

Andalucía, 26 de abril de 2018

EL CAAC PRESENTA UNA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE LA ARTISTA LEA LUBLIN

La artista franco-argentina desarrolló una amplia producción que giró en torno al deseo, la historia del arte y el feminismo

Artista: Lea Lublin

Comisario: Juan Vicente Aliaga

Lugar: Claustión Este del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Fechas: del 27 de abril al 16 de septiembre de 2018

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo presenta la exposición monográfica dedicada a Lea Lublin (Brest, Polonia, 1929 - París, Francia, 1999) que abarca cinco décadas de producción artística.

Nacida en Polonia, emigra con su familia a Argentina en 1931. En Buenos Aires inició su trayectoria como pintora hasta mediados de los años 60, cuando se traslada a París, donde decide orientar definitivamente su trabajo hacia otros medios y materiales. Lea Lublin fue consciente prácticamente desde sus inicios de la necesidad de que el arte incorporase la dimensión social, por ello decidió abandonar la pintura y se adentró en otros medios como el vídeo, la fotografía y la *performance*, herramientas idóneas para transmitir problemas sociales.

El afán crítico de Lublin se manifiesta concretamente en los proyectos sobre los mitos culturales, históricos y patrióticos, como los dedicados con intención cuestionadora al general San Martín y a la triada formada por José Martí, Fidel Castro y Che Guevara. En este conjunto desmitificador destaca *Voir clair. La Gioconda aux essuie-glaces* (Ver claro [La Gioconda de los limpiaparabrisas]), 1965.

Artista polifacética, destacan en su obra los trabajos experimentales cercanos al *happening* que llevó a cabo en 1969, *Fluvio Subtunal* en Santa Fé y *Terranautas*, en el Instituto Torcuato di Tella de Buenos Aires. El primero surgió coincidiendo con la

apertura subfluvial que une bajo el río Paraná las provincias de Entre Ríos y Santa Fé. Este proyecto consistía en un recorrido de carácter psicosensorial a través de determinadas estructuras, espacios y plataformas (pantallas translúcidas, columnas de aire hinchable, trampolines...), en los que los visitantes podían constatar la existencia de elementos naturales y tecnológicos. Se trataba de impulsar un arte participativo.

Posteriormente concibe instalaciones como *Pénétration d'images* (Penetración de imágenes), 1974, en las que los espectadores son invitados a atravesar cortinas sobre las que se proyectan reproducciones de obras clave de la modernidad.

Una vez en Francia se propone, en sus *Interrogations sur l'art* (Interrogaciones sobre el arte), 1974, mediante entrevistas y preguntas realizadas a distintas personas (artistas, galeristas, críticos, estudiantes...), explorar cuáles son los discursos sobre el arte.

La conciencia feminista de Lea Lublin da sus primeros frutos en *Mon fils* (Mi hijo), 1968, al llevar a su propia criatura de pocos meses a un espacio artístico para mostrar que arte y vida van de la mano y que las mujeres, en su doble jornada, son las encargadas socialmente de la tarea de los cuidados. Diez años después, en 1978, y un tiempo después del surgimiento del movimiento feminista en Francia, Lublin ocupó la calle, acompañada de otras mujeres y algunos hombres, enarbolando una pancarta llena de preguntas: ¿Está la mujer sometida al hombre? ¿Es la mujer un objeto sexual? ¿Es el mal del siglo? ¿Es un ser inferior? Con estas preguntas, interpelaba a la sociedad de su tiempo sobre los estereotipos machistas. Finalmente lanzó la pancarta al río Sena en lo que devendría una de sus acciones más emblemáticas, *Dissolution dans l'eau. Pont Marie, 17 heures* (Disolución en el agua. Pont Marie, 17 horas)

En su calidad de artista que indaga en las realidades y las imágenes, emprende una investigación sobre la sexualidad oculta en la representación - en cuadros del Renacimiento - de la relación aparentemente inocente entre la Virgen y el Niño. Asimismo, rescata del olvido una pintura de Artemisia Gentileschi de la que propone una compleja lectura de base psicoanalítica.

La sospecha de que en toda manifestación artística se oculta un deseo o una frustración palpita en gran parte de la producción de Lea Lublin, una artista que no se adscribió a ninguna corriente concreta pero en cuya obra inquisitiva hay destellos

sociológicos, conceptuales, y un palpable énfasis por el psicoanálisis tan influyente en Francia y en Argentina. Hablar de psicoanálisis es hablar de sexualidad en sus diferentes expresiones. De ahí la empatía que Lublin manifestó hacia Marcel Duchamp. En su última década de trabajo – los 90 – indaga en la estancia de Duchamp en Buenos Aires, descubriendo los lugares que habitó y desvelando el origen de algunos proyectos como su famoso *alter ego* Rose Sélavy.

En esta exposición en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo se recogen obras y documentación de los distintos periodos que atraviesan la trayectoria de una artista versátil cuya recuperación es urgente para entender las relaciones entre la imagen, la crítica social y el deseo, conceptos subyacentes a la creatividad artística.

LA EXPOSICIÓN:

La exposición se ha organizado inversamente, desde su producción más reciente hasta la más antigua, pero también siguiendo algunas ideas-fuerza y ejes temáticos que recorrieron su trayectoria, rompiendo así, en ocasiones, el discurrir cronológico.

1./ MODERNIDAD E IMAGEN

La obra de Lea Lublin se inserta en unas coordenadas artísticas en las que prima la investigación, la experimentación y el análisis crítico del valor que socialmente se confiere a las imágenes.

Desde la segunda mitad de los 60 en Argentina inicia un conjunto de actividades que requieren de la participación de los espectadores, quienes habitualmente se relacionan con la obra de arte desde un excesivo pudor.

En 1974 lleva a cabo en París *Pénétration d'images* (Penetración de imágenes). Sobre una cortina se proyectan algunas imágenes de célebres pinturas de la modernidad, las vanguardias históricas y las neovanguardias. Entre ellas obras de Henri Matisse, Francis Picabia, Vassily Kandinsky, Andy Warhol, etc. Lublin invita al cauteloso público a penetrar en la proyección. Se trataba de una travesía del espejo ya que la relación de los espectadores con las obras de arte es siempre una relación

de identificación. Atravesar esa pantalla-cuadro es de algún modo hacer la travesía de uno mismo.

En esta misma sala donde se exponen unas obras del artista analítico por antonomasia, Marcel Duchamp, se incluye asimismo una obra de Lublin titulada *lcônes/Monochromes* (Iconos /Monocromos), 1990, inspirada por el pintor ruso Kazimir Malévich. Este instaló en alguna ocasión sus monocromos en el lugar en el que colgaban habitualmente iconos sagrados. Lublin propone una visión colorista y placentera en relación al uso de la geometría y la abstracción en Malévich quien, a juicio de Lublin, ocultaba la carnalidad detrás de las formas constructivistas.

2./ PULSIÓN SEXUAL

En 1979 concibió *Le milieu du tableau. Espace perspectif et les désirs interdits d'Artemisia G.* (El medio del cuadro. Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia G.). Para ello se inspiró en un cuadro de la entonces olvidada 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 presencia de otra mano que refuerza la presión de la primera; el tercer lienzo muestra 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; 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. Detrás de la decapitación se ocultaría una penetración / violación y lo que es más también una expulsión o nacimiento.

En los 80, Lublin examina numerosos cuadros del Renacimiento. Va a plantear que en un contexto social religioso plagado de reglas punitivas, algunos artistas manifestaban el deseo de poseer el cuerpo de la madre –un deseo que la ley considera incestuoso y 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.

Como sagaz investigadora, 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 Kazimir Malévich que, a su vez, mediante la abstracción, camufla el deseo haciendo desaparecer el cuerpo. El arte de intenciones formalistas, no-objetivo, ha disimulado también la carnalidad.

3./ CONCIENCIA FEMINISTA

En su recorrido vital, Lublin fue adquiriendo conciencia de la discriminación que se ejerce sobre las mujeres en un mundo gobernado por normas patriarcales. En el Salón de mayo celebrado en 1968 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 –acunarlo, 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 gran parte todavía hoy) atribuye en exclusiva a las mujeres.

En 1978 concibió *Dissolution dans l'eau. Pont Marie, 17 heures*, (Disolución en el agua. Pont Marie, 17 horas), una *performance* que consistió en transportar una banderola confeccionada por Lublin acompañada de un séquito de amigos y conocidos, en su mayoría mujeres, hasta llegar a un puente desde el que lanzó al Sena la enseña. Esta llevaba un conjunto de preguntas relativas a la subordinación de las mujeres. Entre ellas las siguientes: ¿La mujer es una víctima sexual? ¿La mujer es una imagen inmaculada? ¿La mujer es una puta? ¿La mujer es un saco de esperma? ¿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 llamado “segundo sexo”.

3./ ACERCA DE LOS DISCURSOS DEL ARTE

A mediados de los 70, y tras el proyecto realizado en Santiago de Chile titulado *Cultura: dentro y fuera del museo*, 1971, en el que se estimulaba la participación del público, Lublin, ya en París, concibe una suerte de instalaciones con paneles en donde graba a críticos de arte, artistas, galeristas y a los/as visitantes a quienes 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 al ser invitada por el Musée d'Art Moderne de la Ville de París a participar en la muestra *Enfrentamiento Arte / Vídeo*, en 1974. La propuesta de Lublin conlleva 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 la sociedad, entre la percepción y el conocimiento. Estas eran algunas de las preguntas: ¿El arte es un simulacro? ¿Un artificio? ¿Una puesta en escena? ¿Una revelación? ¿Un signo? ¿El arte es sagrado? ¿Es ornamento?, ¿El arte es deseo? Los invitados –entre ellos Pierre Restany, François Pluchart, Hannah Wilke, Jacques Monory...– 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 el público tomara la palabra, que la hiciera suya, espoleando el conocimiento de una diversidad de puntos de vista, lo que otorgaba al acto una dimensión democrática.

4./ EN COMPAÑÍA DE MARCEL DUCHAMP

Lea Lublin se interesó por Marcel Duchamp en diferentes momentos de su vida. Provista de lecturas francesas (Jean-Christophe Bailly) y con la información suministrada por Jean-Hubert Martin sobre el artista galo, 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. Debido al clima belicista en que estaba inmerso Nueva York había dejado atrás la ciudad donde residía hasta entonces.

Lublin buscó sus pistas y localizó en diciembre de 1989 cerca de la plaza del Congreso de la capital argentina el lugar donde tenía su estudio. 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 la inscripción que ponía “Victor” encima de los buzones, y otro nombre rayado. El historiador Thierry de Duve recuerda que “Victor” era el sobrenombre utilizado por algún amigo para llamar a Duchamp en Nueva York.

Rastreando en los periódicos argentinos 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, el autor de *Étant donnés*, travestido con ropas de mujer, 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. En esta obra se reproducen mediante cajas de luz un conjunto de imágenes en las que se juega con la etiqueta del jugo de limas, y su carácter veladamente sexual, así como se introduce la imagen del frasco de colonia Belle Haleine (buen aliento) en el que figura Duchamp ataviado con ropas femeninas. Se da así a entender que la idea de Rose Sélavy surgió en Buenos Aires.

5./ VER CLARO

A partir de 1965, abandonada ya la pintura de sus inicios artísticos, Lublin empieza a cuestionar el sentido de la representación, buscando ir más allá de los mitos y las mistificaciones, para proponer una mirada analítica sobre la obra de arte.

Uno de sus proyectos consistirá en utilizar imágenes de algunos nombres sagrados de la historia de Argentina y de América Latina, como el general San Martín, José Martí, Fidel Castro y Che Guevara, respectivamente para construir unas composiciones en las que unos limpiaparabrisas sirven para desinfectar y sacar brillo a representaciones ideológicamente connotadas. En la actualidad algunas de estas piezas se han desactivado, o solamente se conocen a través de registros documentales.

A partir de finales de los 60 y a lo largo de los 70 Lublin seguirá planteando un proceso al concepto de imagen concibiendo iniciativas como las que llevó a cabo en Santiago de Chile en 1971 *Cultura: Dentro y fuera del museo* en las que animaba al público a comportarse de forma activa. Una participación que ya había impulsado, con gran despliegue de medios, en los *happenings* realizados en Argentina, *Terranautas* y *Fluvio subtunal*, 1969, y en la instalación *Flor de ducha*, 1970, en donde sobresale la dimensión lúdica de un arte que quiere ser ante todo sinónimo de vida.

En estos tres proyectos la artista franco-argentina logró acercar realidades que a menudo están distantes mediante la activa presencia de las personas. Pero para participar es importante previamente ver claro, indagando en las semánticas ocultas del arte.



R.S.I., Dürer, del Sarto, Parmigianino, 1983

Acrílico, impresiones C-print, postales y tinta sobre lienzo y madera, 350 x 600 cm
Colección Nicolas Lublin, París

Datos del CAAC

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Monasterio de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas

Entradas por: Avda. Américo Vespucio, 2 | Camino de los Descubrimientos, s/n.

41092 Sevilla

Tel.: (34) 955 03 70 70

Fax: (34) 955 03 70 52

E-mail: prensa.caac@juntadeandalucia.es

Horario

Martes a sábado de 11,00 a 21,00 horas.

Domingos: de 10,00 a 15,30 horas.

Lunes: cerrado.

Festivos: consultar con el centro.

Días y horas de entrada gratuita:

Martes a viernes de 19,00 a 21,00 horas.

Sábados de 11,00 a 21,00 horas.