Travesía de imágenes), expuesta en el Internationaal Cultureel Centrum (I.C.C) de Amberes en 1975 y anteriormente con *Pénétration d'images* (Penetración de imágenes), 1974, en París. Con este proyecto Lublin se propone desacralizar la obra de arte que se convierte en una imagen proyectada, que finalmente es tocada, y por la que entra el público. Las diapositivas correspondían a obras de prestigio de autores como Joan Miró, Picasso, Matisse, Kandinsky, Paul Klee, Mondrian y Warhol: ninguna de ellas era de

7 Datos suministrados por Isabel Plante en "Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin. Crítica institucional fuera y dentro del tercer mundo", en la revista *Museología & Interdisciplinariedad*, vol. 5, nº 10. Brasilia, julio-diciembre de 2016.

Véase <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/21558/15585>, consultado el 9 de marzo de 2018.

8 Véase Ernesto Saúl, "Juegos respetuosos", en *Ahora*, Santiago de Chile, 28 de diciembre de 1971. Citado por Isabel Plante, "La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años 60" en la revista *Arteologie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine. Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XX siècle)*, 6, 2014.

Ver <http://journals.openedition.org/artelogie/1328>, consultado el 7 de marzo de 2018.

Véase asimismo "Between Paris and the 'Third World': Lea Lublin's Long 1960s", en el catálogo *Lea Lublin*. Múnich, Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 165.

artistas mujeres que estaban entonces totalmente fuera del canon. El respetable en un principio estaba aterrado con la posibilidad de ser “devorados” por los cuadros y las imágenes. La artista tuvo que instalar unas cartelas para tranquilizar a los espectadores e invitarles a romper su timidez y pasividad.

“Esta penetración de imágenes era evidentemente una travesía del espejo puesto que la relación de los espectadores con los cuadros y las imágenes es siempre una relación de identificación. Atravesar esa pantalla-cuadro consistía de algún modo a hacer la travesía de uno mismo a través de un objeto de identificación exterior”<sup>9</sup>.

La operación que proponía Lublin era de considerable exigencia pues pedía a los espectadores que rompiesen el culto a las imágenes sacralizadas por tantos años de historia del arte y de presencia en los museos que habían consagrado la idea de obra maestra. Lublin buscaba un espectador activo, alguien que no se limitara a la mera contemplación.

Merece la pena recordar que en esos mismos años, en el contexto británico, la teórica Laura Mulvey estudiaba los procesos de identificación del público con los personajes de la diégesis cinematográfica. El patrón era el siguiente: la mirada del hombre se posaba sobre el cuerpo de la mujer. Al mismo tiempo cuestionaba el rol pasivo otorgado a la mujer como espectadora y como actriz al servicio de la mirada escopofílica masculina<sup>10</sup>.

## Interrogar el sistema del arte

Entre 1972 y 1977 Lublin buscará en el vídeo lo que ya parecía no darle la imagen proyectada. El vídeo se convertirá en la verdadera pantalla/espejo. Por ello realiza

9 “L'écran du réel”, entrevista con Lea Lublin a cargo de Jérôme Sans, en el catálogo *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Quimper, Le Quartier, Centre d'art contemporain, 1995, p. 52.

10 Laura Mulvey, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Screen*, vol. 16, nº 3, 1 de octubre de 1975, pp. 6-18. Traducido al castellano como *Placer visual y cine narrativo*, en Eutopías, 2ª época, documentos de trabajo, vol. 1, Centro de semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València y Asociación Vasca de Semiótica, 1988.

las secuencias de lo que denominó en un principio *Discursos del arte. Arqueología de lo vivido* insertas en una suerte de instalaciones con paneles en donde graba a críticos de arte, artistas, galeristas y al público a los que pregunta sobre el significado del arte, todo ello delante de una pantalla de vídeo que les devuelve su propia imagen. La primera experiencia la tuvo en 1972 en el Espace Cardin pero resultó especialmente significativa su participación en la muestra *Art/Vidéo Confrontation*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville, 1974. La propuesta de Lublin conllevaba una escenografía sencilla pero de evidentes resonancias psicoanalíticas. Los entrevistados eran invitados a sentarse o tumbarse, según prefiriesen, y a contestar preguntas que aparecían impresas a modo de plantilla en una banderola. Su intención era dar cuenta del profundo abismo que se había producido entre la Cultura y Sociedad, entre la Percepción y el Conocimiento. Merece la pena reproducir algunas de las preguntas: ¿el arte es un simulacro? ¿un artificio? ¿una puesta en escena? ¿una revelación? ¿memoria? ¿un signo? ¿el arte es sagrado? ¿es ornamento? ¿el arte es deseo? Los entrevistados eran grabados y podían verse simultáneamente en un monitor, por lo tanto sus respuestas estaban dirigidas tanto a la artista como a sí mismos. La intención de Lublin era facilitar que los invitados tomaran la palabra, que la hicieran suya, espoleando el conocimiento de una diversidad de puntos de vista, lo que otorgaba al acto una dimensión democrática.

Para referirse a estos vídeos, Lublin hablaba de arqueología de la vida real, un guiño al libro de Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir* (Arqueología del saber), publicado en 1969<sup>11</sup>. La artista mantenía una actitud discreta por lo general pero no desaprovechaba la ocasión para expresar sus propias ideas. Así, entre quienes desfilaron delante de la cámara de Lublin estaba el crítico François Pluchart, promotor en Francia del arte corporal y al que confiesa Lublin que le encantaba el lenguaje hermético. En otra entrevista, en este caso al artista Jacques Monory, la artista afirma que es la pulsión lo que hace el arte. En un encuentro con estudiantes en el ARC, en 1974, todas ellas mujeres, la artista se enzarza en una discusión con una joven que asegura que el vídeo no es un arte plástico. La misma estudiante plantea todo tipo de objeciones a la formulación de las preguntas formuladas. Y tratándose de lenguaje no es asunto menor como se puede apreciar en la respuesta briosa de Lea Lublin acostumbrada a los debates. En otra de las entrevistas celebrada en el

11 Véase Catherine Francblin, “Lea Lublin and the avantguardistic model”, en el catálogo *Lea Lublin. Retrospective*. Múnich, Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 98.

Espace Pierre Cardin de París con motivo de la exposición *Art de systèmes*, en 1975, Pierre Restany analiza la mercantilización del arte. Con entusiasmo y clarividencia, el adalid del *Nouveau réalisme* se refiere, anticipándose, a la importancia que adquirirá la tecnología y en particular los ordenadores en la consecución de un arte que él vaticina repleto de humanismo.

Las preguntas sobre el arte y el sistema de códigos y también de intereses en que se apoya, condujo a Lublin a distintos países (Alemania, Bélgica, Italia y Gran Bretaña), además de Francia, llevando su proyecto a espacios tan abiertos como el Vogelmarkt de Amberes o el centro de Nápoles (allí dispondrá su banderola de tela junto a las estatuas del filósofo Giambattista Vico y del poeta Dante Alighieri<sup>12</sup>) o semipúblicos como la FIAC de París, siempre con el objetivo de tomar el pulso a las distintas audiencias con las que se encontraba. Y en consonancia sobre todo con un deseo por hacer poroso el terreno del arte frecuentado solamente por los especialistas y versados en la materia. Esto se percibe con rotundidad en la grabación en vídeo realizada en Amberes donde interpela a la gente corriente que acude al mercado acerca de sus ideas sobre el arte. Previamente había instalado a la vista de todos la banderola con preguntas en neerlandés para facilitar la palabra de quienes habitualmente no se expresan sobre la categoría elitista de arte. Esta noción quedaba de esta manera vinculada con la vida cotidiana.

Fascinada por los estudios psicoanalíticos que probablemente conoció en Argentina de la mano de Oscar Masotta y en París siguiendo los cursos de Jacques Lacan<sup>13</sup>, estas *Interrogaciones sobre el arte*, de la que quedan muestras tanto en textos escritos, en banderolas en distintas lenguas, en grabaciones de vídeo y en composiciones fotográficas, propician la circulación de la palabra. Una palabra que emerge en la conversación entre la artista y la persona entrevistada y que se expone a la vez en la pantalla de vídeo que reproduce la voz del espectador hablante.

12 A partir de la imagen de la estatua del autor de la *Divina comedia*, Lublin haría sus montajes fotográficos llamados *La mano di Dante (Lo schermo penetrabile)*, 1977.

13 Stephanie Weber sostiene que el interés por Lacan procede sobre todo de su teoría sobre la fase del espejo como rasgo permanente de la formación del sujeto. Al contrario de Freud, que la sitúa en una etapa infantil, Lacan abogaría por una construcción del yo fluctuante a lo largo de la experiencia vital del individuo. Stephanie Weber, "Lea Lublin-Retrospeculum" en el catálogo *Lea Lublin, Retrospective*. Múnich, Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 50.

## La voz de las mujeres

El concepto de participación emerge en la trayectoria de Lublin muy pronto, antes incluso de algunos de los proyectos expuestos hasta ahora. Concretamente, en mayo de 1968, llevará a cabo una de sus proposiciones más innovadoras. En ella el componente feminista será capital. En ese año de revueltas y ataques al orden establecido pero donde las mujeres tuvieron un papel relegado a un segundo plano<sup>14</sup>, la artista concibió una suerte de *performance/ambientación* que denominó *Mon fils* (Mi hijo). En el *Salon de Mai* celebrado en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, la artista invitó al público a ver expuesto a su hijo Nicolas de apenas siete meses. Con esta iniciativa pionera, Lublin transfiere una experiencia vivida en su cotidianidad a un espacio expositivo. Su condición de madre y de artista se igualan y se intercambian. Indirectamente la artista está señalando también que los cuidados que prodiga a su hijo –acunarla, alimentarlo, cambiarle el pañal, jugar con él– requieren de tiempo y dedicación, una función que la sociedad sexista no está dispuesta a apreciar y que, además, en ese tiempo (y en parte todavía hoy) atribuye en exclusiva a las mujeres.

Las imágenes que sirven de documentación de la *performance* muestran a la artista abrazando a la criatura, jugando con su hijo, entreteniéndolo con juguetes o hablando con el público, concretamente una de las instantáneas muestra a una señora mayor que se acerca a averiguar el sentido de la propuesta. La artista dispuso una suerte de elementos de escenografía en la que, además de la cuna, destacan unos metacrilatos con figuras repetidas de conejos y con el rostro también reiterado de un bebé.

Con esta propuesta realmente transgresora, Lublin se estaba dirigiendo al mundo del arte, en el que ella se movía, pero también a otras esferas sociales para expresar que las mujeres artistas como ella estaban supeditadas a los cuidados que prodigaban al resto de la sociedad. La visibilización y problematización de la doble jornada de trabajo de la mujer era una auténtica novedad en el contexto francés, tan reacio entonces a las ideas sobre la igualdad en un momento en que estaba echando a andar la llamada del feminismo. Una llamada que subrayaba que lo personal era político, que lo que acaecía en el ámbito privado tenía consecuencias.

14 Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*. Madrid, Acuarela & A. Machado, 2008.

cias públicas, como dijeron Carol Hanisch, Kate Millett y tantas otras activistas en Estados Unidos, Europa, América Latina. En el mayo francés era fundamental asimismo poner el acento sobre la relegación social del segundo sexo. Los cuidados, no remunerados en la mayoría de los casos, debían ser leídos forzosamente en clave política.

En el bullir de la época y ya con conciencia de la discriminación que padecen las mujeres, Lea Lublin fue tejiendo alianzas con otras artistas. Como ha señalado Fabienne Dumont, Lea Lublin y Nil Yalter se conocieron “en la efervescencia de los grupos feministas y en la escena artística parisina”<sup>15</sup>. Dan fe de ello las acciones de miembros del colectivo Femmes/Art<sup>16</sup> que se desarrollaron el 11 de marzo de 1978 junto a Françoise Janicot, Elisa Tan y Claude Torey en el estudio de la primera. La propuesta de Lublin se materializó en la calle, en el distrito 4 de la capital francesa y se tituló *Dissolution dans l'eau. Pont Marie, 17 heures* (Disolución en el agua. Pont Marie, 17 horas). Consistió en el acarreo de una banderola confeccionada por Lublin, que abandonó el estudio acompañada de un séquito de amigos y conocidos, en su mayoría mujeres, hasta llegar al puente del siglo XVII desde el que lanzó al río la enseña. Ésta llevaba un conjunto de preguntas relativas a la subordinación de las mujeres. De entre las 25 cuestiones planteadas veamos algunas de ellas: ¿la mujer es una víctima sexual?, ¿la mujer es una imagen inmaculada?, ¿la mujer es una santa madre?, ¿la mujer es una puta?, ¿la mujer es un saco de esperma?, ¿la mujer es un falo al revés?, ¿la mujer es una propiedad privada?, ¿la mujer es la proletaria del sexo?... El muestrario de interrogantes era amplio e iba dirigido al cuestionamiento de los estereotipos sociales sobre las mujeres pero también a la realidad social y económica del segundo sexo. Precisamente fue Simone de Beauvoir quien desde la publicación de su magna obra en 1949 había desarrollado un papel fundamental en desmantelar los prejuicios asociados al eterno femenino, cuestionando la esencialización de lo femenino en su célebre frase “No se nace mujer, se llega a serlo (...”).

15 Fabienne Dumont, “Actualités de quelques sorcières des années 1970 françaises”, en AWARE, Archive of Women Artists Research and Exhibitions, París, 20 de junio de 2016.

Véase <https://awarewomenartists.com/magazine/actualites-de-quelques-sorcières-des-annees-1970-françaises/>, consultado el 10 de marzo de 2018.

16 En París existieron otros colectivos como Féminie Dialogue y Femmes en lutte. Ver Fabienne Dumont, “Art et féminisme. Années 70 France. Un contexte houleux et des œuvres décapantes”.

Véase <http://arts-feminismes.constantvzw.org/wp-content/uploads/2006/06/Dumont-03061.pdf>, consultado el 11 de marzo de 2018.

De entre todos los asuntos por los que se interesaba Lublin, la pregunta por la sexualidad en relación con la representación le condujo a investigar acerca de una de las obras más conocidas de la bastante desconocida entonces Artemisia Gentileschi (1593-1654). Ya anteriormente, en septiembre de 1970, en su país, había tenido problemas con la censura sobre un tema sexual. Se trataba de una pintura en acrílico de una pareja heterosexual en una cama titulada *Blanco sobre blanco*. La cama estaba hecha de tela blanca prensada y drapeada. De hecho Lublin empleó la misma técnica óptica y cinética que usó el artista venezolano Jesús Rafael Soto de modo que el desplazamiento del espectador producía una ilusión óptica de movimiento que podía hacer pensar en un acto carnal. La obra fue cubierta y confiscada y además Lea Lublin recibió una sentencia para cumplir tres meses de privación de libertad que finalmente no satisfizo gracias a que la condena fue apelada.

Dos años después Lublin, ya en París, presentó una obra titulada *Lecture d'une oeuvre de Lea Lublin par un inspecteur de police* (Lectura de una obra de Lea Lublin por un inspector de policía) en la que se incluyen recortes de prensa y documentos oficiales que hablaban de la indecencia de la obra. Además se reproducía una fotografía en donde se veía a un policía tapándola con hojas de periódicos. Argentina se hallaba sacudida en esos años convulsos por continuos golpes de estado y gobernios autoritarios, cuando no dictatoriales, que vigilaban incluso el corte de pelo de los hombres y la apariencia física de las mujeres, además de censurar películas, obras de teatro y música que eran consideradas subversivas.

Las prohibiciones alimentan sin duda el deseo de ahondar en lo oculto, por ello parece entendible que Lea Lublin continuase su estudio de las imágenes con el objetivo de desvelar lo que de verdad se esconde en ellas.

Así, en 1979 concibió *Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G.* (El centro del cuadro. Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia G.). Para ello se inspiró en un cuadro de Artemisia Gentileschi titulado *Judith decapitando a Holofernes*, 1620-1621. Esta obra se compone de cuatro telas que señalan las diferentes fases de construcción de la pieza: se empieza por la mano que empuña una espada; se pasa a la aparición de otra mano (la de la doncella de Judith) que refuerza la presión de la primera; el tercer lienzo muestra cómo se va completando el dibujo con los brazos de Holofernes y la aparición de un borrón a la altura de donde tendría que estar su cabeza si se sigue el modelo de la pintura de Gentileschi; finalmente, en el cuarto lienzo, la zona del borrón se ha agrandado generando una enorme mancha que cubre la parte baja de la obra.

Lublin añadió a este conjunto un texto en francés que habla de que el arte de la pintura está hecho de desdoblamientos y de engaños destacando la fascinación que el enigma genera. Por tanto, parece claro que hay un arcano, ¿pero en qué estriba?

Se requiere una mirada atenta, casi inquisitiva, para ver que la empuñadura de la espada se ha transformado en un pene erecto y que los brazos del general Holofernes semejan unas piernas abiertas, de ahí que parezca que lo que nos propone Lublin, destapando el misterio de lo que no osó decir explícitamente Artemisia Gentileschi por su condición de mujer en una sociedad de estricto patriarcado, es que detrás de la supuesta decapitación se oculta una penetración y, lo que es más, también una expulsión o nacimiento. ¿Dónde nos quiere conducir Lea Lublin? La clave está en un texto del psicoanalista austriaco Theodor Reik procedente de su obra *Myth and Guilt (Mythe et culpabilité)* que la artista reprodujo en un catálogo de la exposición *Artemisia* que tuvo lugar en la galería Yvon Lambert de París en 1979<sup>17</sup>. En ese culto texto, plagado de referencias mitológicas y psicoanalíticas, se cita a Otto Rank para explicar que, al contrario de lo que sosténía Freud, Eva fue el primer ser humano y Adán su hijo<sup>18</sup>. Entre ellos hubo una relación incestuosa y en eso consistió el pecado original. Este hecho por el que se sentía culpable el hombre le condujo al deseo de destruir a la madre. Se podría deducir entonces que las teorías de Theodor Reik le sirven para recordar que en distintas civilizaciones misóginas el germe de todos los males reside en las féminas. Lublin apunta a que en el inconsciente de Gentileschi palpitaba la intención de aludir tanto a la violación (la espada/pene) como al parto. Esta doble dimensión, a modo de guiño, le permitía subrayar el nacimiento de la criatura que fornicaría con la madre. Por otro lado no debe olvidarse, y éste es un hecho histórico, que Gentileschi pasó en vida por un episodio harto difícil pues fue violada por el pintor Agostino Tassi. El juicio, celebrado a bombo y platillo en 1612 para escarnio público de la artista, duró varios meses.

17 En dicha exposición se expuso además de a Lea Lublin, la obra de otros artistas como Cy Twombly, Duane Michals, Sarah Charlesworth, Jannis Kounellis, Daniel Buren, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Joan La Barbara, Eve Sonnemann, Giulio Paolini y Michel Zara.

18 “Fragments de textes” son extractos de Theodor Reik, *Mythe et culpabilité*. París, Presses universitaires de France, 1979, reproducido en *Artemisia 2, Mot pour mot*. París, Galerie Yvon Lambert, 1979, pp. 119-121.

En este minucioso estudio, que tendría continuidad en otras obras, Lublin, al descubrir las intenciones ocultas de Artemisia Gentileschi, parece reforzar la condición de ícono de la pintora romana en el discurso feminista al mostrarla como una mujer fuerte que dice su verdad de forma encriptada en un contexto agresivo y adverso. No sería este sin embargo el último trabajo en donde es perceptible su cuestionamiento de los lugares comunes que la sociedad patriarcal ha construido sobre las mujeres. Puede observarse también en *La déclinaison du feu* (La declinación del fuego), 1991. Se trata de una obra realizada sobre cristal en la que inscribió con Letraset un conjunto de palabras que empiezan por la letra “f”, que es la inicial de *femme* (mujer). Muchos de los términos aluden al fuego, a sinónimos o derivados (llama, humo...); otros se refieren al carácter tempestuoso con que a lo largo de la historia se ha construido el temperamento de la mujer como ser irracional e incontrolable (locura, furia). El lenguaje y su connotada utilización, aquí expuesto, es el propósito de esta obra.

En 1995 fue entrevistada por el crítico de arte Jérôme Sans. La última pregunta gira sobre el problema de la sexualidad y la relación de la artista respecto del feminismo, un movimiento mal considerado, incluso visto con desprecio, en la Francia de ese momento en comparación con los países anglosajones. La respuesta de Lublin no tiene desperdicio pues no solamente señala que es una disección de sus propias vivencias lo que le condujo a apasionarse por la sexualidad incluso antes de la aparición del movimiento feminista, sino que ataca a la sociedad y la cultura francesas en su omisión de los asuntos sexuales. Y ello es:

“Debido a una misoginia latente e inconsciente producida por una tradición de cultura machista reprimida que no puede plantearse proponer la cuestión del cuerpo y de la sexualidad. E incluso menos aceptar fácilmente que una artista mujer pueda abordar tales cuestiones”<sup>19</sup>.

Con estas certeras y contundentes palabras, Lublin daba en la diana y demostraba a la par un perspicaz conocimiento de la cultura sexista en la que estaba inmersa.

19 “L'écran du réel. Entretien avec Lea Lublin par Jérôme Sans”, en *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Quimper, Le Quartier, Centre d'art contemporain, 27 abril-31 agosto 1995, p. 70.

## Desvelando la sexualidad oculta

Y es que la sexualidad era claramente territorio controlado por la población masculina y Lublin, por si fuera poco, se había permitido descubrir algunas de las flaquezas del machismo hegemónico. Lo hizo enarbolando el léxico culto que empleaba la crítica estructuralista y psicoanalítica que tanta nombradía alcanzó en Francia en los 60 y 70. Recurrió asimismo a las reflexiones de una de las pocas mujeres intelectuales que se codeaba con la *crème de la crème* gala (Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida, Lacan). Me refiero a la lingüista Julia Kristeva que escribió en 1975 un artículo bajo el título de “*Maternité selon Giovanni Bellini*”<sup>20</sup>.

El texto iba acompañado de diversas imágenes, entre ellas la famosa *Madonna de los querubines rojos*, ca. 1485, de la Galería de la Academia de Venecia, que destaca, además de por la belleza, por la posición de la mano extendida de la virgen en los genitales de su hijo. Kristeva hablaba claramente del recuerdo de la seducción maternal. Por ello, y siendo Lea Lublin ella misma madre al igual que la autora de *Pouvoirs de l'horreur*, este análisis no podía sino espolpear su curiosidad.

De esta feliz tentativa por ahondar en la cara oculta de las obras de arte de alto contenido sexual, Lublin se embarcó en un esforzada empresa consistente en reproducir diferentes pinturas del Renacimiento en las que el vínculo madre e hijo ocupaba el centro de la representación.

*De la nature du modèle de l'art* (Sobre la naturaleza del modelo del arte), realizada en 1983, es probablemente una de las más logradas. Esta obra consiste en siete hileras compuesta cada una por seis cuadros en los que vemos piezas monocromas, formas trapezoidales que recuerdan al lenguaje constructivista, y reproducciones intervenidas de pinturas de autores como Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio, Antonello da Messina y otros. El último elemento de cada hilera se centra en la reproducción del dibujo de la pintura prestada en la que el contacto físico entre la madre vestida y el niño desnudo queda puesto en evidencia.

En su texto “*Le zizi des peintres ou les fonds déments de la peinture*” (La pílila de los pintores o los fondos dementes de la pintura) publicado en el catálogo de la exposición *Le strip-tease de l'Enfant Dieu*, 1983<sup>21</sup>, Lublin plantea que en un

contexto social religioso repleto de reglas punitivas –como pudo comprobar Leonardo da Vinci que tuvo que disimular su homosexualidad para sobrevivir– algunos artistas manifestaban el deseo de poseer el cuerpo de la madre –un deseo que la ley considera incestuoso y por ende execrable– a través de las pinturas en que el contacto físico entre los genitales del niño y la mano de la madre se ponen de manifiesto. Este enorme descubrimiento demostrable en las pinturas de caricias aparentemente inofensivas en la *Madonna col Bambino* fue también el objeto de estudio de un ensayo del crítico ruso-norteamericano Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, 1983, que generó gran escándalo en Estados Unidos<sup>22</sup>.

La lectura de Lublin es anterior a la de Steinberg y se acompaña de otro pliegue más a raíz del conocimiento que tuvo la artista de una frase del artista suprematista Kazimir Malévich que afirma lo que sigue:

“Cuando desaparezca la costumbre de la conciencia de ver en los cuadros la representación de los pequeños rincones de la naturaleza, de las Madonas y las Venus desvergonzadas, entonces presenciaremos de verdad la obra pictórica”.

Como sagaz investigadora y en aras de un conocimiento más profundo del sentido de la obra de arte, Lublin examina la representación de la sexualidad tapada de los pintores del Renacimiento pero lo hace combinándolo con las composiciones formales de artistas vanguardistas como Malévich que, a su vez, mediante la abstracción, camufla el deseo haciendo desaparecer el cuerpo. El arte de intenciones formalistas, no-objetivas, ha disimulado también la carnalidad.

Y hablando de camuflaje y de sustituciones de una imagen por otra, a Lublin le interesó saber que cuando Malévich presentó en Petrogrado (actual San Petersburgo) en 1913 su *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, lo expuso en el lugar en que habitualmente cuelgan los iconos rusos. De ahí que Lublin realizará la obra titulada *Icones/Monochromes* (Iconos/Monóchromos), 1990, consistente en torno a 40 pasteles sobre papel de diferentes colores, ocupando el cuerpo central del conjunto los de color negro.

20 Este texto se publicó en la revista *Peinture*. Reproducido en Julia Kristeva, *Polylogue*. París, Éditions du Seuil, 1977, pp. 409-435.

21 Esta exposición pudo verse en la galería Yvon Lambert, París, 1983.

22 Este ensayo se tradujo al francés en 1987 como *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. París, Galimard, 1987.

En la serie *Dans le carré de Malévitch* (En el cuadrado de Malévitch), 1981, Lublin inserta distintos fragmentos seleccionados, en formato triangular, de pinturas de Rafael, Berruguete, Mantegna, Bellini y otros en los que se observa la relación háptica entre la madre y el hijo. Dentro del cuadrado opaco del pintor ruso se encuentra la verdad sexuada que Lublin nos revela.

La misma operación se produce en obras capitales como *Le désir de Perugino* (El deseo de Perugino) o *R.S.I.-Dürer, del Sarto, Parmigianino* (R.S.I.-Durero, del Sarto, Parmigianino), ambas de 1983. En esta segunda obra, utiliza el procedimiento anterior, es decir el recorte, en este caso agrandado por Lublin, de una parte de sendos cuadros de los tres artistas mencionados. La parte en cuestión es aquella en la que se ve con claridad el desnudo, casi exhibicionista, del niño Jesús. La forma elegida de cada recorte, un polígono, evoca claramente las geometrías inventadas por Malévich. La inclusión en el título de las siglas RSI es una alusión a la tópica lacaniana que permite el funcionamiento psíquico por lo que la R sería lo real, la S lo simbólico y la I lo imaginario. El simbólico equivaldría a la palabra, al lenguaje, a la comunicación pero también al orden de la cultura y la ley; lo imaginario se refiere al pensar con imágenes, a la necesidad humana de generar una imagen propia, en una identificación de su "Yo", en comparación con otras imágenes que pululan en el mundo; finalmente el plano real es el registro biológico que tiene una presencia y existencia propias (la sexualidad, la muerte, el delirio); es también aquello que no puede ser conceptualizado.

## En el mundo de Duchamp

El talento investigador de Lublin dio más frutos. Uno de los más provechosos tiene que ver con la figura clave del arte conceptual, Marcel Duchamp.

La artista hizo en 1989 un interesante hallazgo de lo que denominó los objetos perdidos de Duchamp con motivo de una exposición en la abadía de Graville, en Normandía, región en la que había nacido el artista francés. Lublin sugirió entonces que el famoso portabotellas era en realidad el resultado de un desplazamiento de un portavelas –una operación practicada a menudo por Duchamp– fuera de la iglesia y hacia el museo.

Posteriormente en sus viajes a Argentina y provista de lecturas francesas (Jean Christophe Bailly), de la información suministrada por Jean-Hubert Martin sobre

la residencia porteña del artista gallo, y de su correspondencia publicada por el *American Art Journal*, descubrió que el autor de *El gran vidrio* había vivido en Buenos Aires desde septiembre de 1918 a junio de 1919, es decir durante nueve meses<sup>23</sup>. La razón del viaje fue dejar atrás Nueva York donde residía debido al clima belicista en que estaba inmersa esa ciudad.

Lublin buscó las pistas del paso del artista francés y localizó en diciembre de 1989, cerca de la plaza del Congreso, el lugar donde tenía su estudio, concretamente en el número 1743/45 de la calle Alsina.

Según Nicolas Lublin, la artista consiguió entrar en la vivienda gracias al permiso de una familia boliviana que ocupaba el apartamento<sup>24</sup>. Esta visita se produjo previa autorización registrada en actuación notarial<sup>25</sup>. Al acceder a la vivienda la sorpresa fue mayúscula, pues pudo comprobar que las ventanas del interior, de estética francesa –*french window*–, recordaban la tipología usada por Duchamp en *Fresh Widow*, 1920, una obra en la que juega con el lenguaje para referirse al número de mujeres que quedaron viudas de resultas de la Primera Guerra Mundial.

En esa misma casa hubo más hallazgos como el nombre de Victor garabateado encima de los buzones y otra inscripción rayada. El historiador Thierry de Duve recuerda que "Victor" era el sobrenombre utilizado por Henri-Pierre Roché para llamar a Duchamp en Nueva York<sup>26</sup>.

La visita al apartamento produjo otros resultados, entre ellos unas fotos rectangulares y de formato ovalado a modo de objetivo ojo de pez del piso de Duchamp, que tomó Nicolas Lublin siguiendo indicaciones de su propia madre. El resultado evoca la pasión duchampiana por las optometrías como puede comprobarse en *La lentille-la fenêtre fraîche* (La lente: la ventana fresca), 1991 y *La lentille-les traces de Victor* (La lente: las huellas de Victor), ambas de 1990.

23 Véase "Entretien Lea Lublin, Jean-Hubert Martin", en el catálogo *Lea Lublin, présent suspendu*. Hôtel des arts, París y CRAC Labège Innopole, 1991, pp. 21-25.

24 En una conversación entre Nicolas Lublin, hijo de la artista, con quien esto firma, en París, 14 de febrero de 2018.

25 Esta acta notarial está reproducida y traducida al francés en el catálogo *Lea Lublin, présent suspendu*. Hôtel des arts, París y CRAC Labège Innopole, 1991, pp. 18 y 20.

26 Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*. Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 1989.

La investigación de la artista no se detuvo ahí, pues sabía que Duchamp se había referido a un *ready-made malheureux* (desgraciado) que mandó a su hermana Suzanne como regalo de bodas con Jean Crotti. Consistía en colgar un libro de geometría en la barandilla de un balcón para que el viento y la lluvia lo estropeasen. Las instrucciones las mandó desde Buenos Aires donde pudo haber materializado el susodicho *ready-made*. Además, rastreando en los periódicos de la época, Lublin encontró un anuncio publicado en el diario *La Nación* de un licor inglés llamado jugo de limas de Rose. El mismo nombre de la marca y la etiqueta empleada están en la base de la idea de Rose Sélavy que Duchamp utilizaría a partir de 1920 transformándose en Rose Sélavy en 1921 cuando Duchamp, travestido con ropas de mujer (burguesa a la sazón), fue fotografiado en París por Man Ray. A raíz de estos hallazgos, Lublin decidió realizar el proyecto *La bouteille perdue de Marcel Duchamp* (*La botella perdida de Marcel Duchamp*) en 1991.

“Creo que su estancia en Buenos Aires corresponde con el periodo en el que acelera los desplazamientos de nombres en pos de su doble identidad sexual. Esta relación con el doble la encontramos unos años más tarde en su *Objet dard* (objeto dardo) que como la botella perdida es la condensación de dos sexos en un solo objeto”<sup>27</sup>.

La estancia porteña coincide con el interés por cuestiones de giros de perspectiva y de asuntos relativos a la visión y a la estereoscopia. En la botella del jugo de limas conviven el hueco y el relieve, el lleno y el vacío, lo alto y lo bajo, unas dualidades que sin duda despertaron la atención de Duchamp. En ese momento, afirma Pierre Restany, la búsqueda de Duchamp sobre *El gran vidrio* está un tanto ralentizada aunque prosigue su trabajo sobre un “pequeño vidrio” montado sobre dos placas del mismo material en el que incorpora una lupa (lente) hendida<sup>28</sup>.

En *La bouteille perdue de Marcel Duchamp*, Lublin reproduce mediante cajas de luz un conjunto de imágenes en las que juega con la etiqueta del jugo de limas y su referencia a la fruta veladamente sexual, así como introduce la imagen del frasco de

colonia *Belle haleine (eau de voilette)* la llamó él, tan amante de los juegos de palabras), en la que figura Duchamp ataviado con ropas femeninas para dar a entender que la idea de Rose Sélavy surgió durante su permanencia argentina.

Otra de las ideas que se fragua a lo largo de esta investigación y que es un auténtico logro es *Le corps amer (à-mère)* (*El cuerpo amargo [El cuerpo materno]*). Se trata de una pieza de cristal y porcelana, realizada en 1995, consistente en un urinario encerrado dentro de un curioso recipiente de vidrio rematado por unas formas que remiten a las limas con sus ramas y hojas del jugo de Rose. De esta obra enigmática, versión última de las Vírgenes con niño<sup>29</sup>, que lamentablemente se rompió, solo queda una imagen. El contenedor alude al cuerpo de la madre que a su vez encierra un molde masculino, el urinario claramente alusivo a *Fountain* que R. Mutt/Duchamp presentó en 1917 en la Society of Independent Artists y que fue rechazado.

Según la lectura que Lublin proponía del mito bíblico del surgimiento de la humanidad, ésta nace de la relación incestuosa entre Adán y su madre, Eva. Toda una vuelta de tuerca al relato fundacional que resta valor al papel subordinado de Eva dándole un protagonismo que las sociedades patriarcales le siguen negando. El juego de palabras, el doble sentido, tan “duchampianos”, no solo refuerza el papel de la madre sino que indica la amargura del cuerpo por la consideración social negativa del incesto.

Lea Lublin abandonó la práctica pictórica al dudar de que ésta pudiera permitir una comunicación efectiva con el espectador. Para ello puso los cimientos de lo que denominó un proceso a la imagen en el que era capital deconstruir los pliegues de la representación y por eso contó con la participación del público, lo que incluía también a todos los sectores que forman parte del sistema del arte. Paralelamente Lublin se acercó a la teoría psicoanalítica que busca detrás del contenido manifiesto el significado latente, invisible. Y con este trampolín llegó al campo inmenso de la sexualidad, lo que le hizo volver a la representación y a lo que esta ocultaba, especialmente en el caso de las relaciones prohibidas entre madre e hijo. Consciente de los innúmeros obstáculos sociales que impiden a las mujeres desarrollar sus capacidades, interrogó el lenguaje, portador de estereotipos machistas, llevando sus proyectos a la calle.

27 Véase “Entretien Lea Lublin, Jean-Hubert Martin”, en el catálogo *Lea Lublin, présent suspendu*. Hôtel des arts y CRAC Labège Innopole, París, 1991, p. 24.

28 Pierre Restany “Le temps suspendu”, en *Lea Lublin, présent suspendu*. Hôtel des arts y CRAC Labège Innopole, París, 1991, pp. 93-94.

29 Lea Lublin, “Corps amer (à-mère, l’objet perdu de M.D., 1995)”, en el catálogo *Féminin-Masculin. Le sexe de l’art*. París, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 256.

Lea Lublin nunca dejó de investigar y de incorporar nuevas técnicas a su caja de herramientas como hizo con el uso de ordenadores a partir de 1985. El suyo es el caso de una artista que analiza, que inquierte, que rebusca en los cajones de la historia del arte tanto la del pasado como la de la modernidad. Siempre despierta, inteligente, así permanece su obra con el ojo alerta.



*La déclinaison du feu*, 1991  
*La declinación del fuego*  
*The Declension of Fire*

7 espejos con Letraset adhesivo, 150 x 30 cm c/u  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



*L'oeil alerte*, 1991  
*El ojo alerta*  
*Watchful Eye*

Señal de neón, 126 x 60 cm  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

## TEXTOS DE LEA LUBLIN

### El ojo alerta-el presente suspendido

**Marcel Duchamp en Buenos Aires 1919-1991**  
**Objetos perdidos-objetos encontrados**

En el ámbito de lo real, Marcel Duchamp introduce el *Scopique Du-Champ* “del ámbito escópico”<sup>1</sup>. El encuentro de un lugar y una historia, de las huellas que esta historia dejó durante su estancia de nueve meses en Buenos Aires, desde septiembre de 1918 hasta junio de 1919, me ha conducido a crear una serie de obras e instalaciones en torno a esta breve estancia y ese lejano viaje.

*L'œil alerte-le présent suspendu* (el ojo alerta-el presente suspendido) propone mostrar la relación que Marcel Duchamp mantenía con la realidad con la que él se codeaba, con los lugares que frecuentaba, que memorizaba, con las imágenes que retenía, que registraba. Tras encontrar las huellas que dejó durante su estancia en Buenos Aires, ciudad que escogió para huir del clima insopportable que reinaba en Nueva York cuando EE.UU. entró en la guerra de 1914-1918, me propuse hacer visible el impacto visual y emocional que algunas imágenes han tenido tras su trabajo.

Tras encontrar la imagen perdida, la imagen “entre” (paréntesis), que da a luz a su *alter ego*, deseo mostrar la extensión de su campo visual, la retención y la memorización de su registro escópico de las imágenes con las que él se topaba, se encontraba y se perdía.

Cuando nos apropiamos de una imagen, tomamos un fragmento de lo real. Tomar para uno mismo una imagen, al igual que tomamos un objeto ya preparado que se convierte en un *ready-made*, hace que la imagen como tal se convierta en una imagen ya hecha, una imagen *ready-made*.

Pero la imagen *ready-made* no es cualquier imagen, al igual que el objeto *ready-made* no es cualquier cosa, cualquier objeto.

1 Si dividimos el propio apellido del artista, “Du-champ” se traduce literalmente “del ámbito/campo”, y se le añade el adjetivo “escópico”.

Los movimientos visuales, los cambios lingüísticos, los desdoblamientos nominales o figurados, las multiplicaciones topónimas o los registros mnemotécnicos sirven para elegir imágenes, como con los objetos, y determinan la elección de sus materiales, la inscripción de sus signos.

En diciembre de 1989, encontré en Buenos Aires un lugar que todavía conserva las huellas de Victor y los esbozos de Marcel, que conserva las *Fresh Windows* (Ventanas frescas), la botella perdida de "Rose y Cie", el encuentro de Marcel Duchamp y Rodin, de Marcel Duchamp y Gardel, pero también sus recetas del oculista, su visión estereoscópica, su técnica de argentado (¿de Argentina?). Si la imagen no es más que la pausa del tiempo, como la pausa de la imagen, este trabajo va a dar visibilidad a una historia, aquella de un ojo y una mirada, en el transcurso del tiempo, de un fragmento de ese tiempo y de las imágenes retenidas (a una hora determinada, tal día, etc.) para precisar; memorizar; informatizar; antes de la hora y la carta, con antelación y en previsión de las imágenes sintetizadas, de la pregunta de un sujeto del arte y aquella de su "objeto", perder, encontrar, reencontrar, seguir, perseguir...

París, octubre 1990

## El cuerpo amargo (y materno)<sup>1</sup>, el objeto perdido de M.D., 1995

El molde de Rose's Lime Juice en *Éros c'est la vie* narra la historia de una colisión, de un reencuentro que sella la reconciliación entre los dos sexos.

Con tan sólo el desplazamiento de un objeto encontrado, una botella perdida, dejando de lado un recipiente corporal, por el distanciamiento producido por esa puesta en escena de dos cuerpos, de dos sexos opuestos, la reconciliación se produce bajo el efecto de ese aislamiento, por ese distanciamiento que aleja el objeto de su sujeto para fusionarlo mejor, juntarlo, unirlo, introyectarlo, para finalmente hacer visible la mayor prohibición desde los orígenes del mundo.

...El encuentro de la botella corporal Rose's Lime Juice (zumo de lima de Rose) y de la Fontaine de R. Mutt (al darse la vuelta) es parte de la identificación con el sexo opuesto, la Rose femenina, con la finalidad de convertirse en molde de mujer, vientre materno separado pero relacionado con la visión, la fusión, la programación, la separación.

"Separare, separar, si lo dividimos tenemos se parere, engendrarse a sí mismo", lo que ocurre por el efecto de la operación que es una separación. Jacques Lacan prosigue: "De su división, el sujeto procede al parto... Parere, es, en primer lugar, conseguir lo que calificaríamos como estado civil".

Cambiar de sexo, como producto de este parto de uno mismo, permite a R. Mutt, también conocido como Victor, o Marcel Duchamp, toparse con Rose con el fin de encontrar su objeto perdido, su cuerpo amargo y el espacio imaginario, originario de su parto. A través de una "botella de marca" Rose's Lime Juice como intermedio, que contiene un líquido amarillo, cítrico (¿pícrico?), amargo, ácido, concentrado y condensado, con dos pequeños limones (¿dos pequeños senos?) moldeados, ta-

1 En el texto en francés, la artista Lea Lublin ha hecho un juego con dos palabras o expresiones homófonas. En primer lugar, está el término "amargo", *amer*; y, en segundo, la expresión "materno", *à mère*. Ambos suenan igual en el idioma original, pero tienen un significado completamente diferente. No es posible mantener este juego de palabras en español dado que la homofonía no se da entre términos.

llados, rodeados de hojas y ramas, Rose, de nombre y etiquetas, la botella corporal, se transforma en un molde transparente imaginario, porque el cuerpo ha desaparecido pero ha sido encontrado.

Desde el zumo amargo hasta el cuerpo materno, los cambios fonéticos y los desplazamientos análogos transforman la botella corporal en un cuerpo transparente y fragmentado que revela un urinario, vientre dividido en dos, cuerpo abierto y distanciado, camuflado, separado.

Desde el zumo amargo hasta el cuerpo materno, el molde masculino se instala en el molde femenino. La *Fontaine* de R. Mutt ocupa de nuevo su lugar en el espacio ocupado por la matriz de Rose, para firmar la doble identidad sexual de Marcel Duchamp o Rose Sélavy. De un sexo a otro, la fusión masculino/femenino se produce por esta separación amarga e imposible de un cuerpo consigo mismo, de un cuerpo con otro, de un sexo con otro.

La proyección de fragmentos corporales fantasmales, la botella corporal de Rose's *Lime Juice* aparece como el objeto de sustitución del cuerpo de una mujer que tiene el molde de un hombre. La *Fontaine* de R. Mutt se convierte en el vientre moldeado, reinstalado en el lugar de sus primeras funciones de dar placer al pene, vinculadas a la memoria de las huellas de los cuerpos que nacen, al lugar carnal, corporal, que envuelve a quien lo programa.

En la última versión de la Virgen con niño, la esposa del urinario y el gran o pequeño niño en el interior del Gran molde (del *Grand Verre*) se encuentran para fusionar y escenificar, para transgredir, la prohibición mayor de los orígenes del mundo.

1990-1995



**Le corps amer (à-mère)**, 1995  
El cuerpo amargo (El cuerpo materno)  
*The Bitter Body (The Mother's Body)*

Archivo digital  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

**Le corps amer (L'objet perdu de Marcel Duchamp)**, 1995  
El cuerpo amargo (El objeto perdido de Marcel Duchamp)  
*The Bitter Body (The Marcel Duchamp's Lost Object)*

Serigrafía, 56 x 76 cm  
FNAC nº 96706  
CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, FRANCIA



*La bouteille perdue de Marcel Duchamp*, 1991  
*La botella perdida de Marcel Duchamp*  
*The Lost Bottle of Marcel Duchamp*

6 cajas de luces y bobina de madera, 130 x 89 x 15 cm c/u  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



***La lentille. La fenêtre fraîche*, 1990**  
*La lente. La ventana fresca*  
*The Lens. The Fresh Window*

Impresión C-Print sobre madera, 125 cm  
de diámetro  
FNAC nº 94402

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, FRANCIA

***La lentille. Les traces de Victor*, 1990**  
*La lente. Las huellas de Victor*  
*The Lens. Victor Tracks*

Impresión C-Print sobre madera, 125 cm  
de diámetro  
FNAC nº 94402

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, FRANCIA

***L'atelier de Marcel Duchamp à Buenos Aires*, 1990**  
*El taller de Marcel Duchamp en Buenos Aires*  
*Marcel Duchamp's Workshop in Buenos Aires*

Impresión C-Print sobre madera,  
181,2 x 120,2 cm  
FNAC nº 94402

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, FRANCIA



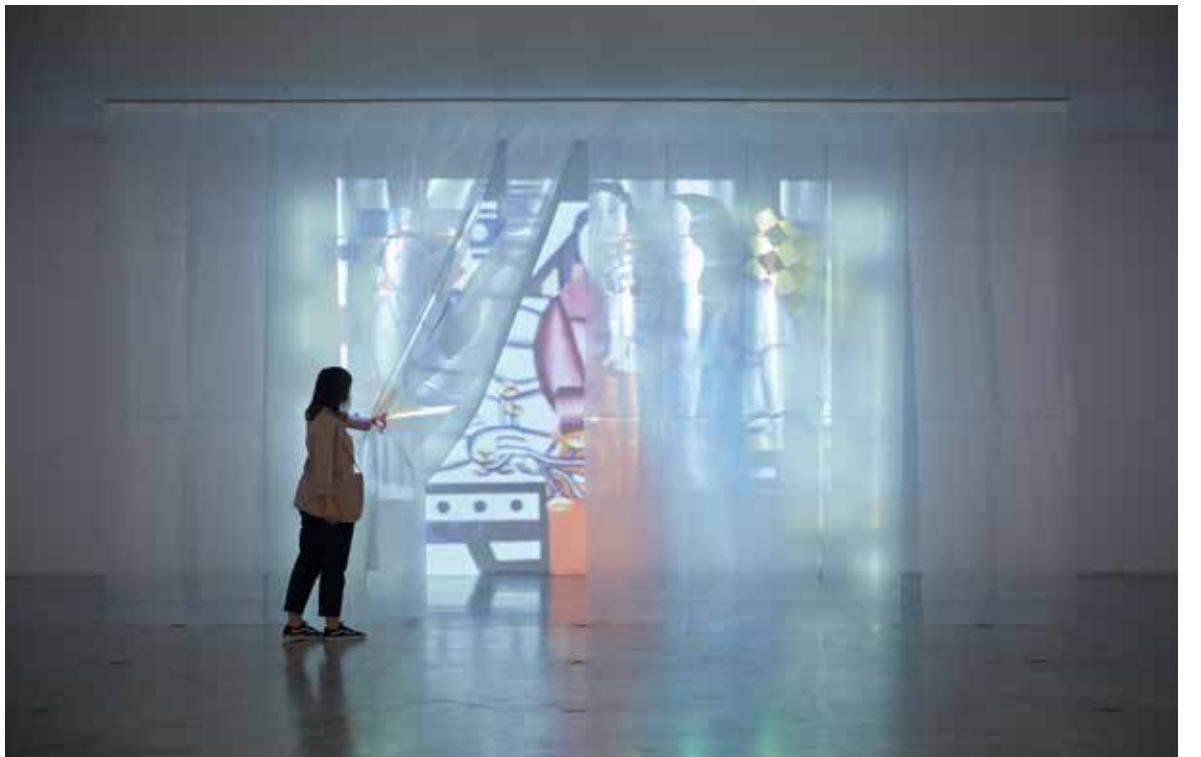
Icônes/Monochromes, 1990

Iconos/Monocromos

Icons/Monochromes

Pastel sobre papel hecho a mano, 32,5 x 25 cm c/u

COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



**Pénétration d'images, 1974**

*Penetración de imágenes*

*Penetration of images*

Proyección de diapositivas transferidas a medios digitales sobre cortina de plástico translúcido, dimensiones variables

ADQUISICIÓN 2017. CENTRE POMPIDOU, PARÍS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE/CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Por orden de proyección:

**JEAN DUBUFFET, *Dhôtel nuancé d'abricot*, 1947**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, ADQUIRIDO CON LA PARTICIPACIÓN DE LA FUNDACIÓN SCALER, 1981

**FERNAND LEGER, *Trois femmes aux fleurs*, 1920**  
COLECCIÓN PRIVADA

**VASSILY KANDINSKY, *Zwei Usw - Deux etc.*, 1937**  
© GALERIA MAEGHT

**JOAN MIRÓ, *Personnages et oiseaux*, 1962**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, DONACIÓN DEL ARTISTA EN 1979

**FRANZ MARC, *Fuchs (Blauschwarzer Fuchs - Renard bleu noir)*, 1911**  
MUSEO VON DER HEYDT, WUPPERTAL.  
© MEDIZENZENTRUM, ANTE ZEIS-LOI/VON DER HEYDT-MUSEUM WUPPERTAL

**PABLO PICASSO, *Femme au bonnet turque*, 1955**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU

**PABLO PICASSO, *Rocking-Chair*, 1943**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, DONACIÓN DEL ARTISTA EN 1947

**VAN GOGH, *Docteur Gachet*, 1890**  
COLECCIÓN MUSEO DE ORSAY. © RMN-GRAND PALAIS (MUSÉE D'ORSAY)/GÉRARD BLOT

**PAUL CÉZANNE, *Autoportrait*, 1879 - 1880**  
COLECCIÓN OSKAR REINHART «AM RÖMERHOLZ», WINTERTHUR

**PAUL CÉZANNE, *Autoportrait*, 1890**  
FUNDACIÓN COLECCIÓN E. G. BÜHRLE, ZURICH

**PAUL CÉZANNE, *Les grandes baigneuses*, 1900-1906**  
MUSEO DE ARTE DE FILADELFIA, ADQUIRIDO POR LA FUNDACIÓN W. P. WILSTACH, 1937

**PAUL CÉZANNE, *Mont Sainte-Victoire*, 1902 - 1904**  
MUSEO DE ARTE DE FILADELFIA, COLECCIÓN GEORGE W. ELKINS, 1936

**PAUL KLEE, *Florentinisches Villen Viertel*, 1926**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, ADQUIRIDO AL SR. HEINZ BERGGRUEN EN 1970

**JUAN GRIS, *Nature morte sur une chaise*, 1917**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, DONACIÓN DEL SR. RAOUL LA ROCHE EN 1952

**PIET MONDRIAN, *Composition with Yellow, Red, Black, Blue and Gray*, 1920**  
MUSEO STEDELIJK, ÁMSTERDAM

**PIET MONDRIAN, *Composition with Red, Blue and Yellow*, 1930**  
KUNSTHAUS ZÜRICH, DONACIÓN DE ALFRED ROTH, 1987.  
© 2016 KUNSTHAUS ZÜRICH

**FRANK STELLA, *Más o menos (Plus ou moins)*, 1964**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, ADQUIRIDO GRACIAS A LA PARTICIPACIÓN DE LA FUNDACIÓN SCALER, 1983

**RENÉ MAGRITTE, *Le bon exemple*, 1953**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, DONACIÓN DE M. ALEXANDER EN 1980

**ANDY WARHOL, *Mao*, 1973**  
INSTITUTO DE ARTE DE CHICAGO, ADQUISICIÓN DEL PREMIO SR. Y SRA. FRANK G. LOGAN Y LA FUNDACIÓN WILSON L. MEAD FUNDS. © 2015 THE ANDY WARHOL FOUNDATION FOR THE VISUAL ARTS, INC./ARTISTS RIGHTS SOCIETY (ARS), NUEVA YORK

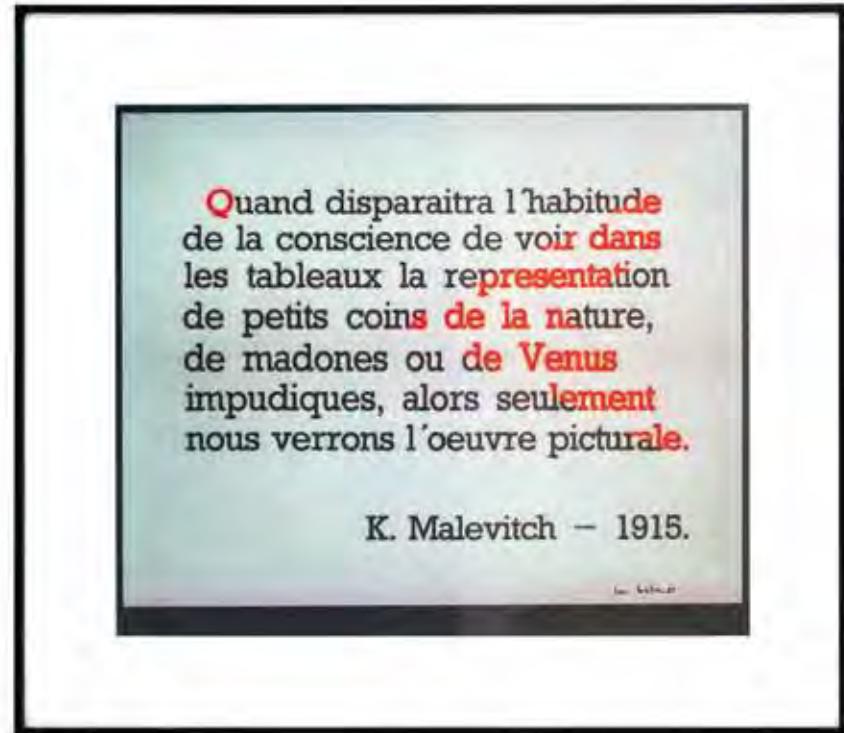
**FRANCIS PICABIA, *Udnie*, 1913**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, COMPRA DEL ESTADO EN 1948; ASIGACIÓN EN 1949

**VASSILY KANDINSKY, *Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu)*, 1925**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU. DONACIÓN DE MME. NINA KANDINSKY EN 1976

**HENRI MATISSE, *Le Luxe II*, 1907-1908**  
GALERÍA NACIONAL DE DINAMARCA, COPENHAGUE.  
© SMK PHOTO

**HENRI MATISSE, *Dance*, 1909-1910**  
COLECCIÓN MUSEO ESTATAL DEL HERMITAGE, SAN PETERSBURGO

**HENRI MATISSE, *La Blouse romaine*, 1940**  
COLECCIÓN CENTRE POMPIDOU, DONACIÓN DEL ARTISTA AL ESTADO EN 1953; ASIGNACIÓN EN 1953



Malevitch, 1985

Imagen tratada por ordenador, Cibachrome, 49,5 x 59 cm  
NICOLAS LUBLIN-espavisor

Cuando desaparezca la costumbre de la conciencia de ver en los cuadros la representación de los pequeños rincones de la naturaleza, de las Madonas y las Venus desvergonzadas, entonces presenciaremos de verdad la obra pictórica.

K. Malévitch, 1915

Only with the disappearance of a habit of mind which sees in pictures little corners of nature, Madonnas and shameless Venuses, shall we witness a work of pure, living art.

K. Malevitch, 1915

## El “pajarito” de los pintores o los fundamentos de la pintura

“[...] si la superficie es lisa, algún tipo de recuerdo ha debido de sobrevivir en el fondo. ¿Cómo se puede explicar, sino, que las huellas de este trauma se hayan podido conservar en los mitos y, como veremos, en otras producciones de la imaginación, cristalizadas alrededor de un fragmento de la realidad histórica? Pero ¿dónde están estos recuerdos?”

Freud, *Tótem y Tabú*

La Historia del Arte es uno de los lugares privilegiados de encuentro a la hora de hallar huellas y recuerdos, señales visibles de la amnesia de la memoria del ser humano. Interrogar a una sección de esta historia, hecha de encubrimientos y engaños, conlleva levantar una de las capas de la supuesta “superficie lisa”, lo que nos hace ver las gruesas capas de las secciones ocultando otras.

La historia de los escondites que recubren la Historia del Arte es la historia de las pantallas que se superponen de tal manera que acaban desviando la mirada del espectador de aquello de lo que está constituido el verdadero sujeto de la pintura. Estoy convencida de que el tema del cuadro (su sujeto) es uno de esos escondites, una de las pantallas que se interponen entre la mirada del espectador y el simulacro que la pintura pone en escena. Desvelar los escondites que ocultan los fundamentos originarios de la pintura nos lleva a descubrir la extensión imprevisible de dichos fundamentos (como amantes del fondo<sup>1</sup>), el abismo imperceptible de sus fundamentos (locos por el fondo).

1 La artista escribió en su texto *fond-aimants* para hacer un juego de homofonía con la palabra *fond-déments*. Por ello se incluye entre paréntesis la frase “como amantes del fondo” para mantener el sentido de dicho juego de palabras. Más adelante, en esta misma oración, aparece en el original *fond-déments* haciendo otro juego de palabras, por lo que entre paréntesis de nuevo aparece una traducción algo más literal, “locos por el fondo”.

Quiero hablar aquí de la historia del cuerpecito desnudo sexuado sobre el cuerpo materno virgen y de su repetición como modelo de Arte durante siglos, transformando así el uso de un motivo que hemos tomado prestado del arte del pasado (pero veremos otros), para desvelar los escondites, como aquellos que camuflan las huellas pintadas de esta “memoria del cuerpo” que el pintor que pintó el cuadro ha conservado.

El cuerpecito desnudo apenas tapado descansa sobre el cuerpo materno; está sentado, acostado, de pie; trepa o chupa, mama o bendice, enamorado o huyendo, lee o señala el texto, el libro que contiene las prohibiciones de la Ley, o tiene frutos en una mano, o en un rincón del escenario, para recordarnos la naturaleza del pecado, su permanencia y el disfrute de las prohibiciones quebrantadas. El espacio que ocupa el cuerpecito en el conjunto del cuadro, las actitudes, la dimensión y las proporciones de su cuerpo, los pliegues que marca la piel de sus músculos, la configuración de su cara y su expresión, todo ello indica que la imagen pintada del cuerpecito es la proyección corporal del pintor que empequeñece. El análisis de cada una de las partes de la imagen del cuerpo “minimizado” y del espacio que ocupa sobre el lienzo nos permite suponer que el espacio es proporcional a la dimensión del deseo inscrito en el fondo (¿demente?) del cuadro, espacio del rechazo.

La figura del cuerpo materno que aparece recubierto de telas, velos y pliegues, se convierte en un cuerpo no erótico de la representación. Son estas telas, estos velos, estos pliegues (en una palabra, esos escondites de erotismo de la escena) lo que permite la representación de la transgresión de lo prohibido.

Si miramos un poco más de cerca la pintura de estos cuadros, podemos remarcar que la operación de reducción en la representación del cuerpo del niño no responde a las proporciones reales de un cuerpo infantil, sino a la disminución del cuerpo de un adulto. Regresión fuera del tiempo, reducción de las dimensiones corporales. El simulacro se organiza por un dispositivo visual basado en las oposiciones desnudo/vestido, pequeño/grande, cubierto/descubierto.

Por lo tanto, uno de los motivos secundarios del arte antiguo (Eros/Cupido de la antigüedad grecorromana, los *putti*) se convierte en el motivo principal del arte del Renacimiento, objeto de la pintura y sujeto camuflado en el interior del tema del cuadro. De repente, el cuerpecito de las representaciones bizantinas se desviste, se quita las túnicas que lo recubren y lo envuelven. El Eros/Cupido pierde sus alas, su dureza escultural, su anatomía decorativa para convertirse en un cuerpo carnoso

de piel luminosa y reluciente, lisa, rosada brillante, carne de color ocre dorado, sin sombras, iluminado por los impulsos cumplidos, placenteros.

El Eros infantil petrificado se transforma en un cuerpecito erógeno pintado. Por un breve tiempo, el artista del Renacimiento descubre su cuerpo, se descubre mediante el medio de expresión de la reducción de la escala de proporciones y se expone como entidad corporal, sensible, sensual.

Si bien es cierto que existe una unión muy profunda entre amnesia infantil normal y la actividad sexual en este periodo, podemos avanzar que la representación del cuerpecito carnoso y regordete, desnudo o semidesnudo, podría ser la consecuencia, en un momento dado de la historia personal del pintor, de la aparición de pulsiones mnémicas ligadas a las primeras sensaciones corporales olvidadas. Pero el origen de las pulsiones infantiles es todavía poco conocido, como la pulsión escóptica o de crueldad, que pueden nacer de la reproducción de las satisfacciones ligadas a los procesos orgánicos no sexuales. De modo que, las transformaciones de la imagen del cuerpo pintado o esculpido de la Edad Media, envuelto en pañales, silenciado, que en el Renacimiento destaca por su desnudez, pueden ser interpretadas como las huellas de antiguas pulsiones escópticas o como las reminiscencias de los recuerdos del cuerpo mnémico completo.

Este dispositivo iconográfico se repite durante siglos y se impone como un modelo de arte por sus módulos visuales, los cuales organizan la superficie pintada con las figuras fijas con gestos inmóviles y silencios condensados. Los fragmentos de las manos maternales mientras acarician o cuando están suspendidas o posadas sobre el cuerpecito desnudo estático se convierten en el verdadero centro del cuadro, incluso si se encuentran a la derecha o a la izquierda, arriba o abajo en la escena representada. La línea del horizonte donde se sitúa el punto de vista y el punto de fuga del sistema de perspectiva ocultan una segunda línea de horizonte que se vuelve y se sitúa por rotación en el eje vertical que ocupa el lugar del sujeto. Por los efectos de la rotación, de reducción y de desplazamiento, la figura del cuerpo pintado reduce, desplaza el punto de fuga del sistema de perspectiva hacia el punto de disminución temporal; es decir, hacia el lugar de las huellas de la memoria del cuerpo naciente, independiente, del cuerpo erógeno, excéntrico. Los fragmentos del cuadro dejan ver los cortes del cuerpo, del binomio madre/hijo, de los espacios y formas mínimas que ocupan en la superficie de los cuadros, como el espacio interior, el espacio o distancia que separa las figuras unas de las otras o que las unen.

En los límites del tema del cuadro, la figura que se supone que representa la madre del Niño Dios (¿la madre del niño pintor?) con su mirada oblicua, ausente o carente de vida, ¿ocupa el lugar del cuerpo prohibido, del disfrute que no se puede representar, preverbal? En los límites del sujeto de la pintura, los cuerpos encogidos con la cabeza de anciano y rasgos apacibles o tensos, hinchados o encauchados, estos niños ensñadores o adormecidos que se dejan acariciar, tocar, sujetar ¿son la representación del Niño Dios del relato bíblico, el cuerpo camuflado del espectador o la proyección del cuerpo del pintor que vuelve a su estado de experiencias psicosexuales olvidadas? El trabajo aquí expuesto, continuación de los anteriores, explora el sentido y la significación del arte y sus niveles de percepción. La reestructuración del sentido se elabora a partir de la deconstrucción de los “cuadros” (de su reproducción) utilizados como material de base de las obras presentadas.

He trabajado con material de los siglos XV y XVI que me han permitido descubrir los escondites que están en el origen de los fundamentos de la pintura porque, en esta época, el código pictórico, social y religioso es tan dominante que ha permitido a los pintores, por primera vez, la posibilidad de una transgresión de los límites impuestos que todos aceptaron, adularon y pidieron. En el trabajo sobre las relaciones entre los conocimientos (iconografía, ciencias humanas, etc.) y los diversos sistemas de representación del mundo (Renacimiento, monocromía, gestualidad, etc.), el “sentido” se elabora a partir de los desplazamientos del “tema” del cuadro y de sus fragmentos más significativos. La articulación de los sistemas del Arte Contemporáneo y de los funcionamientos de ciertos modelos del arte (del pasado) me permite crear conjuntos abiertos con el fin de que lo que era antes pura visibilidad se convierta en legibilidad del sentido de la obra. Al revelar el espacio de los recuerdos enterrados y los escondites que cubren la historia del arte, propongo ver en la pintura la historia de las pulsiones que del cuerpo (del pintor) y la memoria de ese cuerpo, así como las relaciones que mantienen con el espacio de los deseos y el espacio de los rechazos.

La reaparición de los fenómenos de regresión en las últimas manifestaciones del Arte Contemporáneo demuestra otra vez hoy la naturaleza de un fondo demencial del arte que aún no nos muestra estos “pajaritos” tapados, ni tapa los visibles...

## **El órgano sexual ¿es un ojo o la mirada de Brunelleschi?**

### **Pintura/pantalla-memoria mnémica**

[...] Qué prueba más extraña la de verse hablar, oírse hablar a través de una pantalla que permita la inscripción en fuga, que desaparece de la imagen, imagen que se pierde porque se duplica en vida, porque os mira en negativo, negativo pasado resurgido como huella de la memoria escondida. ¿La Historia del Arte, la historia de la pintura, no sería la historia de una pantalla, la historia de las pantallas donde se inscriben las huellas, las formas, los signos, las imágenes que se fijan en el interior de un marco que circunscribe los límites de su superficie, soportándolas, la trayectoria de las densidades emocionales, huellas arrastradas de una vida, impresiones sensibles de las sensaciones, de ideas que se han convertido en formas, de estructuras condensadas, filtradas de un mundo que nos rodea? Pantalla donde se fijan, se imprimen, las redes de señales que se constituyen por presiones mudas por empujes ciegos de aquello que no quiere manifestarse de otra manera, sino salir fuera de este abismo interno que la mantienen oprimida, servil. ¿El arte será, por lo tanto, la forma que tomaría esta pulsión liberada, que surge triunfante pero dolorosa, empuje invisible de un sombrío deseo que se desconoce?

Instinto que se proyecta para llegar a ser cuadro, pintura, pantalla, espejo que se hace mirar, que se da a ver, que se muestra poderoso porque sabe que es un enigma, un deseo, un misterio, un valor, un poder, que reina sobre un reino invisible de donde intentar alzar las miradas para fascinarlas, subyugarlas, domarlas. Por lo tanto, ¿el arte sería la forma que tomaría este deseo de disfrute, proyectado sobre una superficie que se convertirá en la pantalla que la soporta? El arte es el triunfo del deseo contra la censura por la desviación que toma prestada para producirse porque ha habido una trasgresión de las prohibiciones, que la atraviesa, le da forma,

la define allí donde quiere imponer sus leyes. En el orden de sus primeras trayectorias para conseguir el logro de su salida es donde la pulsión termina por mostrarse como la culminación de su victoria. Pintar es, por lo tanto, materializar esta pulsión de deseo prohibido constreñido a no hacerse ver por la organización tapada de señales por la que ella se muestra. [...] Si el cuadro fija, encuentra una huella de su memoria congelada en un cierto primer estado que se proyecta por sucesivas capas de impresiones imprecisas, por los montajes difusos de las sensaciones experimentadas en el estallido de las presiones liberadas en el acto de proyectar en la pintura aquello que sería de la orden interna de olvidar lo no perceptible, declaración de evacuación coloreada temporal, regalos escatológicos; el cuadro se convertirá en el desecho distorsionado de su memoria, transformado en valor de cambio, instrumento de liquidez, mercado de deseo de poder cubrir su enigma, reinando en las estructuras de los deseos que miran, canjeando el precio de las miradas de otras para cegar el deseo de las miradas. El punto de vista centrado en el valor de cambio de las miradas en la proyección de las huellas temporales inscritas por todos en el registro de sensaciones imborrables que se convierten en puntos de referencia visibles para encontrar el camino de una vuelta fantasmal en los primeros estados de recuerdos aún no plasmados en imágenes, pero inscritos y experimentados en sus estructuras internas se constituye en cadenas tópicas atemporales, móviles pero no visibles, vividas y retransmitidas por señales residuales.

El arte ¿sería, entonces, la felicidad de volver e inscribir sobre una superficie las reminiscencias de los instantes perdidos para siempre en el tiempo de los primeros movimientos corporales, placer de sentir lo que es el orden del pasado, de las sensaciones del cuerpo a cuerpo, del tocar estos órganos, antes de verse, descubriendose como un reflejo percibido, primera vista de la verosimilitud, la semejanza, huella especuladora de uno mismo, viéndose como imagen pero sin ser un cuerpo constituido como tal? Si primero es el ojo a través de la mirada quien se descubre como imagen en tanto que parte del cuerpo se refleja en una pantalla-espejo que reenvía la ilusión de su imagen, que constituye más tarde en partes el yo que revela no conocerse como cuerpo hablante; la articulación del sentido en el sonido que se ha convertido en palabra, frase, lenguaje, que conecta con el gesto, la mirada y el sonido, no está inscrita en el espejo que no puede más que reenviar la ilusión de su cuerpo dividido en partes y no ya como cuerpo que se articula dentro de su lenguaje. Abismo que se produce entre la vista y el oído, que divide el cuerpo en parcelas visuales que impregnán la mirada empapada de la succión congelada por

la vista y que le reenvía su primera mirada fragmentada, sin poder verse entero porque dependiendo de aquello que le ofrece ver su propio reflejo, constituyendo la imposibilidad de sentirse como cuerpo real, le condiciona a verse como cuerpo imagen, reflejo de la semejanza (modelo a seguir). Entonces, ¿la pintura toma la imagen especular de uno mismo, queriendo encontrarse, tomar este instante de su memoria mnémica sepultada, que resurge en el cuadro como la cima de la acumulación de estas primeras miradas, de esos pedazos de imágenes fragmentadas, punto de referencia, espejo, pantalla, cuadro que recupera su memoria por las formas que se le parecen, pero que no se acercan a la verdadera realidad? Fijación de imágenes fragmentadas que no pueden restaurarse a continuación, imágenes hechas como por las fisuras arcaicas, duplicadas en pequeños fragmentos, en piezas de sensaciones liberadas, duplicadas del sentido de su circulación que lo excluyen de su piel por la acumulación de escombros simbólicos que aparecen como unidos de nuevo por la memoria que quiere reconstituir una primera vista, no ya como una ilusión del cuerpo, sino como ser entero que se articula en el sentido de sus órganos. Ser real y no estela simbólica independiente, fragmentada para poder verse, escucharse, como cuerpo articulado que habla y no como ilusión de imagen representada. Fin del enigma de la representación. Continuará...

**Si el cuadro es el objeto de la pintura y la pintura es el objeto de la proyección, la proyección será el objeto del cuadro.**





(Página anterior)

**R.S.I.-Dürer, del Sarto, Parmigianino, 1983**  
R.S.I.-Durero, del Sarto, Parmigianino  
R.S.I.-Dürer, del Sarto, Parmigianino

Acrílico, impresiones C-Print, postales y tinta sobre lienzo y madera, 350 x 600 cm

COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

(En esta página)

**Le désir de Perugino, 1983**  
El deseo de Perugino  
The Desire of Perugino

Impresión C-Print, postal y tinta sobre lienzo y madera, 400 x 300 cm  
FNAC nº 34675  
CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES, FRANCIA

...levantar las cubiertas que ocultan los fundamentos originales de la pintura nos conduce a descubrir la extensión imprevisible sus fondos-amorosos, el abismo inaprensible de sus fondos-dementes...

La operación de reducción en la representación del cuerpo del niño no responde a las proporciones reales de un cuerpo infantil, sino a la contracción de un cuerpo de adulto. Regresión fuera del tiempo, estrechamiento de las dimensiones corporales: el simulacro se organiza a través de un dispositivo visual que se apoya en las oposiciones, desnudo/vestido, pequeño/grande, cubierto/descubierto...

Este dispositivo iconográfico se repite durante siglos y se impone como modelo del arte por sus módulos visuales que organizan la superficie pintada, con sus figuras fijadas a los gestos inmóviles y sus silencios condensados. Los fragmentos de las manos maternales acariciadoras, suspendidas, puestas sobre los pequeños cuerpos desnudos extáticos devienen el verdadero centro del cuadro, incluso si se encuentran a la derecha o a la izquierda, arriba o debajo de la escena representada...

La línea de horizonte donde viene a situarse el punto de vista y el punto de fuga del sistema perspectivo oculta una segunda línea de horizonte que, ella misma, oscila y viene a colocarse por rotación en el eje vertical que ocupa el lugar del tema.

Por los efectos de rotación, de reducción y de desplazamiento, la figura del cuerpo pintado reducido, desplaza el punto de fuga del sistema perspectivo hacia el punto de regresión temporal, es decir hacia el lugar de las huellas de la memoria del cuerpo naciente, despegado, del cuerpo erógeno, excéntrico...

En los límites del tema de la pintura, los cuerpos encogidos con su cabeza de viejo de rasgos tranquilos o tensos, hinchados o estirados, esos niños ensoradores o adormecidos, que se dejan acariciar, tocar, retener ¿son la representación del niño dios del relato bíblico, el cuerpo camouflado del mirón o la proyección del cuerpo del pintor que regresa a la etapa de sus experiencias psico-sexuales olvidadas?...

\* Translator's note: Lea Lublin imaginatively plays on words in the original French text, so here "fondements" (literally "fundaments" in English) becomes: *fonds-aimants* that could be interpreted as funds of loving, foundations of enticement, etc. *Fonds-déments* that could be interpreted as insane foundations, foundations of denial, etc.

...by peeling back the edges that hide the originating fundaments of the painting we discover the unpredictable extent of its *fonds-aimants*, the unfathomable depths of its *fonds-déments*...

The infant's body has been reduced in such a way that the proportions are wrong for a real infant but are more like an adult's body scaled down. Regression outside time, shrinking of bodily dimensions... the pretence is engineered using a visual device founded on contrasts such as naked/dressed, little/big, covered/uncovered...

This iconographic device is repeated through the centuries setting the template for art through its visual modules that organise the painted surface as static figures with immobile gestures and impenetrable silences. The real centre of the picture has moved to the fragments of the maternal caressing hands, hovering, placed on the ecstatic little naked bodies, even if they are to the right, left, top or bottom of the depicted scene...

The horizon line, the meeting of the focus and vanishing points of the perspective system, hides a second horizon line, which by tilting and rotating takes up position on the vertical axis occupied by the subject.

Through the effects of rotation, reduction and movement, the figure of the shrunken painted body, shifts the perspective system's vanishing point towards the time regression point, namely towards the repository of memory traces of the nascent body, detached from the erogenous, eccentric body...

If we confine ourselves to the limits of the painting's subject, are the shrunken bodies topped with an old man's head with peaceful or tense, puffy or drawn features, these dreaming or sleeping children, that allow themselves to be stroked, touched, held, the portrayal of the divine child of the biblical narrative, the camouflaged body of the voyeur or the projection of the body of the painter who has regressed to the stage of his forgotten psychosexual experiences?...



**Peinture de chevalet**, 1980

Pintura en caballete

Easel Painting

Acrílico, tinta, lienzo, postal y caballete de madera, 50 x 65 x 70 cm

NICOLAS LUBLIN-espaivisor

**Dans le carré de Malévitch**, 1981

En el cuadrado de Malévitch

At the Malevitch Square

Lápiz y fotografía sobre papel, 36 x 28 cm c/u

NICOLAS LUBLIN-espaivisor



*De la nature du modèle de l'art*, 1983  
Sobre la naturaleza del modelo del arte  
*About the Nature of the Model of Art*

Acrílico, tinta, y postal sobre lienzo, 245 × 162 cm  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

## Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia G.

**“Muerte e incesto u otras violaciones del mismo género de la ley sagrada de la sangre. Éstos son, dentro de las sociedades primitivas, los dos únicos crímenes dentro de la comunidad tal como la conocemos”**

W. Robertson Smith<sup>1</sup>

Tenemos un cuadro que cuenta una historia, que vuelve a recorrer la memoria de un relato, de la historia de un pasado que se ha convertido en mito, que fue pintado en el presente de la historia del pintor que pintó el cuadro.

Y en la relación que se establece entre el sujeto del cuadro, su tema y el sujeto-pintor que ha pintado el cuadro, podemos encontrar los inconfesables que se inscriben dentro de las marañas de la red de significado, y descubrir las huellas de pulsiones perseguidas que se dejan ver a pesar de la imposición de esos límites cerrados. El espacio perspectivo de Artemisia G. es el límite evidente de un sistema que le impone sus leyes, su marco de definiciones precisas y los límites que la ciencia de la representación de la época hace sufrir a sus miembros. La ciencia del verosímil, la perspectiva construye su espacio desde un punto de vista único para vincular el ojo a la imagen representada, pintada sobre el cuadro, la cual debe ser idéntica al objeto representado.

Por lo tanto, la geometría descriptiva impone la perspectiva como método de proyección que se basa en un centro de proyección (el ojo de los tratados del Renacimiento), de una figura (el objeto que se va a representar), y de un plan de proyección (la superficie gráfica o pictórica).

<sup>1</sup> Willian Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites the Fundamental Institutions*. Londres, 1894, p. 419.

De modo que el cuadro se convierte en el objeto de la pintura, la pintura en el objeto de la proyección, y la proyección en el objeto del cuadro. Si la pintura no hace el cuadro, permite que se asemeje a la proyección que produce, que la recubra de sus huellas. ¿Qué hay de la proyección del cuadro de Artemisia G, que lo ha pintado?

Entre de los problemas de la pintura de hoy, de la pintura que se pregunta sobre el cuadro, hemos desvelado el soporte y el marco, sus dorsos y sus entornos, la teca y la mancha, el color y su disfrute, la pulsión, el valor, la trama y el marco, la línea y los pigmentos, sus figuras, su espacio, sus formas, su superficie. Hemos señalado la ilusión que se da por verosímil, el sistema de perspectiva y la visión monocular, el sueño del parecido y la fascinación de su enigma. La cuestión del “cuadro” desaparecido bajo el peso de sus elementos explotados, de sus fragmentos divididos que han sepultado el propio objeto de la cuestión y la cuestión del cuadro como objeto, bajo el peso de la acumulación de sus partes desintegradas.

Dentro de la cuestión del cuadro, quiero hablar de la pantalla, alzar la pregunta de la pantalla de proyección, de sus huellas, de las imágenes que se proyectan, que se inscriben, que fijan la imagen, las imágenes que nos cuentan historias, los lugares donde las historias han tenido lugar, que imprimen las figuras que nos paralizan.

Hay huellas materiales visibles y huellas inmateriales invisibles, así como las ondas visibles y aquellas que no lo son. Y si las huellas invisibles pero reales se inscriben en el cuadro, es porque hay una transgresión de prohibiciones, de cosas que no se han dicho. Por ello, las huellas invisibles de la memoria atraviesan el espacio mnémico para hacerse ver, se desplazan, inmateriales pero reales, para manifestarse sobre la pantalla y convertirse en superficie pintada o dibujada, recipiente de líneas, de formas y colores, de claroscuros y valores, para poder captar la mirada y alertar sobre sus trazos.

Dentro del sistema de representación, los mecanismos que determinan la producción de imágenes hacen aparecer las huellas no visibles dentro de la cámara oscura, que las revela, gracias a radiaciones luminosas de una única dirección. Del mismo modo, las huellas mnémicas se revelan por la proyección hacia fuera del espacio que las mantiene borradas para inscribirse y hacerse visibles sobre la superficie de la pantalla que les da visibilidad.

Pero si el cuadro esconde, hace desaparecer del sistema de representación el aparato productor de imágenes, sabiendo el mecanismo revelador de la cámara oscura y el rayo luminoso del aparato de proyección; el sistema mnémico esconde, da

la vuelta y tapa los sentidos de su trazo por los límites que les imponen su historia, y el cuadro ideológico en el que debe inscribirse.

Ésta es la primera ocultación del sistema de la representación, aunque veremos otras. El sistema de perspectiva funde, por lo tanto, la representación de su espacio sobre la definición del plano pictórico como intersección, “la intersección” de Alberti (*De Pictura*), de la pirámide formada por los rayos visuales que tiene por cima el ojo del observador y por base, el objeto representado.

¿Qué ocurre con el punto de vista de la intersección del plan de proyección, con el objeto representado y las huellas de la memoria que se proyectan para darle visibilidad?

El punto de intersección de la percepción monocular y de la inscripción de las huellas mnémicas desplaza el punto de vista del cuadro hacia el espacio temporal del juego de la percepción. En el principio de Brunelleschi y su mirada, los planos no son superficies que hay que valorar o anular en función de una forma. Los considera como el producto de redes y líneas de intersección que relacionan las cosas cercanas o lejanas las unas de las otras. Las líneas definidas por las superficies en la materia inerte se prolongan a través del espacio.

El punto de intersección del espacio proyectivo y del espacio perceptivo, la prolongación a través del espacio de las líneas definidas por el sistema sobre el espacio y la superficie del plan de proyección y su encuentro con la red de significación de la huella de la memoria y de su historia abren un nuevo espacio de la mirada y de su percepción. Las figuras pintadas del cuadro de Artemisia G. congeladas para siempre en su puesta en escena espectacular, nos atrapan por la apariencia de la información visible de la escena que nos camufla aquello que se proyecta fuera del cuadro hacia el ojo que le da la vuelta, a modo de órgano de percepción.

El cuadro de Artemisia G. pone en evidencia el sistema de perspectiva. Un haz luminoso atraviesa en diagonal la superficie del cuadro, ilumina la escena de la representación que se convierte en “cámara oscura” de cubo escénico de Alberti, coloca a los personajes de la acción y su representación espectacular, puesta en escena de un asesinato.

De cara al cuadro, el área del centro del cuadro atrae la mirada del espectador, el cual hace coincidir su punto de vista con el ojo de aquel o aquella que lo observa. Por lo tanto, el centro del trazo fijo, del gesto parado de una imagen pintada que ejecuta una decapitación, atrapa la mirada. Una mano que retiene una espada que atraviesa a su víctima interrumpe su gesto para intensificar el horror, para acentuar

el suspense. La espada (el pene) corta, se interrumpe, se atrincha, se hunde, se rompe, se desliza como si quisiera desaparecer, para hacer visibles las sustituciones que hay, los cambios que en él se imponen, que en él se camuflan.

Escena de muerte, la puesta en escena del cuerpo por el cambio de esos fragmentos hace que aparezca también la escena de la humillación, la escena de la violación, la escena de la castración, la escena del alumbramiento, del parto.

¿Transgresión de las prohibiciones que se desvelan en el dispositivo de la puesta en escena y la creación de los cuerpos representados, huella de la memoria enterrada o de la memoria presente de los hechos reales rememorados? ¿Pulsiones arcaicas o proyecciones fantasmales que se revelan bajo la apariencia de un relato mitológico? Pulsión de muerte o pulsión de vida.

La posición inclinada de la cabeza de la víctima, en perspectiva de manera que deje ver el desplazamiento de la cabeza, su separación del cuerpo que la impulsa a salir, a soltarse de este espacio interior, espacio entre dos miembros (superior/inferior), dos brazos (¿dos piernas?). La entrepierna del parto, el sangrado que se produce cuando sale el cuerpo, la sangre, la mancha que recubre la sábana, la tela, el color que atraviesa el largo de la sábana, el chorro que mancha la imagen de aquellos que retienen, que degüellan, que repelen, que paren un cuerpo disfrazado de barbudo desollado, para desviar la mirada del desnudo del cuerpo femenino sexuado y de las funciones biológicas.

El cambio se deja ver como en la estructura de un sueño que significa por sus condensaciones, sus desplazamientos, por sus transfiguraciones repentinas, invisibles hacia fuera del mismo espacio, real pero imperceptible, que desaparece por el despertar que lo recubre, que lo interrumpe, imprevisible.

Se supone que el espectador se encuentra en la cabecera de la cama de la víctima al otro lado de la pared invisible que cierra la escena de representación. Pared invisible en el espejo de dos caras colocado entre el espectador y el cuadro, en el lugar del viajante cómplice de la escena, que disfruta del acto representado, percibido como reflejo en un espejo del otro lado del cuadro, el objeto óptico de Brunelleschi.

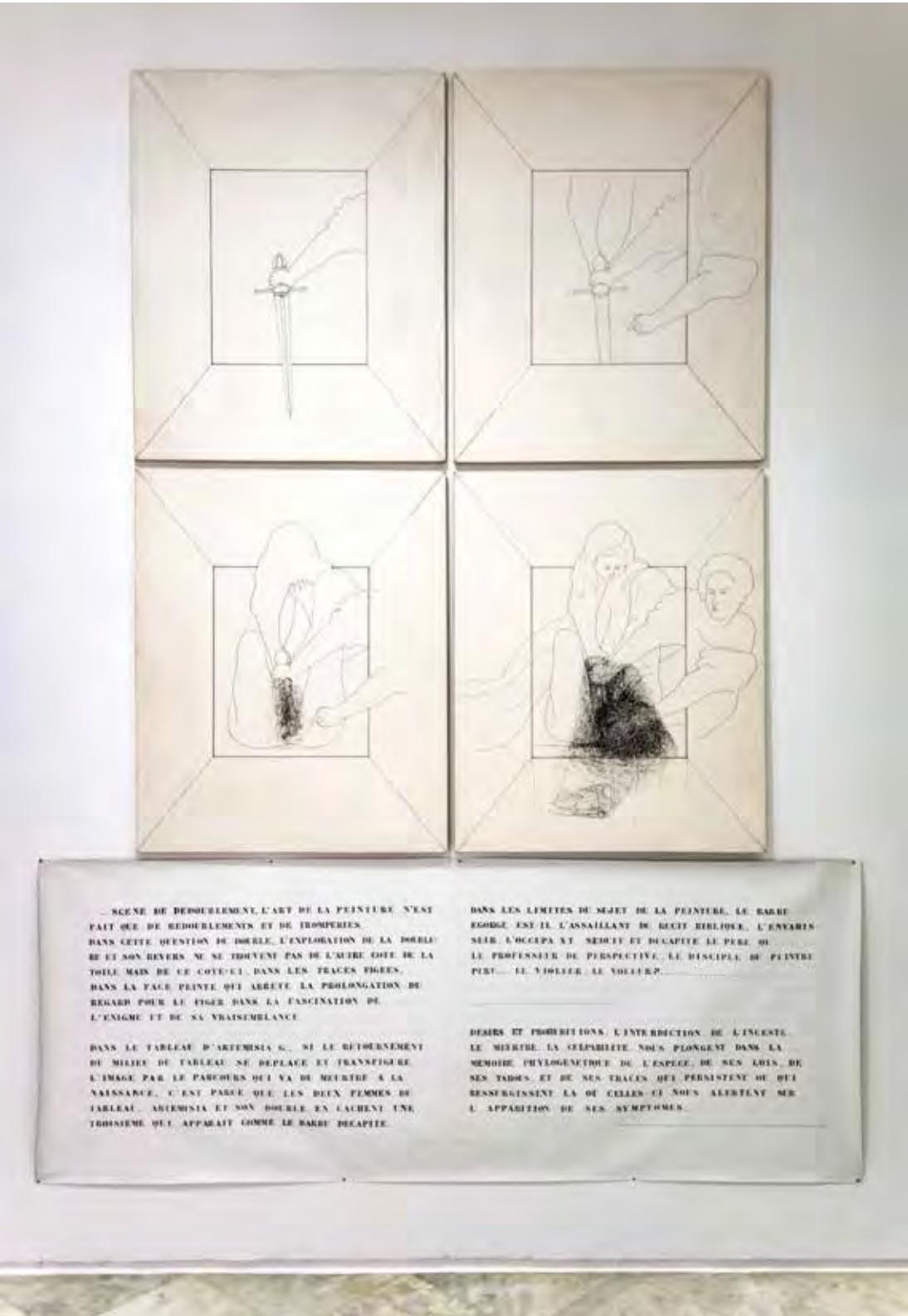
Escena de desdoblamiento, el arte de la pintura no hace más que duplicar y hacer trampas. En esta cuestión de lo doble, la exploración de la doblez y su reverso no se encuentran al otro lado del lienzo, sino de este lado, en las huellas congeladas, en la cara pintada que frena la prolongación de la mirada para fijarla en la fascinación del enigma y de su verosimilitud.

En el cuadro de Artemisia G., el centro del cuadro se desplaza y transfigura la imagen por el recorrido que hay desde la muerte hasta el nacimiento porque las dos mujeres del cuadro, Artemisia y su doble, toman a un tercero que aparece como el barbudo decapitado.

En los límites del sujeto del cuadro, ¿el barbudo degollado es un asaltador del relato bíblico, el invasor, el ocupante seducido y decapitado, el padre o el profesor de la perspectiva, el discípulo del padre pintor, el profesor de las leyes de perspectiva, el violador, el ladrón?

En los límites de la cuestión del sujeto de la pintura ¿es el pintor, la mujer que se deja ver humillada, violada, sexuada o ensangrentada? ¿O su Otro y sus pulsiones cargadas de prohibiciones, de rechazos religiosos, simbólicos o sexuales?

Los deseos y la continuación de los procesos inconscientes desencadenados, castigo, complejo de castración, culpabilidad, sacrificio, transgreden el espacio de las prohibiciones por la desnudez de un cuerpo para mostrar el recorrido del deseo y los límites de un espacio simbólico que lo cubre, que lo viola, que lo borra. Deseos y prohibiciones, la prohibición del incesto, la muerte y la culpabilidad nos sumergen en la memoria filogenética de la especie, de sus leyes, de sus tabúes, y de las huellas que persisten o que resurgen allí donde nos alertan de la aparición de sus síntomas.



**Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G, 1979**

*El centro del cuadro. Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia G.*

*The Centre of the Painting. Perspectival Space and the Forbidden Desires of Artemisia G.*

Tinta, acrílico y grafito sobre lienzo, 250 x 245 cm (Arriba, bocetos: 76 x 54 y 80 x 65 cm)  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

...Escena de desdoblamiento, el arte de la pintura no está hecho sino de repeticiones y de engaños. En esta cuestión del doble la exploración del doble y su reverso no se encuentran del otro lado de la tela sino de este lado, en las huellas fijadas, en la cara pintada que detiene la prolongación de la mirada para fijarla en la fascinación del enigma y de su verosimilitud.

En el cuadro de Artemisia G., si el giro del centro del cuadro se desplaza y transfigura la imagen por el recorrido que va del crimen al nacimiento es porque las dos mujeres del cuadro, Artemisia y su doble, ocultan una tercera que aparece como el barbudo decapitado.

En los límites del tema de la pintura, el barbudo degollado ¿es el asaltante del relato bíblico, el invasor, el ocupante seducido y decapitado, el padre o profesor de perspectiva, el discípulo del pintor padre, el violador, el ladrón?

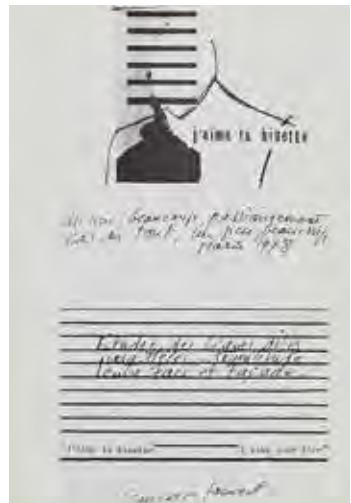
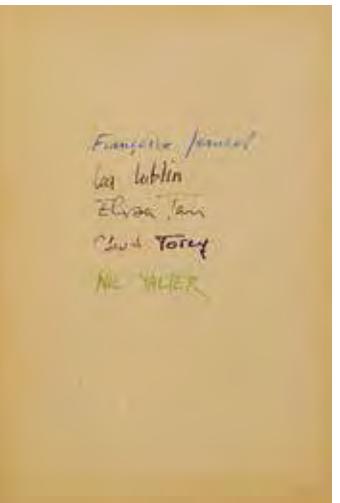
Deseos y prohibiciones, la interdicción del incesto. El crimen, la culpabilidad nos sumergen en la memoria filogenética de la especie, de sus leyes, de sus tabúes y de sus huellas que persisten o que resurgen allí donde estas nos alertan sobre la aparición de sus síntomas.

...Scene of doubling, the art of painting is merely repetition and trickery. In this question of the double, if we explore the understudy and its back, we find that we are not on the other side of the canvas but on this side, in the fixed traces, in the painted face that stops the gaze extending but locks it in fascination for the enigma and its probability.

In the picture by Artemisia G., if the reversal of the middle of the picture is shifted and transfigures the image by the path leading from murder to birth, it is because the two women in the picture, Artemisia and her double, hide a third woman who appears as the decapitated bearded man.

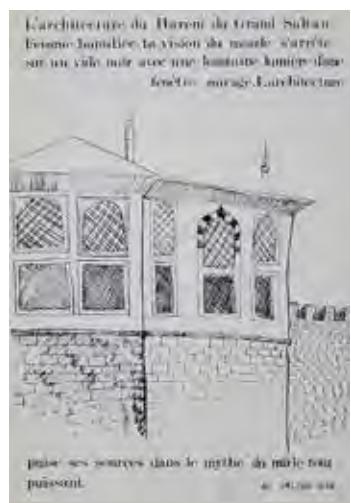
Within the bounds of the picture's subject, is the bearded man, with his throat slit the assailant from the biblical narrative, the invader, the seduced and decapitated occupier, the father or the teacher of perspective, the disciple of the painter's father, the rapist or the thief?

Desires and prohibitions, the forbiddance of incest. Murder, guilt, submerge us in the phylogenetic memory of the species, of its laws, taboos and its traces that persist or reappear wherever they alert us to the emergence of its symptoms.



*Acción de Françoise Janicot, Lea Lublin, Elisa Tan, Claude Torey y Nil Yalter, 11/03/1978*  
*Action by Françoise Janicot, Lea Lublin, Elisa Tan, Claude Torey and Nil Yalter*

Publicación firmada, 21,5 x 15,4 cm  
 NICOLAS LUBLIN-españvisor





*Dissolution dans l'eau. Pont Marie 17 heures, 1978*

*Disolución en el agua. Pont Marie, 17 h.*

*Dissolution in Water. Pont Marie, 17 hours*

9 impresiones C-Print, 16 x 24 cm c/u

HG COLLECTION



**Mon Fils**, 1968

*Mi hijo*

*My Son*

Copia en gelatina de plata, 32,5 x 31,5 cm c/u

NICOLAS LUBLIN-espavisor



\* Bau (1968). © Nicolas Lublin (Perrotin), 1968



## Interrogaciones sobre el arte

### Secuencia de vídeo-secuencia del proyecto: Dentro/fuera del museo

Siguiendo mi método de trabajo, que consiste en registrar y sustituir un discurso (discurso sobre arte), y exponer con la palabra el conjunto de conflictos que el arte mantiene con ciertos aspectos de la realidad social, continúo con esta secuencia de vídeo, un trabajo emprendido desde hace mucho tiempo, para dar cuenta del profundo abismo que se produce entre Cultura y Sociedad, entre Percepción y Conocimiento. En un Espacio/Ambiente especialmente creado para esta acción, invito a los espectadores a tomar la palabra. Con una cámara de vídeo, grabo una entrevista sobre las cuestiones del arte que están expuestas. Esta secuencia se desarrolla delante de un monitor, pantalla, que retransmite simultáneamente los gestos, las reacciones y los discursos de aquellos que están hablando.

Como artista, y sobre la propia escena donde se produce la acción, me convierto en intermediaria entre el espectador y la obra que le reenvía su propia imagen, imagen reflejada de uno mismo en el estado de la palabra.

Para crear un lugar concreto del discurso individual o colectivo, diálogo o polílogo, presentándolas como conjuntos abiertos de los conflictos intersubjetivos (ideológicos), intento revelar el espacio o lugar donde el Discurso sobre el Arte, la Reflexión sobre el Arte y la Práctica del Arte se constituyen para saber al final de qué hablamos, quién habla, de dónde viene el discurso. A través de otra Práctica de Arte, el sujeto que habla está vivo, se inscribe en un espacio-tiempo real, transartístico, ve, se ve hablando, se escucha, escucha al otro, en un instante (in)mortal, Memoria del Presente.

ARQUEOLOGÍA DE LAS VIVENCIAS

TOMAD LA PALABRA

LA PALABRA ES VUESTRA



***Interrogations sur l'art*, 1974**  
Interrogaciones sobre el arte  
*Interrogations into Art*

Vídeo b/n, 47'

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DEPARTAMENTO AUDIOVISUAL



***Interrogations sur l'art. Discours sur l'art*, 1975**  
Interrogaciones sobre el arte. Discurso sobre el arte  
*Interrogations into Art. Discourse on Art*

24 impresiones C-Print, 20 x 30 cm c/u  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



*Interrogations sur l'art. Discours sur l'art*, 1974

Interrogaciones sobre el arte. Discurso sobre el arte

*Interrogations into Art. Discourse on Art*

Acrílico y lápiz de color sobre lienzo, 280 x 200 cm

CENTRE POMPIDOU, PARÍS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE/CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

- |   |                                   |
|---|-----------------------------------|
| ¿El arte es un deseo?                   | Is art a desire?                  |
| ¿El arte es un disfrute?                | Is art an enjoyment?              |
| ¿El arte es una sublimación?            | Is art a sublimation?             |
| ¿El arte es una neurosis?               | Is art a neurosis?                |
| ¿El arte es un problema sexual?         | Is art a sex problem?             |
| ¿El arte es un lenguaje simbólico?      | Is art a symbolic language?       |
| ¿El arte es un fenómeno religioso?      | Is art a religious phenomenon?    |
| ¿El arte es una sensación?              | Is art a sensation?               |
| ¿El arte es una ilusión?                | Is art an illusion?               |
| ¿El arte es una reflexión?              | Is art a thought?                 |
| ¿El arte es un conocimiento en sí?      | Is art a knowledge in itself?     |
| ¿El arte es un conocimiento para sí?    | Is art a knowledge for oneself?   |
| ¿El arte es un concepto?                | Is art a concept?                 |
| ¿El arte es una expresión?              | Is art an expression?             |
| ¿El arte es una producción formal?      | Is art a formal production?       |
| ¿El arte es una producción ideológica?  | Is art an ideological production? |
| ¿El arte es un reflejo político?        | Is art a political reflection?    |
| ¿El arte es un sistema de signos?       | Is art a system of signs?         |
| ¿El arte es un lenguaje específico?     | Is art a specific language?       |
| ¿El arte es una mercancía?              | Is art a commodity?               |
| ¿El arte es una mistificación?          | Is art a mystification?           |
| ¿El arte es un sistema de comunicación? | Is art a communication system?    |
| ¿El arte es una percepción sensible?    | Is art a sensitive perception?    |
| ¿El arte es una producción de fantasía? | Is art a fantasy production?      |
| ¿El arte es un síntoma?                 | Is art a symptom?                 |

Vídeo, b/n, 27'

CENTRE POMPIDOU, PARÍS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE/CENTRE DE CRÉATION INDUSTRIELLE

Vídeo, b/n, 32' 10"

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, DEPARTAMENTO AUDIOVISUAL



L'ART EST-IL UN DESIR ?  
 L'ART EST-IL UNE JOUIS SANCE ?  
 L'ART EST-IL UNE SUBLIMATION ?  
 L'ART EST-IL UNE NEVROSE ?  
 L'ART EST-IL UN PROBLEME SEXUEL ?  
 L'ART EST-IL UN LANGAGE SYMBOLIQUE ?  
 L'ART EST-IL UN PHENOMENE RELIGIEUX ?  
 L'ART EST-IL UNE SENSATION ?  
 L'ART EST-IL UNE ILLUSION ?  
 L'ART EST-IL UNE REFLEXION ?  
 L'ART EST-IL UNE CONNAISSANCE EN SOI ?  
 L'ART EST-IL UNE CONNAISSANCE POUR SOI ?  
 L'ART EST-IL UN CONCEPT ?  
 L'ART EST-IL UNE EXPRESSION ?  
 L'ART EST-IL UNE PRODUCTION FORMELLE ?  
 L'ART EST-IL UNE PRODUCTION IDEOLOGIQUE ?  
 L'ART EST-IL UN REFLET POLITIQUE ?  
 L'ART EST-IL UN SYSTEME DE SIGNES ?  
 L'ART EST-IL UN LANGAGE SPECIFIQUE ?  
 L'ART EST-IL UNE MARCHANDISE ?  
 L'ART EST-IL UNE MYSTIFICATION ?  
 L'ART EST-IL UN SYSTEME DE COMMUNICATION ?  
 L'ART EST-IL UNE PERCEPTION SENSIBLE ?  
 L'ART EST-IL UNE PRODUCTION DE PHANTASIES ?  
 L'ART EST-IL UN SYMPTOME ?



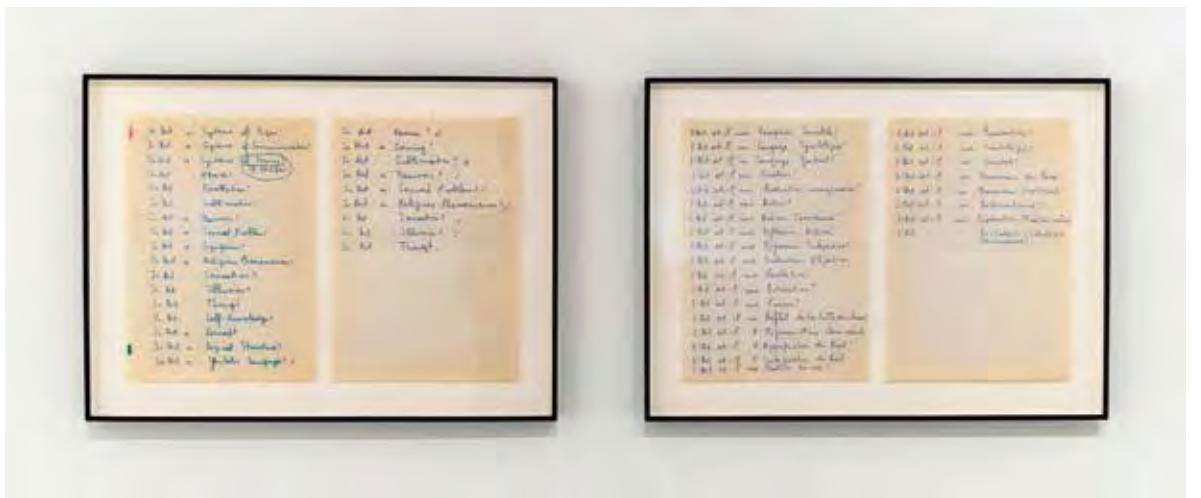
**Interrogations sur l'art. La main de Dante, 1977**  
**Interrogaciones sobre el arte. La mano de Dante**  
**Interrogations into Art. Dante's Hand**

3 fotografías, 50 x 24 cm (2) y 24 x 30 cm  
 NICOLAS LUBLIN-espavisor



**Questions qui flottent dans l'air. Interrogations sur l'art, 1974**  
**Cuestiones que flotan en el aire. Interrogaciones sobre el arte**  
**Questions that Float in the Air. Interrogations into Art**

3 impresiones C-Print, 90 x 60 cm c/u  
 COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



**Textos preparatorios: Interrogations sur l'art**, 1974-1988

Textos preparatorios: *Interrogaciones sobre el arte*

Preparatory Texts: *Interrogations into Art*

Tinta y lápiz sobre papel, 31,5 x 24 cm c/u

NICOLAS LUBLIN-espavisor

## Proyecto: Dentro/fuera del museo

Esta obra, concebida como producción interdisciplinaria, fue realizada por primera vez en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1971. Se expondrá en París durante el año 1974 con la participación de un equipo de científicos, profesionales, artistas y técnicos. A partir de una nueva Práctica del Arte, esta obra tiende a revelar los mecanismos rechazados por LA CULTURA, con el fin de hacer posible una nueva toma de conciencia del conjunto de estos conflictos. Este trabajo aspira a mostrar las relaciones y las contradicciones que se producen entre Percepción y Conocimiento, entre Arte e Ideología, entre Cultura y Sociedad, porque el lenguaje plástico no es el resultado de un azar inexplicable, sino de la interacción de diferentes circunstancias histórico-sociales, filosófico-culturales y de una época determinada y determinante.

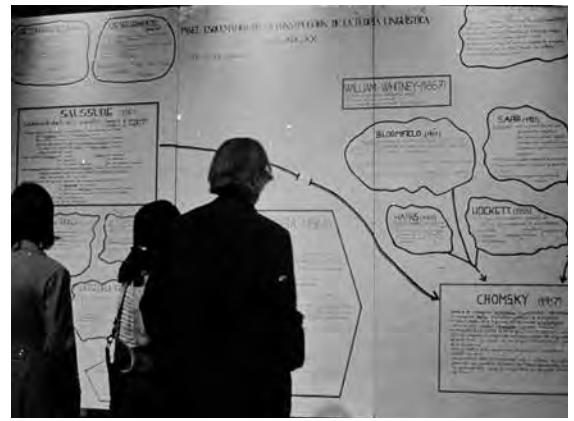
Esta obra analiza y señala las rupturas más importantes y más significativas que se producen desde el final del s.XIX hasta nuestros días en el orden del conocimiento y de las artes plásticas. Toda ruptura posee un carácter contradictorio que es complejo y está articulado; supone oposiciones principales y secundarias, aspectos dominantes y complementarios, transformaciones sucesivas; es decir, una amplia red de significaciones que produce una nueva estructura y los problemas que plantea. Encontrar el sentido escondido de las contradicciones internas, de las conexiones y/o de las rupturas, hacer preguntas y adelantar las posibles respuestas implicar visibilidad a los trayectos (la base) internos de la red y el desarrollo de sus diferentes niveles, que serán señalados en la obra a través de zonas conceptuales y travesía de imágenes; todo se organiza como un recorrido articulado de conexiones múltiples.

Esta obra, *Dentro/fuera del museo*, señala los dos espacios diferenciados donde se desarrolla la obra, así como sus correspondientes asociaciones, que proponen a través de los textos, de las imágenes y de los sonidos, la simultaneidad de los conflictos en el conjunto de los procesos "culturales". Esto permite establecer uniones

y relaciones específicas entre la actualidad viva, **Fuera del museo** (proceso social), y la producción del conocimiento y del arte, que se desarrolla en el interior, **Dentro del museo**. Esta obra, a través de su recorrido articulado y articulante, histórico y actual, conceptual y visual, **propone las preguntas sobre la representación del mundo y la constitución de diferentes lenguajes plásticos y visuales que la transmiten.**

El equipo de producción interdisciplinaria estará constituido por especialistas de diferentes ámbitos.

- ARQUITECTURA
- ARTES PLÁSTICAS
- LINGÜÍSTICA
- LITERATURA
- MATEMÁTICAS
- FÍSICA
- PSICOANÁLISIS
- CIENCIAS SOCIALES
- SEMILOGÍA



*Cultura: dentro y fuera del museo*, 1971  
*Culture: Inside and Outside the Museum*

4 copias de exhibición, 17,7 x 23,5 cm c/u  
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



*Flor de ducha*, 1970  
Shower Flower

3 copias de exhibición  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

*Voir clair. Recuerdo histórico bajo limpiaparabrisas*, 1965  
*Ver claro. Recuerdo histórico bajo limpiaparabrisas*  
*Seeing Clearly. Historical Memento under Windshield Wiper*

Acrílico, tela, tinta y foto en blanco y negro sobre lienzo, 65 x 50 cm  
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



*Voir clair: libertadores*, 1965

Ver claro: *libertadores*

*Seeing Clearly: Liberators*

Copia de exhibición en gelatina de plata, 23,5 x 17,5 cm

COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



*Voir clair. La Gioconda aux essuie-glaces*, 1965

Ver claro. *La Gioconda de los limpiaparabrisas*

*Seeing Clearly: The Mona Lisa with Windshield Wipers*

Motor, acrílico, cristal, cinta y papel sobre tela y cartón prensado.

Madera, limpiaparabrisas y pera, 67 x 49 cm

COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS



*Lecture d'une oeuvre d'art de Lea Lublin par un inspecteur de police*, 1972  
*Lectura de una obra de arte de Lea Lublin por un inspector de policía*  
*Reading of a Lea Lublin's Work of Art by a Police Inspector*

Copia de exhibición en gelatina de plata, 50 x 101 cm  
 COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

## Proceso a la imagen I

### ÍNDICE DE IMAGEN

Mis obras analizan el proceso a/de la imagen a través de su inscripción en el espacio.

El espacio está considerado como un medio permanente de transformaciones. (Espacio ilimitado, anónimo. Las percepciones del entorno o las impresiones gráficas al mismo tiempo que lo determinan, lo anulan).

Las estructuras y/o las impresiones graficas o plásticas (la así llamada imagen pictórica/escultórica) aparece:

- a) Descentralizada
- b) Desmontada
- c) Superpuesta
- d) Proyectada

Así la obra aparece como un **índice de imagen**.

1. Se elige una imagen determinada. Esta imagen será desarrollada y transformada en el espacio mismo en el cual se inscribe.
2. La imagen ha sido elegida arbitrariamente. **Se hubiera podido elegir cualquier otra imagen, sin que por eso el sentido mismo de la obra cambie.**
3. A través de esa “imagen” representativa, se van a poner en evidencia todos los elementos que posibilitan la constitución de toda imagen representativa.
  - línea/color
  - continuo/discontinuo
  - lleno/vacío
  - claro/oscuro

- positivo/negativo
- primario/complementario
- visible/invisible
- blando/duro
- preciso/impresionante
- cercano/lejano
- interior/exterior
- arriba/abajo
- etc.

Aunque la obra aparece como algo terminado, esta no se presenta como un producto elaborado listo para el consumo, sino que por el contrario, lo que la obra desea señalar es el proceso de elaboración, el artificio de la producción.

Por lo tanto la obra no es más que un medio para desencadenar la reflexión activa.

El circuito es permanente y el espectador se encuentra en medio del Proceso, que es cambio.

Su percepción se modifica constantemente, según el nivel interior o exterior que elija.

El recorrido interior/exterior elimina la oposición interno/externo, afuera/adentro.

La obra se compone por la sucesión de diferentes superficies de plásticos transparentes, opacos, translúcidos, blandos o duros, separados entre sí.

En esos espacios de separación o espacio distancia que son recorridos y atravesados, los espectadores perciben/leen la obra, integrándose al proceso del lenguaje.

De este modo si el espectador se encuentra en el espacio B, su visión de la obra será distinta de su lectura/percepción del espacio A o C y así sucesivamente.

La obra ofrece una lectura total o parcial según el punto y el espacio que el espectador elija para su percepción. Desde el exterior el espectador percibe el recorrido en una aparente totalidad/unidad/continuidad, que ocultan los mecanismos internos de producción de imagen. De ese modo quedan revelados los artificios que presiden la constitución de toda obra representativa.

Así, la obra, ya no aparece más como algo estático, cerrado en si mismo, sino que estalla por todos lados en el espacio y en el tiempo.

París, 1967/68

## Proceso a la imagen II

**TERRANAUTAS: Instituto Torcuato Di Tella**  
**Septiembre 1969. Experiencia I**

Es una obra para: desculturizar, desmitificar, descubrir, recorrer, tocar, meditar, golpear, comer, evacuar.

La obra desea desencadenar la acción y el pensamiento del espectador, que es parte integrante de la obra en una nueva relación: **VIDA- LENGUAJE = ARTE**

Es por esto que esta obra es: efímera, conceptual, sensorial, filosófica.

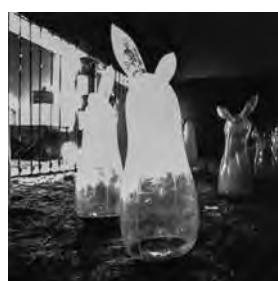
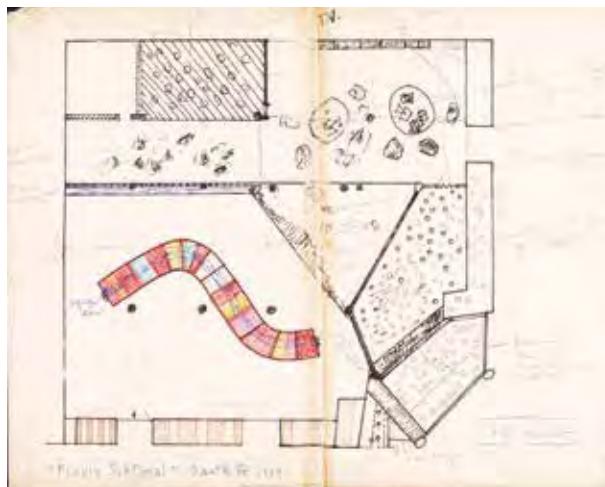
El recorrido muestra a través de una sucesión de materiales de la vida cotidiana, el Proceso de vida, en la materialidad sustancial de los elementos que la componen y en la resultante de la Relación de los Elementos entre sí.

El recorrido interior de la obra obliga al espectador a llegar hasta el centro mismo de la estructura, para poder luego salir de ella.

El espectador provisto de un casco de minero penetra un laberinto completamente oscuro de 50 m de largo por 2,50 m de alto que se desenvuelve en una superficie de 64 m<sup>2</sup>.

Las consignas (de participación luminosa) que estaban colocadas a lo largo del recorrido eran: Sáquese los zapatos. Esto no es más que un comienzo. Elija y golpee. Piense. Marche libre. Desnúdese y piense. Reflexione actúe. **ARTE SERÁ VIDA.**

Los materiales que recubren el suelo de los diferentes espacios del laberinto son: Tierra: 7 m<sup>3</sup>. Agua fluorescente: 200 l, contenidos en una funda de polietileno transparente de 1,50 x 7 m. Arena: 4 m<sup>3</sup>. Piedras: 2 m<sup>3</sup>. Diez columnas inflables de 2 x 0,50 m de diámetro. Veinte almohadones de agua fluorescente de 0,40 por 0,40 m. Dos piscinas de agua fluorescente de 0,90 x 0,90 m. Leña y carbón: 80 kg. Semillas: trigo, avena, arroz, lino, maíz, sorgo, centeno, 500 kg. Tierra y semillas: 2 m<sup>3</sup>. Tierra y productos: cebollas, zanahorias, papas, 100 kg.



**Fluvio subtunal Medellín/Colombia, 1970**  
*Subtunnel Flow Medellín/Colombia*

Copia de exhibición en gelatina de plata,  
29,5 x 22 cm  
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

**Fluvio subtunal Santa Fe/Argentina, 1969**  
*Subtunnel Flow Santa Fe/Argentina*

9 fotografías, varias medidas  
COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK



## Proceso a la imagen III

**FLUVIO SUBTUNAL:** Instituto Torcuato Di Tella  
Alpi. Santa Fe, 1969

Partiendo de la oposición del concepto de naturaleza y del concepto tecnológico, realizo un recorrido que consta de nueve secuencias divididas en zonas.

El recorrido y ambientación del *Fluvio subtunal* se desarrolla en una superficie de  $30 \times 30 \text{ m} = 900 \text{ m}^2$ .

**A - La fuente** por donde es indispensable pasar. La gente debe atravesarla sobre cubos que emergen del agua. El piso está cubierto por aluminio. El agua es de color. Los cubos que permiten atravesarla son igualmente de color. La fuente termina en rampas de gomapluma que llegan hasta el suelo de la Zona de los vientos. Igualmente se puede acceder por trampolín, por donde se salta al suelo de arena, material con el cual está cubierto la mitad del recorrido.

**B - Zona de los vientos.** Cien columnas de aire, (tubos inflables de  $2,50 \times 0,50 \text{ m}$  y  $2,00 \times 0,40 \text{ m}$ ) colgadas del techo. Estos tubos de polietileno inflable están constantemente en movimiento por la acción de ventiladores que funcionan con intermitencia. Los espectadores deben atravesar las columnas móviles para llegar a la Zona C.

**C - Zona tecnológica.** Se pasa a la Zona C a través de una cortina translúcida en donde permanentemente se proyectan imágenes de quienes construyeron el Túnel subfluvial.

El espectador: "penetrar" la imagen, para acceder a la zona donde suelos, paredes y techos reflejan *slides* de la gente que realizó el Túnel subfluvial.

En un sector de la zona, 15 aparatos de televisión con pantallas de colores, funcionando en circuito cerrado, muestran al espectador lo que está sucediendo simultáneamente en otros sectores del recorrido y el comportamiento de los espectadores en las restantes zonas.

**D - Zona de producción.** Allí estarán instaladas máquinas, especialmente "mezcladoras", pintadas por la autora. Cerca de las mismas habrá diversos materiales (naturales y artificiales), tierra, cal, arena, piedra, telgopor, etc., para que los espectadores que lo deseen, produzcan su propio **material** y construyan formas con la mezcla obtenida.

**E - Zona sensorial.** Un recinto cerrado, con luz negra, en donde los colores fluorescentes y los olores de la región son los elementos que el espectador descubre y percibe. Colgarán del techo, envueltos en tulles fluorescentes distintos productos de la zona, (frutas, hojas, perfumes diversos) y habrá salvavidas con agua de color fluorescente colocados sobre zócalos telgopor blanco.

**F - Zona de descarga.** Formas de animales y objetos polietileno inflado, permiten que los espectadores puedan golpearlos y tirarlos. Otro conjunto de elementos que al ser accionados produzcan mucho ruido, separará esta zona de la del Fluvio propiamente.

**G - Fluvio subtunal.** De la Zona de descarga se accede al Fluvio, un túnel de plástico transparente, de diversos colores, de 20 m de largo, con un diámetro de 2 m. El Fluvio está situado dentro del espacio considerado como Zona de naturaleza, en oposición a la Zona tecnológica y a la Zona de producción que crea la noción de trabajo.

Por el Fluvio permanentemente corre agua (que está conectada por un sistema de circuito cerrado con La fuente) y hay algunos obstáculos que dificultan la corriente. El participante podrá recorrer el Túnel por dentro. Por su transparencia se da la posibilidad de recorrer el túnel por dentro y por fuera.

**H - Zona de la naturaleza.** El Fluvio divide en dos partes el sector más grande del recinto. A un lado está la Zona de la naturaleza en donde el participante se encontrará con animales vivos en un contexto recreado con árboles, piedras, etc.

**I - Zona de la participación creadora.** Esta es la zona última del recorrido, en donde se encontrarán los stands de **Tiro al cuadro**, concurso a la mejor idea. Habrá un ambiente musical preparado como un collage entre música beat y folklórica. Finalmente el participante podrá volcar, en unas tarjetas que se les proveerán, sus impresiones sobre las situaciones que acaba de vivir, algunas de las cuales serán transmitidas por altavoces.

Noviembre/diciembre, 1969

## SUMMARY

### 97 LEA LUBLIN. RESEARCH AS ARTWORK

Juan Vicente Aliaga

## LEA LUBLIN TEXTS

### 113 – Alert Eye-Suspended Present.

Marcel Duchamp at Buenos Aires 1919-1991.  
Lost Objects-Found Objects

### 114 – The Bitter Body (The Mother's Body), M.D's Lost Object, 1995

### 116 – Painters' Pee-Pees or the Insane Foundations of Painting

### 118 – Is the Eye a Sexual Organ or Brunelleschi's Gaze? Painting Screen-Mnemonic Memory

### 120 – Perspectival Space and the Forbidden Desires of Artemisia G.

### 124 – Interrogations on Art. Video Sequence-Sequence of the Project: Inside/Outside the Museum

### 125 – Project: Inside/Outside the Museum

### 126 – Image Process I

### 127 – Image Process II

### 128 – Image Process III

# LEA LUBLIN. RESEARCH AS ARTWORK

Juan Vicente Aliaga

## Beyond Appearances: Vision as Critical and Participatory Knowledge

The 1964 exhibition *L'Incitation au massacre* at Galerie Lahumière in Paris somehow represented both an end and a beginning for Lea Lublin (1929-1999). It was the artist's first solo show in the French capital, where she would pursue much of her creative activity in the decades to come, but it also signalled her imminent abandonment of pictorial practice. The expressionistic works she displayed, featuring part-human, part-animal figures with disfigured faces and open mouths, allude to a violent background of war. Lublin thus joined the ranks of those sounding the alarm.<sup>1</sup>

The artist began to question, more openly after 1965, the meaning of representation in the picture, the two-dimensional image which Lublin, enthusiastically immersed in the Barthesian language of the time, referred to as a sign. The pictorial frame was becoming too small for what she wanted to say. Not only did she embark on a series of works that introduced an analytical perspective on the meaning of vision, but she also staged activities close to happenings that demanded the audience's participation.

She coined the phrase *voir clair* or "see clearly" in 1965-1966 and applied it to a series of pieces that attempted to confront various artistic and political myths, using cultural factors to go beyond the created icon. Some of these works have since been lost, but one stands out above the rest: *Voir clair. La gioconda aux essuie-glaces* (*Seeing Clearly: The Mona Lisa with Windscreen Wipers*, 1965), a reproduction of Leonardo's celebrated painting with bands of colour arranged around it. Four red stripes penetrate the pictorial frame and cover part of the head of the famous Lisa Gherardini, better known as Mona Lisa. In the middle of the composition, on either side of the figure's bust, we see what look like tongues painted in green, blue and red. A windscreen wiper protrudes from the bottom and a two-tone rubber bulb from the top. Thanks to a motor hidden on the back, spectators could activate the piece, causing the bulb to squirt water which was then swept away by the wiper. In this

way, the viewer participated in an act of discernment, attempting to decipher the meaning of the artwork. The bands of colour accompanying Da Vinci's painting are by no means random. They represent a nod to abstraction, to modernism interwoven with classical art history, which Lublin inserted here and used again in later years, especially in connection with Malevich.

The first signs of a penetrating gaze that looked beyond mere appearances, with the help of a contraption like the windscreen wiper, were also patent in a 1965 work that reproduced several images of General San Martín, known as the liberator of Argentina, and in others like the composition featuring reproductions of key figures from Cuban history—José Martí, Fidel Castro and Che Guevara—arranged on different levels on Plexiglas sheets which were subjected to the same procedure (*Seeing Clearly: Liberators*, 1965). The artist proposed to wipe the dust of history and legend off those revered images. In an interview, Lublin confessed that the penchant for representing mythologized historical figures came from her time at a school in a working-class neighbourhood in Buenos Aires, where she was asked to draw the battles of her country's war of independence. She later reflected that that patriotic Oedipus had made her question the use of images to tell stories:

"It took me years to realize that these images were painted in a crypto-Napoleonic style. In fact, after having spent several years producing pictures, I believe that these early childhood events sparked my determination to completely abandon the system of representation and to understand the laws of the system that govern it."<sup>2</sup>

The appeal to a keen, unclouded vision capable of searching and rummaging through the innards of representation would become a trademark of her artistic production. In fact, in 1991 Lublin devised a neon piece titled *L'oeil alerte* (The Alert Eye) with a 1960s Pop art aesthetic. The pink text was set inside the oval of the eye, duplicating what the phrase seemed to indicate. The eye must be watchful, perceptive, alert. Participatory art demands it.

Knowing this, it is not surprising that Lublin turned away from pictorial practice and dove into collaboration-intensive projects.

In the late 1960s, a series of rich experiences emerged in Argentina that prioritized relations between the audience and the artistic dimension. Important examples include the pioneering works of Alberto Greco and his *vivo-dito*, the happenings of Marta Minujín—*La cabalgata* (Procession, 1964), *La menesunda* (Mayhem, 1965) in collaboration with Rubén Santantonín, *El batacazo* (The Long Shot, 1966) and others—and Oscar Masotta's productions and theorizations on the happening phenomenon.<sup>3</sup>

*Terranautas* (Terranauts; Instituto di Tella, Buenos Aires, 1969) illustrates what Lublin called an image process. In her opinion, art at the time required more than mere contemplation; images had to be challenged and doubted, and what better way than to create projects which activated both body and mind?

"The work wishes to trigger the viewer's action and thought. He is an integral part of a new relationship: **LIFE-LANGUAGE = ART**."<sup>4</sup>

*Terranautas* was thus one of the *parcours* in time which attempted to underscore the opposition between nature and culture. In contrast to the widely popular idea of cosmonauts in that era of space launches and feverish competition between Soviets and Americans, just three months after the Apollo mission *Terranautas* proposed a journey through a dark, labyrinthine space which visitors had to traverse barefoot, equipped with protective miner's helmets and electric torches. On the way they came across signs with messages such as "Art will be life", "Reflect and act", "Think", "Choose and strike", "Walk freely" or "Take off your clothes and think".

The piece constituted a thought-provoking declaration of democratic principles in a country like Argentina, then labouring under the repressive authoritarian regime of military dictator Juan Carlos Onganía. Lublin's proposal also contained an environmental message *avant la lettre*, at a time when warnings about the ills and dangers threatening the planet were still rare and infrequent. While the world's most powerful governments looked to the skies, caught up in their frenzied space race, the artist turned her attention to the ground we walk on and the food and other riches it contains. For this reason, her project underscored the basic elements of life—earth, water and air—and emphasized the existence of seeds, barley, oats, carrots and onions. This first tableau was followed by another in 1969, *Fluvio subtunal* (Sub-Tunnel Flow), more ambitious in its scope and use of space, occupying 900 square metres of an empty warehouse in the Argentine city of Santa Fe. Lublin had been commissioned to create a piece to mark the inauguration of the 13-kilometre-long Hernandarias Subfluvial Tunnel, which runs beneath the River Paraná to connect the provinces of Entre Ríos and Santa Fe in northeast Argentina. This colossal infrastructure was hailed as one of the most important technological feats of its day. Lublin wanted to give the public a participatory role by inviting them to walk through a space where they would find different activities to perform. This project once again revealed her interest in highlighting the importance of nature, without which life would not be possible or viable. But it also incorporated certain devices alluding to the cutting-edge technology of the day (mostly video projections). One of Lublin's aims was to underline the importance of the workers whose efforts had made the construction of the tunnel possible: a clear statement of principles that revealed her way of thinking.

Visitors had to pass through nine zones, the first of which was The Fountain or The Source, a pool with water at the building's entrance. They then moved into the Wind Zone, a forest of inflatable plastic tubes. The following space was entered by passing through a curtain on which images of the Hernandarias Tunnel workers were projected, a device that Lublin would use on many subsequent occasions and which required the public's active participation. At the same time, others could watch visitors moving through the circuit on monitors. The Production Zone contained various machines that visitors could use, once again insisting on the labour that had built the newly opened infrastructure. Next was the Sensory Zone, a

dark area where various local products were displayed. From there visitors moved into the Unloading Zone which, despite its name (partly related to the noise produced there), had a playful edge thanks to the presence of transparent or orange inflatable bunnies. At this point in their journey, spectators came across a huge inflatable cylinder over 20 metres high that invited exploration, piquing the curiosity of children and adults alike. Finally, after passing through the Nature Zone where cows and sheep peacefully grazed—something that would be impossible to do today<sup>5</sup>—they reached the last area, the Creative Participation Zone, where they could test their aim at a shooting booth, have something to eat or relax on the floor.

This unclassifiable work was a bizarre blend of a funfair, a place for activating environmental awareness, and a space that encouraged creativity and entertainment as well as an understanding of the material reality of labour. Adding yet another layer of complexity, Lublin's tunnel had obvious sexual connotations: the entrance consisted of two lips reminiscent of female genitalia in a phallic tube.<sup>6</sup>

The conviction that art entailed more than the contemplative, retinal act—a Duchampian critical observation—gave rise to other projects like *Flor de ducha* (Flower-Shower, 1970), which Lublin installed in a park. The goal of that outdoor installation, with no commercial purpose, was to encourage people to play with water and enjoy life.

Before moving her centre of operations to France, Lublin created a project in Chile, where the winds of hope that followed Salvador Allende's election as president in 1970 had created an ebullient atmosphere. I am referring to *Cultura: Dentro y fuera del museo* (Culture: Inside and Outside the Museum), presented at the Museo de Bellas Artes, the most prominent institution on the Chilean art scene housed in a French-inspired edifice modelled on the Petit Palais in Paris.

Lublin's undeniably original and unique initiative consisted in analyzing the concept of culture in relation to the museum, a traditionally elitist institution. Rather than reinforcing the exclusivity of knowledge reserved for a privileged few, her idea was to crumble the museum walls and make its contents accessible to a wider audience. The political climate of freedom that accompanied the advent of democratic socialism in Chile stimulated an impressive array of activities in which many sectors of society participated. In Santiago, for instance, collectives like Brigada Parra painted murals with political messages on countless walls. The line taken by the new museum director, artist Nemesio Antúnez, was conducive to complex projects like the one Lea Lublin presented. Her piece was divided into two parts: one inside the museum, specifically in the Matta Hall, and another outside its walls. In the former space, the artist presented three sections with information on what she believed were the most important advances and breakthroughs in art and science since the mid-19th century. This information was displayed on what she called *Paneles de producción interdisciplinaria* (Interdisciplinary Production Panels), devoted to topics such as linguistics, sociology and social science. Accompanied by diagrams and arrows, the panels featured names of such varied authors as

Freud, Malinowski, Durkheim, Saussure, Chomsky, Marx and Lenin. To create these diagrams, the artist, steeped in Structuralist knowledge, enlisted the aid of Argentine semiologist Eliseo Verón, Brazilian art critic Mário Pedrosa and Chilean physicist Carlos Martinoya.<sup>7</sup> In addition to the panels, she installed several curtains made of translucent strips on which slides were projected, showing artworks that ranged from Impressionism to the date of that exhibition. Visitors were supposed to pass through the curtains while listening to recordings of period music. Furthermore, a closed-circuit television in the middle of the room broadcast live footage of what was happening outside the museum. That outdoor space was the most valuable part of the work, in Lea Lublin's mind: "Inside lies what is classified, arranged in order, frozen. The street is a physical place, while inside there is intellectual play; outside lies reality, while inside there are representations of reality."<sup>8</sup> So what was outside? Quite a lot, no doubt, as Lea Lublin had created three different sections: the Media Wall, the History Wall and the Popular Expression Wall. For the first, screens were set up on the museum facade that displayed some of the most significant events in Chile's recent history. The two screens comprising the second wall showed several key figures from the country's history, and on the third wall citizens could express their thoughts and feelings through drawings, graffiti and written comments. All this activity could be watched on CCTV from inside the stately fine arts museum. Considerable effort went into the production, and not all of Lublin's ideas were materialized in this imaginative enterprise. The project generated several offshoots, including the use of an intelligent device that once again insisted on the audience's ability to intervene in the process of giving meaning to the work of art. I am thinking specifically of works involving images projected on curtains that visitors were invited to walk through, such as *Traversée des images* (Image Traversal), exhibited at the Internationaal Cultureel Centrum (ICC) in Antwerp in 1975, and *Pénétration d'images* (Penetration of Images) shown the previous year in Paris. Lublin's aim in this project was to deconsecrate art by turning it into a projected image that is ultimately touched and "penetrated" by the public. The slides featured prestigious works by artists like Joan Miró, Picasso, Matisse, Kandinsky, Paul Klee, Mondrian and Warhol; the selection did not include any women artists, who had not yet attained mainstream status. Respectable people were initially terrified at the thought of being devoured by the pictures and images. The artist had to put up signs to assuage the spectators' fears and invite them to cast off their bashfulness and passivity.

"This penetration of images was obviously a traversing of the mirror, because the relationship of viewers with paintings is always one of identification. Traversing this screen-painting somehow meant permeating oneself by means of an external object of identification."<sup>9</sup>

What Lublin proposed was quite demanding, as it required viewers to defy the cult of images consecrated by years of art history and whose presence in museums had consolidated the

idea of the sacred masterpiece. Lublin wanted active spectators, people willing to do more than just look.

It is worth recalling that around the same time, in Britain, theorist Laura Mulvey was studying how the public identifies with characters in cinematographic diegesis. The pattern was quite simple: the man's gaze fixated on the woman's body. At the same time, she challenged the passive role assigned to women as spectators and actresses at the mercy of the scopophilic male gaze.<sup>10</sup>

## Questioning the Art System

Between 1974 and 1977, Lublin sought in video what the projected image apparently could no longer provide. Video became the true screen/mirror. In this new medium, she produced the sequences of what was initially called *Discursos del arte. Arqueología de lo vivo* (Discourses on Art: Archaeology of Experience), presented as installations with panels that recorded art critics, artists, gallerists and visitors while asking them questions about the meaning of art as they observed their own images on a screen in front of them. She first presented this format in 1972 at Espace Cardin, but an especially significant opportunity appeared when the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris invited her to participate in the 1974 exhibition *Art/Vidéo Confrontation*. Despite its structural simplicity, Lublin's work had obvious psychoanalytical connotations. The interviewees were invited to sit or lie down, as they preferred, and answer survey-like questions printed on a banner. Lublin's goal was to draw attention to the deep rift that had opened up between culture and society, between perception and knowledge. Some of the questions are worth recalling: Is art a sham? A pretence? A theatrical staging? A revelation? Memory? A sign? Is art sacred? Is it ornament? Is art desire? The interviewees could see themselves on a monitor as they were being recorded, creating the impression that they were answering both the artist and themselves. Lublin wanted the guests to speak up and speak out, promoting a knowledge of diverse points of view, and this added a democratic dimension to the performance.

When referring to these videos, Lublin used the term "archaeology of real life", a direct allusion to Michel Foucault's book *L'Archéologie du savoir* (The Archaeology of Knowledge), published in 1969.<sup>11</sup> The artist generally kept a low profile, but she did not pass up the opportunity to express her own ideas. One of those who sat before Lublin's camera was critic François Pluchart, an advocate of body art in France, to whom Lublin confessed her love of hermetic language. In another interview with artist Jacques Monory, Lublin stated that the drive or urge is what makes art. In an encounter with all-female students at the ARC in 1974, the artist became embroiled in a debate with a young woman who argued that video was not a visual art form. The same student expressed numerous objections to how the questions were phrased. And for experienced debater Lea Lublin,

language was no minor issue, as her energetic reply attested. In another interview given at Espace Pierre Cardin in Paris on the occasion of the 1975 exhibition *Art de systèmes*, Pierre Restany analyzed the commodification of art. With enthusiasm and discernment, the standard-bearer of Nouveau Réalisme made prescient reference to the future importance of technology and especially computers in achieving an art which he predicted would be intensely humanistic.

Questions about art and the system of codes and interests that underpin it led Lublin to different countries—Germany, Belgium, Italy, Great Britain and, of course, France—where she staged her project in open spaces like the Vogelmarkt in Antwerp or downtown Naples (where she hung her cloth banner beside statues of philosopher Giambattista Vico and poet Dante Alighieri<sup>12</sup>) and semi-public arenas such as the FIAC in Paris, always striving to connect and engage with each particular audience. Above all, she was guided by a desire to make the art world, the exclusive domain of experts and connoisseurs, more porous. This is patently clear in the video recorded in Antwerp, where she asked ordinary people at the market what they thought of art. Previously, she had hung a banner in plain sight bearing questions in Dutch to help those who usually do not express opinions on the elitist subject of art find their voice. In this way, she managed to weave art into everyday life.

Fascinated by the psychoanalytical studies she probably became acquainted with in Argentina thanks to Oscar Masotta and in Paris by attending Jacques Lacan's seminars,<sup>13</sup> these *Interrogations into Art*—samples of which remain in the form of written texts, banners in different languages, video recordings and photo compositions—stimulated the circulation of words, speech that surfaced in the conversation between the artist and her interviewees and was simultaneously displayed on the video screen that played back the voice of the speaking spectator.

## The Voice of Women

The concept of participation made an early appearance in Lublin's career, even predating some of the projects discussed above. For instance, in May 1968 she presented one of her most innovative ideas, which had a strong feminist component. In that year of riots and assaults on the established order, in which women were nevertheless still relegated to a secondary role,<sup>14</sup> the artist devised a kind of performance/environment called *Mon fils* (My Son). At Salon de Mai in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, she invited visitors to contemplate an unusual exhibit: her son Nicolas, a seven-month-old infant. With this groundbreaking initiative, Lublin brought an experience from her everyday life into an exhibition venue. Her roles as mother and artist were presented as equal and interchangeable. Indirectly, the artist was also pointing out that the care she gave her son—rocking, feeding, changing nappies, playing with him, etc.—requires time and dedication, but sexist society is not willing

to acknowledge this effort, which at the time was (and still is, for the most part) considered an exclusively female concern.

Images of the performance show the artist hugging and playing with the boy, entertaining him with toys or chatting with the audience; in one snapshot, an older woman approaches her to ask about the meaning of the action. The artist used a number of props, including a cot and transparent panels with repetitive images of bunnies and a baby's face.

In this genuinely trailblazing proposal, Lublin was telling the art world, her professional milieu, as well as other social spheres that women artists like herself were subordinate to their caregiving duties towards the rest of society. Visibilizing and problematizing the fact that women had to juggle two jobs was a genuine novelty in French society, still quite averse to the notion of gender equality at a time when the call to feminist action was just beginning to make itself heard. That call emphasized that the personal is political, and that what happens in the private sphere has public consequences, as Carol Hanisch, Kate Millett and many other activists in the United States, Europe and Latin America announced. Drawing attention to the social relegation of women was also fundamental in the French May '68 movement. Caregiving, an unpaid job in most cases, had to be assessed in a political light.

In that effervescent time, Lea Lublin, keenly aware of the scourge of gender discrimination, forged alliances with other women artists. As Fabienne Dumont noted, Lea Lublin and Nil Yalter were thrown together "in the bubbling cauldron of feminist groups and on the Parisian art scene".<sup>15</sup> This atmosphere was exemplified by the actions of the Femmes/Art collective,<sup>16</sup> staged on 11 March 1978 with Françoise Janicot, Elisa Tan and Claude Torey at Janicot's studio. Lublin's proposal materialized on the streets, in the 4th arrondissement of the French capital, and was titled *Dissolution dans l'eau. Pont Marie, 17 heures* (Dissolution in the Water, Pont Marie, 17 hours). It consisted in carrying a banner made by Lublin, who marched from the studio with a group of friends and acquaintances to a 17th-century bridge and dropped it into the river. The banner bore 25 questions about the subordination of women, some of which were as follows: Is woman a sexual victim? Is woman an immaculate image? Is woman a holy mother? Is woman a whore? Is woman a sperm sack? Is woman an inverted phallus? Is woman private property? Is woman the proletarian of sex? These wide-ranging queries intended to challenge social stereotypes of women as well as the social and economic reality of the so-called "second sex". This piece tied in with the work of Simone de Beauvoir who, since the publication of her magnum opus in 1949, had played a pivotal role in dismantling prejudices and challenging the essentialist view of the eternal feminine with her famous dictum, "One is not born, but rather becomes, a woman."

Of all the varied topics that interested Lublin, the idea of sexuality in connection with representation was what led her to research one of most famous works by Artemisia Gentileschi (1593-1654), still relatively unknown at the time. Earlier, in September 1970, she had faced the problem of censorship in her own country when she presented an acrylic painting of a heterosexual couple in bed titled *Blanco sobre blanco* (White on White). A crinkled, draping

white cloth covered the bed. Lublin's optic and kinetic technique was the same one used by Venezuelan artist Jesús Rafael Soto: when viewed from different angles, the work created an optical illusion that made it seem as if the figures were actively copulating. The piece was covered up and confiscated, and Lea Lublin was sentenced to three months in prison, although the sentence was later commuted on appeal.

Two years later, in Paris, Lublin presented *Lecture d'une oeuvre de Lea Lublin par un inspecteur de police* (A Police Inspector's Reading of a Work by Lea Lublin), which included press cuttings and official documents about the work's indecency as well as a copy of a photograph in which a police officer is covering it with newspaper. In those turbulent years, Argentina suffered a string of coups and authoritarian, if not outright dictatorial, governments which monitored every aspect of life, including men's haircuts and women's physical appearance, and censored any films, plays or music deemed subversive.

Prohibition undoubtedly heightened the allure of the hidden and forbidden, and in that context it is understandable that Lea Lublin continued to study images with the aim of revealing what truly lay behind or beneath them.

In 1979 she created *Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G.* (The Centre of the Painting: Perspectival Space and the Forbidden Desires of Artemisia G.), based on a painting of *Judith Beheading Holofernes* (1620-1621) by Artemisia Gentileschi. This work consists of four canvases that identify the different constructive phases of the piece. The first is the hand grasping a sword; next, we see another hand (that of Judith's maid) reinforcing the grip of the first; in the third canvas, previously empty spaces are now occupied by Holofernes's arms and a blur where his head ought to be, according to Gentileschi's painting; and on the fourth, the blurred area has expanded, producing an enormous smudge that fills the lower part of the composition. To this Lublin added a text in French about how the art of painting is full of double meanings and deceptions, underscoring the fascinating allure of enigma. There is clearly some mystery here, but what it is exactly?

It takes a keen, inquisitive eye to see that the sword hilt has become an erect penis and General Holofernes's arms resemble a pair of spread legs, but once we realize this, we understand that Lublin seems to be deciphering the mystery of what Artemisia Gentileschi, as a woman in a rigidly patriarchal society, did not dare to say explicitly: the supposed beheading is a veiled reference to penetration as well as expulsion or birth. But where is Lea Lublin leading us? The answer lies in an excerpt from *Myth and Guilt* by Austrian psychoanalyst Theodor Reik which the artist included in the catalogue of a group exhibition dedicated to Artemisia Gentileschi, held at the Parisian Galerie Yvon Lambert in 1979.<sup>17</sup> That erudite text, replete with mythological and psychoanalytical references, quotes Otto Rank to explain how, contrary to what Freud sustained, Eve was actually the first human being and Adam her son.<sup>18</sup> Their incestuous relationship was the true source of original sin. The man's guilt over this act sparked a desire to destroy the maternal figure. We can therefore deduce that Lublin used Theodor Reik's theories to remind us that women have been vilified as the seed of

all evil in various misogynistic civilizations. Lublin suggests that Gentileschi unconsciously intended her work as an allusion to both rape (the sword/phallus) and childbirth. This subtle dual interpretation likewise hints at the birth of the creature that would fornicate with its own mother. We should also recall—and this is a historical fact—Gentileschi's harrowing personal experience of rape at the hands of the painter Agostino Tassi. The trial, held in 1612, was a highly public event that went on for several months, heaping humiliation and scorn on the artist's head.

In this detailed study, continued in other works, Lublin, by revealing Artemisia Gentileschi's hidden intentions, seemed to reinforce the Roman painter's status as an icon of the feminist discourse by portraying her as a strong woman who used cryptic language to tell her truth in an aggressively hostile setting. This would not be the last time that Lublin openly challenged the common myths which patriarchal society has constructed about women. She did it again in *La déclinaison du feu* (The Declension of Fire, 1991), a glass surface with letter transfers forming French words that begin with the letter "F", which stands for *femme* (woman). Many of the terms are synonyms or words related to fire (flame, smoke, etc.), while others allude to the historical notion that women are irrational, uncontrollable creatures with "fiery" temperaments (folly/madness, fury). The purpose of this piece was to expose the connoted use of language.

In 1995, Lublin was interviewed by art critic Jérôme Sans. His closing question was about the problem of sexuality and the artist's relationship with feminism, a movement which at the time was regarded negatively and even reviled in France, unlike in English-speaking countries. Lublin's reply is priceless: after explaining that her fascination with sexuality emerged as a result of dissecting her own experiences, before the rise of the feminist movement, she lambastes French culture and society for shying away from sexual topics. This avoidance, she states, is "due to a latent and unconscious misogyny produced by a tradition of repressed macho culture, which cannot bear to overtly tackle the question of the body and of sexuality. And even less so, accept that a woman artist should broach such matters."<sup>19</sup>

With this accurate and emphatic statement, Lublin hit the nail on the head while simultaneously displaying an insightful understanding of the sexist culture in which she lived.

## Revealing Hidden Sexuality

Sexuality was a territory clearly controlled by men, and Lublin had not only ventured into it but also dared to expose some of the weaknesses in that hegemonic macho culture. And she did so wielding the same erudite lexicon as France's internationally renowned structuralist and psychoanalytical critics of the 1960s and 70s. She also drew on the ideas of one of the few female intellectuals who hobnobbed with the crème de la crème of French thought (Foucault, Barthes, Deleuze, Derrida and Lacan): linguist Julia Kristeva, who wrote an article titled "Maternité selon Giovanni Bellini" in 1975.<sup>20</sup>

The text was illustrated by several images, including the famous *Madonna of the Red Cherubs* (ca. 1485) from the Galleria dell'Accademia in Venice, remarkable for its stunning beauty and the odd position of the Virgin's hand, resting on her son's genitals. Kristeva was clearly alluding to the memory of maternal seduction. Knowing that the author of *Pouvoirs de l'horreur* was a mother like herself, Lublin's curiosity was naturally piqued by this reading.

This fortuitous attempt to investigate the dark side of sexually charged artworks led Lublin to embark on a new task, that of representing different Renaissance paintings in which the mother-child bond was the central theme.

*De la nature du modèle de l'art* (On the Nature of the Art Model), created in 1983, is probably one of the best examples. This work is divided into seven rows with six paintings each, in which we see monochrome pieces, trapezoidal shapes reminiscent of Constructivist language, and altered reproductions of paintings by Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Domenico Ghirlandaio, Antonello da Messina and other famous artists. The final square in each row contains a reproduction of the borrowed painting's underdrawing, in which the physical contact between the clothed mother and the naked child is plainly depicted.

In her essay "Le zizi des peintres ou les fonds déments de la peinture" (The Painter's Willy or the Demented Depths of Painting), published in the catalogue of the 1983 exhibition *Le strip-tease de l'Enfant Dieu*,<sup>21</sup> Lublin posited that in an intensely religious social context rife with punitive rules (as Leonardo da Vinci, forced to conceal his homosexuality in order to survive, knew all too well) some artists expressed a lust for the maternal body—a heinous, incestuous desire according to the law—through paintings in which physical contact between the child's genitals and the mother's hand is quite obvious. This momentous discovery, visible in various versions of the Madonna and Child that depict seemingly innocuous caresses, was also analyzed by Russian-American critic Leo Steinberg in his book *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (1983), which caused a great scandal in the United States.<sup>22</sup>

Not only did Lublin propose this reading before Steinberg, but she also added another wrinkle inspired by something that Suprematist artist Kazimir Malevich once said:

"Only with the disappearance of a habit of mind which sees in pictures little corners of nature, Madonnas and shameless Venuses, shall we witness a work of pure, living art."

Being an astute researcher and determined to gain a deeper understanding of each artwork's meaning, Lublin studied the Renaissance painters' representation of covert sexuality, but she did so by combining it with the formal compositions of avant-garde artists like Malevich who, through abstraction, likewise camouflaged desire by making the body disappear. Art with formalist, non-objective intentions has also tried to cover up carnality.

On the topic of camouflage and substitutions of one image for another, Lublin was fascinated by the fact that, in 1913, when Malevich presented his *Black Square* in Petrograd

(modern-day St. Petersburg), he exhibited it in the same spot where Russian icons normally hung. That inspired her to create *Icones/Monochromes* (*Icons/Monochromes*, 1990), 40 pastels on paper in assorted colours, with the black ones in the centre of the group.

In her series *Dans le Carré de Malevitch* (In Malevich's Square, 1981), Lublin inserted various triangular fragments of paintings by Raphael, Berruguete, Mantegna, Bellini and others that depict the haptic relationship between mother and son. The sexed truth that Lublin reveals to us lies inside the Russian painter's opaque square.

The same operation is performed in seminal works like *Le désir de Perugino* (Perugino's Desire) and *R.S.I.-Dürer, del Sarto, Parmigianino*, both from 1983. In the second work she also used cut-outs—in this case enlarged by Lublin—showing part of a work by each of the three artists mentioned in the title. The selected fragment is the part of the work that clearly shows the quasi-exhibitionist nudity of the Christ Child. The shape of each cut-out, a polygon, obviously alludes to the geometries invented by Malevich. The initials RSI in the title refer to the tripartite fundamental structure of Lacanian psychoanalysis, where R stands for the Real, S for the Symbolic and I for the Imaginary. According to this theory, the Symbolic is equivalent to the word, language and communication, but also to the order of culture and law; the Imaginary refers to thinking in images, the human need to create a self-image and identify the "I" as separate from other images floating about in the world; finally, the Real is the biological register with its own presence and existence (sexuality, death, delirium), as well as that which cannot be conceptualized.

## In Duchamp's World

Lublin's investigative talents bore additional fruit, particularly in connection with Marcel Duchamp, a pivotal figure in conceptual art.

In 1989, Lublin stumbled upon what she dubbed Duchamp's "lost objects" while preparing a show at Graville Abbey in his native Normandy. At the time, Lublin suggested that his famous bottle rack was actually a candle holder the artist had moved—such operations were frequent in Duchamp's career—out of a church and into a museum.

Afterwards, during visits to Argentina she pored over French reading material (Jean-Christophe Bailly), information supplied by Jean-Hubert Martin on the Gallic artist's Argentine stopover, and his correspondence published in the *American Art Journal* and made a surprising discovery: the author of *The Large Glass* lived in Buenos Aires for nine months, from September 1918 to June 1919,<sup>23</sup> having left his home in New York to escape from the martial atmosphere that dominated the city at the time.

Lublin searched for clues of the French artist's presence there, and in December 1989 she found the place where he had had his studio at number 1743/45 Calle Alsina, near Plaza del Congreso.

According to Nicolas Lublin, the artist gained access to the residence with the permission of its tenants, a Bolivian family.<sup>24</sup> Authorization for the visit was formally given in an affidavit witnessed by a notary.<sup>25</sup> Upon entering the house, she was stunned to discover that the French windows inside bore a strong resemblance to those Duchamp had used in *Fresh Widow* (1920), a play on words referring to the substantial number of women who were widowed in World War I.

She made other interesting finds there, such as the name "Victor" written over the letterboxes and another crossed-out inscription. As historian Thierry de Duve notes, "Victor" was the nickname Henri-Pierre Roché had given Duchamp in New York.<sup>26</sup>

Lublin's visit to the apartment yielded additional results, including several rectangular and lens-shaped fisheye photos of Duchamp's apartment taken by Nicolas Lublin, acting on his mother's instructions. The images recall the Duchampian passion for optical effects, evident in *La lentille: la fenêtre fraîche* (The Lens: The Fresh Window, 1991) and *La lentille: les traces de Victor* (The Lens: Traces of Victor), both from 1990.

The artist's investigation did not stop there, for she knew that Duchamp had mentioned a ready-made *malheureux* (unhappy readymade) sent with Jean Crotti to his sister Suzanne as a wedding gift. She received written instructions to hang a geometry book from a balcony railing and let it be ravaged by the wind and rain. Those instructions were sent from Buenos Aires, where the idea for the readymade may have originated. Additionally, while poring over newspapers from that period, Lublin came across an advertisement in the daily *La Nación* for an English cordial called "Rose's Lime Juice". That brand name and label are at the root of the idea for Rose Sélavay, which Duchamp began to use in 1920. In 1921 he dressed up as a woman (initially in bourgeois attire) and was photographed as Rose Sélavay in Paris by Man Ray. These discoveries prompted Lublin to create a project entitled *La bouteille perdue de Marcel Duchamp* (Marcel Duchamp's Lost Bottle) in 1991.

"I think his time in Buenos Aires overlapped with the period in which names were gradually being shoved aside on his quest for a dual sexual identity. We see this relationship with the double a few years later in his *Objet dard* (Dart Object) which, like the lost bottle, combines the two sexes in a single object."<sup>27</sup>

Duchamp's sojourn in Buenos Aires coincided with a growing interest in perspectival twists and different aspects of vision and stereoscopy. The lime juice bottle simultaneously embodies the concepts of hollow and relief, full and empty, high and low, dualities that undoubtedly caught Duchamp's attention. At the time, according to Pierre Restany, Duchamp's search for *The Large Glass* was going rather slowly, although he continued to work on a "small glass" mounted on two glass plates with an embedded convex magnifying glass or lens.<sup>28</sup>

In *La bouteille perdue de Marcel Duchamp*, Lublin used light boxes to reproduce images that play with the lime juice label and its veiled sexual allusion to fruit. She also incorporated

the image of the perfume bottle *Belle Haleine*—he called it *Eau de Voilette*, indulging his love of wordplay—on which Duchamp is pictured in feminine attire, thereby suggesting that the notion of Rose Sélavy originated during his time in Argentina.

Another idea that took shape in the course of this research led to the highly accomplished work *Le corps amer (à-mère)* (The Bitter Body [The Mother's Body]). This glass and porcelain piece made in 1995 is a urinal contained inside a curious glass receptacle surmounted by forms resembling the limes, complete with branches and leaves, of Rose's cordial. Today all that remains of this enigmatic work, Lublin's final take on the Madonna and Child theme<sup>29</sup> (which unfortunately broke), is a single image. The container represents the mother's body holding a male form, the urinal, an obvious nod to the *Fountain* that R. Mutt/Duchamp submitted to the Society of Independent Artists for exhibition (though it was rejected) in 1917.

According to Lublin's reading of the biblical myth of Genesis, the human race was born of an incestuous relationship between Adam and his mother, Eve. In this radical twist on the traditional narrative, Eve is not an afterthought but the main character, giving her an importance still denied by patriarchal societies. The eminently Duchampian wordplay and double entendre not only reinforce the role of the mother but also highlight the bitterness of a body tainted by the negative social perception of incest.

Lea Lublin abandoned pictorial practice because she doubted its ability to effectively communicate with spectators. Instead, she laid the foundations of what she called an image process that hinged on deconstructing the folds of representation and required the participation of the audience—an audience which included every agent in the art system. At the same time, Lublin embraced psychoanalytical theory and strove to find the hidden, invisible meaning behind all manifest content. That served as a springboard to the vast field of sexuality, which brought her back to representation and concealment, especially in the case of taboo mother-son relationships. Aware of the countless social obstacles that women face in the struggle to realize their potential, she questioned language, that carrier of sexist stereotypes, and took her projects out into the street.

Lea Lublin never stopped researching and adding new methods and media to her creative toolbox, as illustrated by her use of computers after 1985. She was an artist who analyzed, inquired and tirelessly rummaged through the drawers of ancient and modern art history. Ever vigilant and intelligent, her work still regards us with an alert eye.

1 Quoted by Christian Feugeas in the catalogue *Lea Lublin: L'Incitation au massacre*. Paris: Galerie Lahumiére, November 1964, untitled and unpaginated text.

2 "The Screen of the Real. Interview with Lea Lublin by Jérôme Sans", in *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Quimper: Le Quartier, Centre d'art contemporain, 1995, p. 37. English translation printed in *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, pp. 193-194.

3 See Ana Longoni, "Action Art in Argentina from 1960: The Body (Ex)posed", in Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. New York: El Museo del Barrio, 2008, pp. 85-89.

4 Text written by Lea Lublin for the 1969 exhibition of *Terranautas*. English translation printed in the catalogue *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 300.

5 The recreation of *Fluvio subtunal* at Lenbachhaus in Munich for the 2015 Lea Lublin show did not include live animals, probably because their presence in an exhibition space would be frowned upon today.

6 See Stephanie Weber, "Lea Lublin – Retrospeculum", in the catalogue *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 43.

7 Information provided by Isabel Plante in "Cultura: Dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin. Crítica institucional fuera y dentro del tercer mundo", in the magazine *Museología & Interdisciplinariedad*, vol. 5, no. 10. Brasilia, July-December 2016.

See <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/21558/15585>, accessed 9 March 2018.

8 See Ernesto Saúl, "Juegos respetuosos", in *Ahora*, Santiago de Chile, 28 December 1971. Quoted by Isabel Plante in "La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años 60" in the magazine *Arteologie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine. Horizons et dispositifs des arts plastiques des pays du Río de la Plata (XX siècle)*, 6, 2014.

See <http://journals.openedition.org/artelogie/1328>, accessed 7 March 2018.

See also "Between Paris and the 'Third World': Lea Lublin's Long 1960s", in the catalogue *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 165.

9 "The Screen of the Real. Interview with Lea Lublin by Jérôme Sans", in *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Le Quartier, Centre d'art contemporain, Quimper, 1995; English translation printed in *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 197.

10 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in *Screen*, Vol. 16, Issue 3, 1 October 1975, pp. 6-18.

11 See Catherine Francblin, "Lea Lublin and the avantgardistic model", in the catalogue *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 98.

12 Lublin later used the image of the statue of the author of *The Divine Comedy* to create photomontages titled *La mano di Dante (Lo schermo penetrabile)* (Dante's Hand [The Penetrable Screen]), 1977.

13 Stephanie Weber sustains that what interested her most about Lacan was his understanding of the mirror stage as a permanent feature of the subject's formation. Unlike Freud, who considered it a mere phase of child development, Lacan defended the construction of an ego that fluctuated in the course of the individual's life experience. Stephanie Weber, "Lea Lublin-Retrospeculum", in the catalogue *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 50.

14 Kristin Ross, *Mayo del 68 y sus vidas posteriores*. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2008.

15 Fabienne Dumont, "Actualités de quelques sorcières des années 1970 françaises", in AWARE, Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, Paris, 20 June 2016.

See <https://awarewomenartists.com/magazine/actualites-de-quelques-sorcières-des-annees-1970-francaises/>, accessed 10 March 2018.

16 Other collectives such as Féminie Dialogue and Femmes en lutte were also active in Paris at the time. See Fabienne Dumont, "Art et féminisme. Années 70 France. Un contexte houleux et des œuvres décapantes".

See <http://arts-feminismes.constantvzw.org/wp-content/uploads/2006/06/Dumont-03061.pdf>, accessed 11 March 2018.

17 That exhibition featured works by several relevant artists besides Lea Lublin: Cy Twombly, Duane Michals, Sarah Charlesworth, Jannis Kounellis, Daniel Buren, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Joan La Barbara, Eve Sonnemann, Giulio Paolini and Michel Zara.

18 "Fragments de textes" are excerpts from Theodor Reik's *Mythe et culpabilité*. Paris: Presses universitaires de France, 1979, reprinted in *Artemisia 2, Mot pour mot*. Paris: Galerie Yvon Lambert, 1979, pp. 119-121.

19 "The Screen of the Real. Interview with Lea Lublin by Jérôme Sans", in *Lea Lublin, Mémoire des lieux, mémoire du corps*. Quimper: Le Quartier, Centre d'art contemporain, 27 April–31 August 1995, p. 70; English translation printed in *Lea Lublin: Retrospective*. Munich: Lenbachhaus, Snoeck, 2015, p. 206.

20 Published in *Peinture* and reprinted in Julia Kristeva, *Polylogue*. Paris: Éditions du Seuil, 1977, pp. 409-435.

21 Exhibition held at Galerie Yvon Lambert, Paris, 1983.

22 In 1987, this text was published in French as *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. Paris: Gallimard, 1987.

23 See "Entretien Lea Lublin, Jean-Hubert Martin", in the catalogue *Lea Lublin, présent suspendu*, Hôtel des arts, Paris, and CRAC Labège Innopole, 1991, pp. 21-25.

24 Nicolas Lublin, the artist's son, in a conversation with the author in Paris, 14 February 2018.

25 This affidavit was reproduced and translated into French in the catalogue *Lea Lublin, présent suspendu*, Hôtel des arts, Paris, and CRAC Labège Innopole, 1991, pp. 18 and 20.

26 Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1989.

27 See "Entretien Lea Lublin, Jean-Hubert Martin", in the catalogue *Lea Lublin, présent suspendu*. Hôtel des arts, Paris, and CRAC Labège Innopole, 1991, p. 24.

28 Pierre Restany "Le temps suspendu", in *Lea Lublin, présent suspendu*, Hôtel des arts y CRAC Labège Innopole, París, 1991, pp. 93-94.

29 Lea Lublin, "Corps amer (à-mère, l'objet perdu de M.D., 1995)", in the catalogue *Féminin-Masculin. Le sexe de l'art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995, p. 256.

## LEA LUBLIN TEXTS

### Alert Eye-Suspended Present

#### Marcel Duchamp at Buenos Aires 1919-1991 Lost Objects-Found Objects

Marcel Duchamp introduced Du-champ Scopique<sup>1</sup> into the field of reality. The encounter of a place and a story, of traces that the story left behind during his nine-month sojourn in Buenos Aires from September 1918 to June 1919, inspired me to create a series of works and installations on the theme of this short stay and journey to a distant land.

*L'œil alerte – le présent suspendu* sets out to show the relationship Marcel Duchamp entertained with the reality with which he was in contact, with the places he went to, that he memorized, with the images he held on to and recorded. Having found the traces of his stay in Buenos Aires, the city he fled to, to escape the oppressive climate overshadowing New York when the United States entered the 1914-1918 war, I set out to reveal the visual and emotional impact made by a number of images in his ensuing and subsequent work.

Having found the lost image, the "in between" (parentheses) image, that spawned his "alter ego", I set out to show the extent of his field of vision, the retention and memorization of the images he encountered, found and lost in his scopic register.

When appropriating an image, we perceive a fragment of Reality. Taking an image for itself, as one takes a manufactured object exhibited as a readymade, means that the prefabricated image becomes a ready-to-use image, becomes a ready-made image.

However, the ready-made image is not merely any image – ergo, the ready-made object is not merely anything or any object.

The visual movements, linguistic shifts, named or figured duplications, the toponymic scaling and mnemonic recordings work through the choice of images, like that of his objects, to determine the choice of his materials, the inscription of his signs.

In December 1989, I found in the place that still bore signs of Victor and Marcel's deletions in Buenos Aires, the fresh windows' of *Fresh Widow*, the lost bottle of "Rose et Cie", the

encounter between Marcel Duchamp and Rodin, between Marcel Duchamp and Gardel, but also his ophthalmologists' cards, his stereoscopic vision, his silvering technique<sup>2</sup> (from Argentina?). If the image is nothing other than a freeze-time, akin to a freeze-frame, this work attempts to make a story visible... that of an eye and a view, in the lapse of a Time, of a fragment of this Time and of these selected images (at such-and-such a time, on such-and-such a day, etc.) to be pinpointed, memorized, computerized, beforehand and ahead of his time, in advance and in anticipation of computer-generated images, of the question of the subject of art and that of its "object" to lose, find, rediscover, follow, pursue, and so forth.

Paris, October 1990

---

1 Du-champ scopique – play on the term “scopic field” identified by Maurice Merleau-Ponty, the phenomenological philosopher and appropriated by Marcel Duchamp.

2 Silvering is l'argenture, nothing to do with the following word in brackets, Argentina, but phonetically suggested.

## The Bitter Body (The Mother's Body)<sup>1</sup>, M.D's Lost Object, 1995

...The Rose's Lime Juice mould in *Éros c'est la vie*<sup>2</sup> is the story of a merging, of an encounter that seals the reconciliation between the sexes.

By simply moving a found object – a lost bottle – by casting it out of a bodily vessel, through the distantiation brought about by the staging of two bodies, two opposite sexes, reconciliation is achieved as the outcome of this discarding, this distancing that moves the object away from its subject in order to merge, assemble link, introject it better and finally gives visibility up an original sin.

The encounter between the Rose's Lime Juice bottle-body and the R. Mutt Fountain (upside-down) joins the register of the other sex, of the feminine Rose, turning into the mould of a woman, with the belly-womb detached yet reattached to see, combine, programme, separate.

“Separare, separate, here ends in se parere, to beget oneself”, to happen by dint of an operation that is a separation and Jacques Lacan continues, “Here it is from his partition to his parturition that the subject proceeds. Parere, is firstly to procure a status which we will qualify as civil”.

Changing sex, through this self-parturition, enables R. Mutt, alias Victor, alias Marcel Duchamp, to meet Rose and find his lost object, his bitter body and the imaginary space, that originated his parturition. By using a “branded bottle” Rose's Lime Juice, that contains a yellow critical, bitter, tangy, concentrated and condensed liquid (picric?), bearing two little limes (two little breasts?) moulded, engraved, surrounded by leaves and twigs, named Rose and labels, the body bottle turns into a hallucinated transparent mould, because the body is lost and found.

From bitter juice to the mother's body, the phonetic slips [in French], the analogical displacements turn the bottle-body into a fragmented transparent body revealing a urinal, the belly sliced open, the body open and distanced, camouflaged, separated.

From bitter juice to the mother's body the male mould places itself in the female mould. R. Mutt's *Fountain* takes up position in the space occupied by Rose's womb, to put its name to the dual sexual identity of Marcel Duchamp or Rose Sélavy. The Masculine/Feminine fusion of one sex with the other is produced by this bitter, impossible, separation from one's own body, from another body, from another sex.

The Rose's Lime Juice bottle-body projection of fantasized body fragments, appears as the substitution object of a woman's body containing a male mould. R. Mutt's *Fountain* becomes the womb belly reinstalled instead of its primary pleasurable penile functions, linked to the memory of the traces of the nascent body, the carnal, bodily, the enticing place that programmes it.

The last version of the Virgin and Child, the bride at the urinal and the big/small child inside the Large Mould (of the *Grand Verre* [Big Bottle]) come together to merge and set the scene, to sin, the main forbidden act of the origin of the world.

1990-1995

---

1 Here the title of the work “Le Corps amer,...” [literally the Bitter Body] morphs into “Le Corps à-mère”, [literally the Mother's Body].

2 “Éros c'est la vie” – literally Eros, that's life. Marcel Duchamp's second identity was Rose Sélavy (Rose being an anagram of Eros).

## Painters' Pee-Pees or the Insane Foundations of Painting

"... To all appearances yes, but some memory must have been kept alive underneath the void surface. Otherwise, no traces of that trauma could have been preserved in myths and, as we shall see, in other productions of the imagination that are crystallized around a bit of historic reality.

But where are those memories?"

Freud, *Totem and Taboo*

The history of art is one of the preferred repositories of traces and memories, of visible signs of the amnesia of the memory of the human species. Questioning one of the edges of this history made of camouflage and deceptions, involves peeling back one of the edges of the supposed "smooth surface" that exposes thickly layered edges that hide others.

The history of the veneers that cover the history of art is the history of screens that have been superimposed in such a way as to divert the onlooker from the real subject of the painting. I believe that the theme of the painting (its subject) is one of its veneers, one of the screens that stands between the beholder's eye and the pretence staged by the painter. By peeling back the edges that hide the originating fundaments of the painting we discover the unpredictable extent of its *fonds-aimants*, the unfathomable depths of its *fonds-déments*.

If I choose to bring up the history of the little naked, sexed body settled on the virgin's maternal body and its repetition as an art template across the centuries, so transforming the use of a motif borrowed from art of the past (and there are many other examples), it is to remove the veneers – those that camouflage the painted traces of this "body memory" kept by the painter who painted the painting.

The little naked or barely veiled body is placed on the maternal body. He is seated, lying or standing, he climbs or sucks, suckles or blesses, adoring or shifty-eyed, reads or points at the writings, the book that details the prohibitions of the Law, or holds fruit in one hand, or in a corner of the scene, to remind us of the nature of the sin, its continuity and the pleasure of the sinning. The space taken up by the little body in the whole picture, the attitudes, dimension and proportions of this body, the folds that mark the skin over the muscles, the facial configuration and expression, all indicate that the painted image of the little body is the painter's bodily projection of himself as a child. If we analyze each individual part of the image of the "minimized" body and the space taken up on the canvas, we conclude that the space, the repression is proportional to the dimension of desire recorded in the picture's demented-denied background.

The figure of the maternal body that is swathed in fabrics, veils and folds, has turned into the unerotic body of the representation. It is these fabrics, veils and folds – these masks of the scene's eroticism that give expression to the representation of sin.

If we examine how these pictures have been painted, we realize that the infant's body has been reduced in such a way that the proportions are wrong for a real infant. They are more like an adult's body scaled down. Regression outside time, shrinking of bodily dimensions... the pretence is engineered using a visual device founded on contrasts naked/dressed, little/big, covered/uncovered...

Thus, one of the secondary motifs of past art – Eros-Cupid of Greco-Roman antiquity, *il putti* – became a primary motif of Renaissance art, the object of the painting and the distorted subject within the picture's theme. Suddenly, the little body found in Byzantine representations does a strip-tease, takes off the tunics that cover and veil it. Eros-Cupid loses his wings, his sculptural firmness, his decorative independence and turns into a fleshy body with shiny, glistening, smooth, polished pink skin, golden-ochre flesh, without shadows, blazing with fulfilled, gratified urges.

The transfixed childlike Eros has turned into a little erogenous painted body. Using a shortcut in time, the Renaissance artist discovers his body, opens up through the artifice of reducing the proportional scale and exposes himself as a corporeal, sensitive and sensual being.

While it is certain that there is a profound link between normal infantile amnesia and the sexual activity of that period, we can posit that the representation of the little fleshy, chubby, naked or semi-veiled body could be the consequence of the appearance of surges of memory relating to the first, forgotten corporeal sensations at a given moment in the painter's personal history. However, we are as unsure about the infant's urges as we are about the urge to see or the urge for cruelty, that may arise from reproducing satisfactions linked to organic asexual processes. Therefore, the changes to the painted or sculpted swathed trussed body of the Middle Ages, that was uncovered during the Renaissance to show its nudity, may be interpreted as the traces of ancient urges to see, or as the reminiscence of memories of the whole mnemonic body.

This iconographic device is repeated through the centuries setting the template for art through its visual modules that organize the painted surface as static figures with immobile gestures and impenetrable silences. The real centre of the picture has moved to the fragments of the maternal caressing hands, hovering, placed on the ecstatic little naked bodies, no matter whether they are to the right, left, top or bottom of the depicted scene. The horizon line, the meeting of the focus and vanishing points of the perspective system, hides a second horizon line, which tilts and rotates to take up position on the vertical axis occupied by the subject. Through the effects of rotation, reduction and movement, the figure of the shrunken painted body, shifts the perspective system's vanishing point towards the time regression point, namely towards the repository of memory traces of the nascent body, detached from the erogenous, eccentric body. By dividing the pictures, we reveal the divisions of the bodies,

of the mother and child pair, of the minimal space-forms that they occupy on the pictures' surface as well as the intervening space, the space-distance that separates the figures from each other or links them.

If we confine ourselves to the limits of the painting's subject, are the shrunken bodies topped with an old man's head with peaceful or tense, puffy or drawn features, these dreaming or sleeping children, that allow themselves to be stroked, touched, held, the portrayal of the divine child of the biblical narrative, the camouflaged body of the voyeur or the projection of the body of the painter who has regressed to the stage of his forgotten psychosexual experiences? The work exposed here, which takes up and pursues previous works, explores the sense and significance of art and its perception levels. Sense is restructured from the deconstruction of "paintings" (of their reproduction) used as the raw material for the presented works.

If it is the 15th and 16th-century material that has enabled me to discover the veneers that spawned the insane foundations of painting, it is because at that time, the pictorial, social and religious code was so dominant that it allowed painters, for the first time, to transgress the imposed limits in a way that was universally accepted, adulated and ordered. "Meaning" is derived from displacing the painting's and its most significant fragments by working on the relations between knowledge (iconography, human sciences, etc.) and the various systems of depicting the world (renaissance, monochrome, gestuality, etc.). The link-up between contemporary art systems and the processes of certain (past) art models enable me to create free ensembles so that what was previously pure visibility becomes readability of the sense of the work. By revealing the area of the buried memories and the veneers that cover the history of art, I propose to read in the painting the history of the urges that go through the (painter's) body and the memory of this body, as well as the relations maintained with the areas of desires and repressions.

The reappearance of regression phenomena in the latest expressions of contemporary art bear witness yet again today to the nature of an insane basis of art whose display of willies while obscuring them or obscuring them while showing them is inexhaustible.

## **Is the Eye a Sexual Organ or Brunelleschi's Gaze? Painting Screen-Mnemonic Memory**

[...] What strange proof it is to watch, hear oneself talk through a screen that enables the image to be fleetingly inscribed then disappear. The image is lost because it is split in a void, because it looks at you in the negative, the past negative that has emerged as a trace of its buried memory. Could it be that the history of art, the history of painting is the history

of a screen, the history of screens where traces, shapes, signs have been inscribed, images that freeze inside a frame that circumscribes within the limits of its surface, supporting them, the trajectory of emotional densities, life's imprints lugged about, sensitive impressions of sensations, ideas that have turned into shapes, condensed structures, filtered from a surrounding world? A screen where the networks of signs formed by silent pressures, blind urges of what does not want to show itself otherwise settle, make their mark, come out of this internal abyss that keeps it oppressed, servile. Is art the form taken by this liberated urge, rising triumphantly but painfully, the invisible urge of an unknown dark desire?

The instinct is projected to become a picture, painting, screen, mirror, that is looked at, that allows itself to be seen, that shows itself to be powerful because it knows it is an enigma, pleasure, mystery, value, power, reigning over an invisible kingdom from which it tries to discipline the gazes to fascinate them, dominate them, pacify them. Is art the form that takes this pleasurable desire, projected onto a surface that becomes the screen that supports it? If art is the triumph of desire over censorship by the deviance that it takes to produce it, that means that the forbidden has been transgressed, it has been crossed, worked around, defied there where it wanted to impose its laws. During its first forays to come out, the urge ends up being seen as the culmination of its victory. Thus painting entails the material expression of this urge for a forbidden desire by resorting to the veiled organization of revelatory signs if it is to be seen. [...] While the picture sets, finds a trace of its memory locked at a certain primary stage that is projected by successive layers of hazy impressions, vague arrangements of sensations felt as the pressures liberated in the act of projection burst into the painting, which would be internally akin to unidentifiable oblivion, the temporary statement of colourful discharges, excremental gifts, the picture would become the diverted waste of its memory, converted into an exchange value, a liquidity instrument, merchandise enjoying the veiled power of its enigma, prevailing in the structures of voyeurs desires, cashing the price of others' gazes to blind the desire of these gazes. A viewpoint centred on the exchange value of the gazes in the projection of time imprints forever inscribed in the register of inerasable sensations that become visible reference points to find the way back to an imagined return at the first stages of image-less yet registered and felt memories in its internal structures forming topical timeless, mobile but invisible chains, experienced and retransmitted by its residual signals.

Does that imply that art is the joy of finding and recording on a surface the reminiscences of moments lost forever in the past of the body's first movements, the pleasure of feeling something akin to the past, intimate sensations, the feel of these organs, before seeing oneself, discovering oneself as the perceived reflection, the first view of the probable, similar, spectacular imprint of the self, seeing oneself as an image but not as yet as a full body constituted as such? If first of all it is by looking that the eye that discovers itself as part of the body reflected in a screen-mirror that offers the illusion of one's image, that later constitutes parts of the self who reveals itself as not recognising oneself as a speaking body, it is articulation of sense in sound that has become a word, speech, language, linking

the gesture, gaze and sound is not registered in the mirror that can only offer the illusion of one's body made partly and no longer as the body articulating in one's language. An abyss that is produced between vision and hearing, that divides the body into visual fragments that impregnate the gaze replete from suction fixed by the eye that offers it its first fragmented vision, being unable to see oneself entirely because one is dependent on those who offer one's own reflection to look at, making it impossible to feel like a real body, conditioning it to see itself as a body image, the reflection of the probable – more to come on this model. So does the painting hide the specular image of the self, wanting to find one's way, coming to grips in this precise moment with its buried mnemonic memory, that arises in the picture as the sum of the accumulation of these first visions, of these pieces of fragmented images, reference point, mirror, screen, picture that cover his memory with shapes that resemble it, but do not draw it close to true reality? Mounting of piecemeal images that cannot be re-established afterwards, images made as if by archaic cracks, split into tiny fragments, into parts of detached sensations, from going against the current that excludes it from its skin by stacking symbolic rubble that reappears as though spliced by the memory which wants to rebuild a first vision, no longer as an illusion of the body, but as a whole being articulating in the direction of these organs. Being real, no longer the detached symbolic trail, broken up in order to see, hear oneself as a jointed talking body, no longer as an illusion of a represented image. So ends the enigma of representation – more to come.

If the picture is the object of the painting and the painting is the object of the projection, the projection must be the object of the picture.

## Perspectival Space and the Forbidden Desires of Artemisia G.

Murder and incest, or offences of a like kind against the sacred laws of blood, are in primitive society the only crimes of which the community as such takes cognisance.

W. Robertson Smith<sup>1</sup>

We have a picture that tells a story, that traces the memory of a tale, of the story of a now-mythical past, that was painted during the present time of the history of the painter who painted the painting.

Now in the relationship established between the subject of the painting, its theme and the subject-painter who painted the picture, we perceive unconfessed secrets that are part of the tangle of signifier network and discover traces of the tracked urges that let themselves be seen despite the imposition of these closed limits. The perspectival space of Artemisia G. is the obvious limit of a system that imposes its laws on her, its framework of precise definitions and the boundaries that the science of representation of the time enforced on its followers. Perspective as probability science, constructs its space from a unique viewpoint linking the eye to the represented image painted on the picture, which must be identical to the represented object.

Descriptive geometry prescribes perspective as the projection method that uses a projection centre (the eye of the Renaissance treatises) of a figure (the object to be represented) and a projection plane (the graphic or pictorial surface).

So the picture becomes the object of the painting, the painting becomes the object of the projection, and the projection the object of the picture. If the painting does not make the picture, it allows the projection that produces it to appear, covering it with its traces. What can we say about the projection that the picture by Artemisia G., who painted the picture, made?

In the issues of today's painting, of painting that begs the question of the picture, the medium and frame have been revealed, its right and wrong sides, the touch and the stain, the colour and its desire, the urge, the value, the story line and frame, the line and the pigments, its figures, its space, its shapes, its surface. We have pointed to the illusion that stands in for probability, the perspectival system and monocular vision, the decoy of the comparable and the fascination of its enigma. The question of "picture" that has disappeared under the weight of its shattered elements, its piecemeal fragments that have buried the very object of the question and the question of the picture as an object, under the weight of the sum of its disintegrated parts.

Turning to the picture, I want to talk about the screen, raise the question of the projection screen, of its traces, of the projected images, that are part of, that freeze the image, the images that tell us stories, the places where the stories take place, that print the figures that transfix us.

There are visible material traces and invisible immaterial traces, in addition to visible waves and those that are not.

And if the invisible but real traces are part of the picture, it is because sinning, the unsaid has occurred.

Thus the invisible traces of the memory cross the memory space so as to be seen, move, immaterial yet real, to show up on the screen and become a painted or drawn surface, to receive lines, shapes and colours, chiaroscuro and values, to be able to catch the eye and alert it to its traces.

In the system of representation, the mechanisms that govern image production reveal non-visible traces in the darkroom, that exposes them, using a unidirectional light beam. Likewise,

the memory traces are revealed by projection outside the space that keeps them erased and are registered and become visible on the surface-screen that offers them for viewing.

But if the picture hides, makes the representation system vanish, the image producing apparatus, namely the revealing mechanism of the darkroom and the projection device's light beam, the memory system hides, diverts and obscures the direction of its route by the limits imposed on it by its story, and the ideological framework to which it must adhere.

This is the first concealment level of the representation system, there are more to come. Thus, the perspectival system bases the representation of its space on the definition of the pictorial plane as an intersection – "The intersection" by Alberti (*De Pictura*) – of the pyramid formed by the visual rays whose summit is the spectator's eye and whose base is the object to be represented.

What can be said about the encounter between the projection plane viewpoint in the intersection, of the represented object and the traces of the memory that are projected to be seen?

The point where monocular perception and the registration of memory traces intersect, displaces the picture's viewpoint to the temporal space of the perception interval. According to Brunelleschi's principle and his view, the planes are not surfaces to be enhanced or cancelled as a function of a shape. He considers them to be the product of grids and intersecting lines that link items that are close to or far from each other. The lines defined by the surfaces in the inert material extend through space.

The point where the projective and the perceptive spaces intersect, the lines' extension through the space defined by the system on the projection plane's space-surface, and where it meets the grid signifying the plot of the memory and its story, reveals a new area for the eye and perception. The painted faces of the picture by Artemisia G. forever fixed in their spectacular staging, trap us by the appearance of visible data of the scene that camouflages us from what is projected outside the picture towards the eye that returns it, in the manner of the perception organ.

The picture by Artemisia G. brings to light the perspectival system. A light beam crosses the surface of the picture diagonally, lights up the scene of the representation that has become a "pinhole camera" of Alberti's scenic cube, sets the arrangement of the action's characters and its spectacular representation, stages a murder.

Facing the picture, the onlooker's attention is attracted by the fragment in the middle of the picture that makes his/her viewpoint converge with that of the eye of him or her who watches.

Thus the eye is trapped by the centre of the fixed trace, of the halted gesture of a painted image executing a decapitation. A hand that holds back a sword running through its victim, interrupts its gesture to intensify the horror, to emphasize the suspense. The sword (the penis) slices, pauses, is ripped out again, goes deeper, breaks, slides as if wanting to be erased to make the substitutions that appear there, the reversals that must be made, that are camouflaged, visible.

A death scene, the staging of the body by the reversal of these fragments also reveals the scene of deflowering, the scene of rape, the scene of castration, the scene of delivering a child, of childbirth.

Are they transgression of the prohibitions that are revealed by the device of this staging and arrangement of the represented bodies, the trace of the buried memory or of the present memory of real rememorized facts? Are they archaic urges or fantasized projections that emerge dressed up as a mythical narrative? The urge for death – the urge for life.

The forward position of the victim's head, thrown into perspective so as to show the head's detachment, its separation from the body that pushes it out, to detach itself from this in-between space, the space between two members (upper/lower) two arms (two legs?) The crotch of childbirth, the bleeding that occurs as the body leaves, the blood, the stain that covers the sheet, the cloth, the colour flowing along the sheet, the spurt that stains the image of those who hold back, cut the throat, repel, who give birth to a body disguised as a skinned bearded man, to divert the view of the exposure of the sexed female body and its biological functions.

The reversal can be viewed as the structure of a dream with meaning by its condensations, displacements, fleeting, invisible transfigurations outside one's own real but elusive space, that disappears by awakening that covers, interrupts it unpredictably.

The onlooker is meant to be at the victim's bedside on the other side of an invisible wall that encloses the scene of representation. An invisible wall with a one-way mirror placed between the onlooker and the picture, in the place of the voyager who is partner to the scene, enjoying the played-out act, is perceived as the reflection in a mirror on the other side of the picture, in the manner of Brunelleschi's optical box.

A scene of doubling, the art of painting is merely repetition and trickery. In this question of the double, if we explore the liner and its back, we find that we are not on the other side of the canvas but on this side, in the fixed traces, in the painted face that stops the gaze extending but locks it in fascination for the enigma and its probability.

In the picture by Artemisia G., if the reversal of the middle of the picture is shifted and transfigures the image by the path leading from murder to birth, it is because the two women in the picture, Artemisia and her double, hide a third woman who appears as the decapitated bearded man.

Within the bounds of the picture's subject, is the bearded man with his throat slit the assailant from the biblical narrative, the invader, the seduced and decapitated occupier, the father or the teacher of perspective, the disciple of the painter's father, the master of the laws of perspective, the rapist or the thief?

Within the bounds of the subject of the picture is the painter, the woman who is exposed as deflowered, assaulted, sexed, bloody? Or her Other along with her urges loaded with religious, symbolic, sexual prohibitions and repressions?

Desires and the continuation of the unconscious processes triggered, punishment, castration complex, guilt, killing, transgress the space of the forbidden, by exposing a body

to reveal the pathway of desire and the bounds of a symbolic space that shroud it, rape it, erase it. Desires and prohibitions, the forbiddance of incest, murder, guilt, submerge us in the phylogenetic memory of the species, of its laws, taboos and its traces that persist or reappear wherever they alert us to the appearance of its symptoms.

---

1 William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites the Fundamental Institutions*. London: 1894, p. 419.

## Interrogations on Art

### Video Sequence-sequence of the Project: Inside/Outside the Museum

My working method consists of recording and restoring a discourse – a discourse about art and exhibiting through speech – all the conflicts that art has with certain aspects of social reality imprints. With this video sequence I pick up a piece of work started a long time ago, to account for the deep abyss that has opened up between Culture and Société, between Perception and Knowledge. In a purpose-created Space-Environment, I invite spectators to take the floor and speak. I record an interview about the questions on art that are brought up using a video camera. This sequence takes place in front of a monitor, a screen that simultaneously broadcasts the gestures, reactions and speeches of those who are talking.

On the same scene where the action pans out, I as an artist become the intermediary between the spectator and the work that mirrors his/her own image, a specular image of the self at the stage of discussion.

I try to reveal the space-place where the Discourse on Art, the Reflection on Art, the Practice of Art are established so as to at last determine what we are talking about, who is talking, where that discourse originates by creating a specific place for individual or plural speech, dialogue or polylogue, by presenting them as open sets of intersubjective conflicts (ideological). Through another Practice of Art, the talking subject is experienced, recorded in a real trans-artistic space-time, (s)he sees, (s)he sees him/herself talking, listens to him/herself, listens to the other, in an im/mortal instant, Memory in the Present tense.

ARCHEOLOGY OF THE EXPERIENCE

TAKE THE FLOOR

THE FLOOR IS YOURS

## Project: Inside/Outside the Museum

This work, conceived as an interdisciplinary production, made its débüt at the Fine Arts Museum of Santiago de Chile in 1971. It was presented in Paris in 1974, and involved a team of scientists, professionals, artists and technicians. This work uses a new Practice of Art, to reveal the mechanisms repressed by CULTURE, to facilitate new awareness of all these conflicts. As plastic language is not down to inexplicable chance but the result of the interaction of various historical and social, philosophical and cultural circumstances of a particular, decisive era, this work aims to highlight the relations and contradictions that have occurred between Perception and Knowledge, between Art and Ideology and Culture and Society. This work analyzes and flags up the major and most significant ruptures from the end of the 19th century to our times in the order of knowledge and that of plastic arts. Each rupture is contradictory in its complex and articulated character. It includes primary and secondary conflicts, dominant and incidental aspects, successive transformations, namely a vast network of meanings that produces a new structure and its concomitant problems. To find the hidden sense of the internal contradictions, connections and/or ruptures, ask questions and offer possible responses, the inner pathways of the network – the grid – must be made visible and its various levels developed and signalled in the work, through information areas, conceptual areas and journeys through the images... all organized as an articulated route with multiple connections. The title of this work, "Inside/Outside the Museum", points to the two differentiated spaces where the work takes place, in addition to their mutual connections, and proposes through texts, images and sounds the simultaneity of conflicts in all the "cultural" processes. This establishes links and specific relations between the here-and-now – **Outside the Museum** (social process) – and the production of the knowledge and art, which takes place indoors – **Inside the Museum**. This work **asks questions on how the world is represented and the formation of the various plastic and visual languages that convey it** along its articulated/articulating, historical/current, conceptual/visual pathway.

The interdisciplinary production team will be drawn from specialists representing different fields.

ARCHITECTURE

PLASTIC ARTS

LINGUISTICS

LITERATURE

MATHEMATICS

PHYSICS

PHILOSOPHY

PSYCHANALYSIS

SOCIAL SCIENCES

SEMILOGY

## Image Process I

### IMAGE INDEX

My works analyze the image process by inserting it in space.

Space is considered a permanent medium of transformation. (Limitless, anonymous space.)

The perceptions of the setting or graphic impressions simultaneously define and invalidate it.)

The structures and/or graphic or plastic impressions (otherwise known as the pictorial/sculptural image) appear:

- a) off-centre
- c) superimposed
- b) dismantled
- d) projected

Consequently, the work has the appearance of an **Image Index**.

- 1) A certain image is chosen. This image will be developed and transformed in the same space in which it is inserted.
- 2) The image is chosen at random. **Any other image could be used without altering the meaning of the work.**
- 3) That representative "image" will be used to highlight all the elements that facilitate the constitution of every representative image.

- line/colour
- continuous/discontinuous
- full/empty
- light/dark
- positive/negative
- primary/complementary
- visible/invisible
- soft/hard
- precise/imprecise
- near/far
- interior/exterior
- up/down
- etc.

Although the work appears to be finished, it is not presented as a manufactured product ready for consumption; on the contrary, what the work aims to underscore is the manufacturing process itself, the artifice of production.

Therefore, the work is merely a means of triggering active thought.

The circuit is permanent and spectators find themselves in the midst of the **Process, which is change.**

Their perception is constantly being altered, depending on the interior or exterior level they choose.

The interior/exterior itinerary eliminates the dichotomy of internal/external, inside/outside.

The work consists of a sequence of different plastic surfaces: transparent, opaque, translucent, soft or hard, separated from each other.

In exploring and traversing those **separating spaces or distances**, spectators perceive/read the work, becoming part of the language process.

If spectators are in Space B, their vision of the work is different to their reading/perception of Space A or C, and so on.

The work can be read in parts or as a whole, depending on the perspective and space from which spectators choose to view it. From the outside, viewers perceive the itinerary as an apparent totality/unity/continuity, which conceals the internal mechanisms of image production. In this way, the artifice that governs the constitution of any representative work is revealed.

And so the work no longer appears to be static and hermetically self-sufficient, exploding in every direction through time and space.

Paris, 1967/68

## Image Process II

### TERRANAUTAS [TERRANAUTS]: Instituto Torcuato Di Tella. September, 1969. Experience I

This is a work for: de-acculturating, demystifying, discovering, traversing, touching, meditating, striking, eating, evacuating.

The work aims to prompt action and thought in spectators, who are an integral part of the work in a new relationship: **LIFE-LANGUAGE = ART**

For that reason, this work is: ephemeral, conceptual, sensory, philosophical.

Through a sequence of materials from everyday life, the itinerary shows the **Life Process**, in the substantial materiality of its constituent elements and in the outcome of the **Relationship between the Elements**.

The interior itinerary of the work forces spectators to penetrate to the very centre of the structure and subsequently emerge from it.

Wearing miner's helmets, visitors plunge into a labyrinth in total darkness, a maze measuring 50 m. long and 2.5 m. wide and occupying a surface area of 64 m<sup>2</sup>.

The instructions (for luminous participation) displayed along the length of the itinerary were as follows: Take off your shoes. This is only a beginning. Choose and strike. Think. Walk freely. Remove your clothes and think. Reflect act. **ART WILL BE LIFE**.

The materials that cover the floor in the different areas of the labyrinth are: Soil, 7 m<sup>3</sup>. Fluorescent water: 200 l., inside a 1.5 x 7 m. transparent polyethylene bag. Sand: 4 m<sup>3</sup>. Stones: 2 m<sup>2</sup>. Ten inflatable columns, 2 m. long and 0.5 m. in diameter. Twenty cushions filled with fluorescent water, 0.4 x 0.4 m. Two pools filled with fluorescent water, 0.9 x 0.9 m. Firewood and coal: 80 kg. Seeds: wheat, oats, gorse, flax, corn, sorghum, rye, 500 kg. Soil and seeds, 2 m<sup>3</sup>. Soil and produce: onions, carrots, potatoes, 100 kg.

### Image Process III

#### FLUVIO SUBTUNAL: Instituto Torcuato Di Tella. Alpi, Santa Fe, 1969

Based on the opposition between the concepts of nature and technology, I created an itinerary that consists of nine sequences divided into Zones.

The journey and environment of the *Fluvio Subtunal* [Sub-Tunnel Flow] unfold in a space measuring 30 x 30 m. = 900 m<sup>2</sup>.

**A - The Fountain**, which cannot be avoided. People must cross it on pails rising from the water. The floor is covered with aluminium. The water is dyed.

The pails that create the walkway across it are also coloured. The Fountain ends in foam rubber ramps that lead to the floor of the Wind Zone. It can also be reached by jumping from a trampoline onto the sandy floor. Half of the itinerary is strewn with sand.

**B - Wind Zone.** One hundred air-filled columns (2.5 x 0.5 m. and 2 x 0.4 m.), inflatable tubes hanging from the ceiling. These inflatable polyethylene tubes are constantly moving thanks to the intermittent action of fans.

Spectators must make their way through the swaying columns to reach Zone C.

**C - Technological Zone.** Zone C is reached by passing through a translucent curtain on which images of the workers who built the under-river tunnel or *Túnel Subfluvial* are constantly projected.

Visitors must "penetrate" the image in order to reach the Zone, where floors, walls and ceilings show slides of the tunnel's builders.

In one sector of the Zone, 15 television sets with colour screens, running on a closed circuit, show spectators what is happening at that very moment in other parts of the itinerary and how visitors are behaving in the rest of the zones.

**D - Production Zone.** This area will contain machines, in particular "mixers", painted by the artist. Assorted natural and manmade materials will be nearby—soil, lime, sand, stone, styrofoam, etc.—so that visitors can, if they wish, create their own **mixtures** and construct forms.

**E - Sensory Zone.** In this enclosure illuminated with black light, spectators can discover and experience the fluorescent colours and aromas of the region. Different local products (fruit, leaves, assorted scents) wrapped in fluorescent nets will hang from the ceiling, and there will be life belts with fluorescent dyed water placed on white styrofoam plinths.

**F - Release Zone.** Here spectators will find inflated polyethylene forms shaped like animals and objects, which they can strike and knock over as a form of release. Another group of elements that make a loud noise when activated will separate this area from the Flow Zone.

**G - Sub-Tunnel Flow.** The Release Zone leads into the Flow, a transparent multicoloured plastic tunnel measuring 20 m. long and 2 m. in diameter. The Flow is located behind the space identified as the "Nature Zone", in contrast to the "Technological Zone" and "Production Zone" which creates the notion of work.

Water is constantly running through the Flow (connected to the Fountain by means of a closed-circuit system), but there are some obstacles that disrupt the current. Visitors will be able to walk through the Tunnel. Thanks to its transparency, it can be explored both inside and out.

**H - Nature Zone.** The Flow divides the largest section of the installation in half. On one side is the "Nature Zone", where visitors will find live animals in a natural setting recreated with trees, rocks, etc.

**I - Creative Participation Zone.** This Zone, the last stop on the itinerary, will contain the Picture Shooting booths, an ideas competition. There will also be a musical environment, a kind of collage of Beat and folk music. Finally, visitors will be provided with cards and asked to share their impressions of the situations they just experienced. Some of these cards will be read over loudspeakers.

November/December 1969

**JUNTA DE ANDALUCÍA**  
GOVERNMENT OF ANDALUSIA

**Presidente**  
President  
JOSÉ MANUEL MORENO BONILLA

**CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO**  
MINISTRY OF CULTURE AND HISTORIC HERITAGE

**Consejera**  
Minister  
PATRICIA DEL POZO FERNÁNDEZ

**Viceconsejero**  
Deputy Minister  
ALEJANDRO ROMERO ROMERO

**Secretaría General de Innovación Cultural y Museos**  
General Secretary of Cultural Innovation and Museums  
MAR SÁNCHEZ ESTRELLA

**CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO**

**Director**  
Director  
JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

**Conservadora Jefe del Servicio de Actividades y Difusión**  
Head of Activities and Communication  
YOLANDA TORRUBIA FERNÁNDEZ

**Conservador Jefe del Servicio de Conservación**  
Head of Conservation  
BOSCO GALLARDO QUIRÓS

**Jefe del Servicio de Administración**  
Head of Administration  
LUIS ARRANZ HERNÁN

**EXPOSICIÓN**  
EXHIBITION

**LEA LUBLIN**  
27 de abril - 16 de septiembre de 2018  
LEA LUBLIN. April 27 - September 16, 2018

**Comisariado**  
Curator  
JUAN VICENTE ALIAGA

**Coordinación general**  
General Coordination  
YOLANDA TORRUBIA FERNÁNDEZ

**Coordinación**  
Coordination  
ALBERTO FIGUEROA MACÍAS

**Restauración**  
Restoration  
JOSÉ CARLOS ROLDÁN SABORIDO

**Coordinación de montaje**  
Exhibition Production Coordination  
FAUSTINO ESCOBAR ROMERO

**Asistencia de montaje**  
Production Team  
DÁMASO CABRERA JIMÉNEZ  
JOSÉ CALA HERMOSO  
JUAN JOSÉ CHAMORRO GÓMEZ  
ALFONSO LÓPEZ FERNÁNDEZ  
JUAN JOSÉ MOLINA GÓMEZ  
MANUEL MUÑOZ GUIJARRO

**Prensa y difusión**  
Press Office and Media Relations  
MARTA CARRASCO BENÍTEZ

**Diseño gráfico**  
Graphic Design  
LUIS DURÁN ARISTOY

**Gestión administrativa**  
Administration  
MARÍA ÁLVAREZ CARPINTERO  
NIEVES CANO PÉREZ  
CRISTINA GARCÍA MONTAÑÉS  
MAGDALENA ROLDÁN ESCUDERO  
FRANCISCO TIRADO GIL

**Educación y visitas guiadas**  
Education and Guided Visits  
FELIPA GIRÁLDEZ MACÍAS  
Mª FELISA SIERRA RÍOS

**CATÁLOGO**  
CATALOGUE

**Textos**  
Texts  
JUAN VICENTE ALIAGA  
LEA LUBLIN

**Coordinación**  
Coordination  
ALBERTO FIGUEROA MACÍAS  
RAQUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

**Traducciones**  
Translations  
DEIRDRE B. JERRY  
SHULA TENNENHAUS  
SERGIO ESPAÑA  
SUSANA DA PURIFICAÇÃO

**Corrección de textos**  
Texts Editor  
ROXANA GAZDZINSKI GUTIERREZ  
RAQUEL LÓPEZ RODRÍGUEZ

**Imágenes**  
Images  
PABLO BALLESTEROS SIERRA  
LUIS DURÁN ARISTOY

**Diseño**  
Design  
LUIS DURÁN ARISTOY

**Impresión y encuadernación**  
Printing and Binding  
GANDULFO IMPRESORES, S.L.

**Obras de la exposición cortesía de:**  
Works in the exhibition courtesy of:

- Colección Nicolas Lublin, París
- Nicolas Lublin-espavisor
- Centre national des arts plastiques, Francia
- Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
- Bibliothèque nationale de France, Dpto. Audiovisual
- Colección H.G.
- Colección privada, Nueva York

**Edita**  
JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

© de los textos: Sus autores  
© de las imágenes: Sus autores  
© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA  
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico

**Proyecto editorial y expositivo del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo**  
[www.caac.es](http://www.caac.es)  
Editorial and exhibition project by Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. [www.caac.es](http://www.caac.es)

**ISBN:** 978-84-09-13072-6  
**Depósito legal:** SE 1204-2019

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo quiere agradecer su colaboración a todas las personas e instituciones que han hecho posible esta exposición y catálogo.  
The Centro Andaluz de Arte Contemporáneo would like to thank all the individuals and institutions whose cooperation made this exhibition and catalogue possible.







JUNTA DE ANDALUCÍA

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo  
**CONSEJERÍA DE CULTURA Y PATRIMONIO HISTÓRICO**