

Lea Lublin: indagaciones y preguntas

Revista: [Pasos a la izquierda N°13 \(Junio 2018\)](#)

Por **JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA**

Reseña de la exposición [Lea Lublin](#) en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo-CAAC (27 de abril – 16 de septiembre de 2018).

1. La invitaron a participar en el Salon de Mai de 1968 y Lea Lublin aceptó. Había tenido un hijo hacía siete meses y decidió exponer esa obra: junto a un panel diseñado por ella, a modo de retrato, instaló la cuna del niño, sus juguetes y todo lo necesario para cuidarlo en la sala del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Eso fue *Mon fils*. Durante los días de la muestra bañó, alimentó, cambió los pañales y jugó con su hijo Nicolás, y aún tuvo tiempo para hablar y discutir con los espectadores sobre qué relación debía haber entre arte y vida.

Fueron los años de las *performances* y los *environnements*: formas de arte basadas en la acción del propio artista, en el primer caso, y en el segundo, en una inversión por la que el espacio de exposición era más importante que la obra expuesta. En ese contexto se inscribe *Mon Fils*.

Estas formas de arte quizá partan de 1952, cuando John Cage estrenó su 4'33". Son los minutos y segundos durante los que un pianista permanece ante el piano sin hacer otra cosa que pasar las páginas (en blanco) de los tres movimientos de la pieza. La propuesta de Cage englobaba una acción (la del pianista) y un *entorno* (el de la sala de conciertos) para subrayar que el silencio es parte esencial de la música. Lublin fue menos abstracta y más atrevida: llevó a un espacio público quehaceres, menesteres y preocupaciones que se atribuyen sólo a la mujer y se relegan al espacio privado, y dio a todo ello dignidad de arte.

No faltaron opiniones ni comentarios, pero sirvieron para que Lublin elaborara un concepto, *lo vivido (vecu)* una idea de arte que conecta la representación artística, la vida real y el lenguaje y exige una relación activa entre artista y espectador. Veremos que estas ideas tendrán futuro en la autora.

2. Lea Lublin nació en 1929 en Brest, ciudad entonces polaca y hoy bielorrusa donde se firmó la paz de Brest-Litovsk que puso fin en marzo de 1918 a las hostilidades entre los Imperios Centrales y la Rusia Soviética. Pero Lublin apenas vivió en la agitada Polonia de aquellos años: su familia se traslada pronto a Argentina y Lea vive y estudia en Buenos Aires, y cuando en 1949 se licencia, por la Academia de Bellas Artes, decide dedicarse plenamente a la pintura. Entre 1952 y 1955 vive en París, completando su formación y al final de la estancia recibe el Premio Benveniste que concedía la ciudad a la Joven Pintura. Pero al regresar a Argentina y recorrer, gracias a una beca, el territorio de Misiones, fronterizo con Brasil y Paraguay, duda del alcance de la pintura. La

abandonará en 1965, una decisión en la que también influye quizá un tercer período de formación, el que transcurre en el Instituto Torcuato di Tella, fundado en Buenos Aires en 1958.

En su obra *Mon fils*, Lea Lublin llevó a un espacio público quehaceres, menesteres y preocupaciones que se atribuyen sólo a la mujer y se relegan al espacio privado, y dio a todo ello dignidad de arte

El Instituto di Tella fue, cuando menos, un acelerador del arte contemporáneo en Argentina. Dos preocupaciones lo cruzan: la primera, hacer un arte que saque al espectador de su pasividad y propicie su intervención en la obra, lo que exige en contrapartida la vinculación de la obra con la experiencia de cada día. La segunda, un detenido análisis crítico de la imagen, incluida la artística, con especial atención a la que producen los nuevos *media*, en especial, la televisión. En el primer aspecto destacó Marta Minujín (San Telmo, Buenos Aires, 1943), con su célebre *Menesunda* (un extenso *environment* donde el espectador cruzaba por diversas e inesperadas alternativas). En el segundo, David Lamelas (Buenos Aires, 1946) que en 1967 diseña *Situación de tiempo*, un espacio exagonal con 17 televisores sintonizados a un canal inexistente para indicar que la televisión genera un tiempo ajeno al espectador, diseñado por intereses también ajenos, por lo que la imagen de la tv bloquea cualquier experiencia auténtica.

Subrayo estas dos obras porque Lea Lublin apostó con claridad por ambas líneas de reflexión. Así en alguna obra hecha aún en Argentina, como *Terranautas y Fluvio subtunal* (*environments* sucesivos que debía recorrer el espectador) y sobre todo las que hará en París, donde se instala definitivamente en 1972. Las continuas dictaduras militares (Onganía, Levingston, Lanusse), la sostenida fusión, típica de esos gobiernos, entre liberalismo económico ortodoxo y metódica violación de las libertades, y la peculiar política cultural (llegan a prohibir obras de Bartok, Ginastera, Stravinsky) hacían que Argentina fuera casi inhabitable. Onganía además decretó el cierre del Instituto di Tella en 1970.

3. Desde que abandonó la pintura en 1965 Lublin venía reflexionando sobre el alcance de la imagen. De ese año es *Ver Claro*, una invitación a no dejarse engañar. Monta entre láminas de vidrio imágenes características, iconos compartidos y consagrados, de José Martí, el general San Martín, Fidel Castro y Che Guevara, y les añade dos limpiaparabrisas y un dispositivo que arroja de vez en cuando agua. La ironía no se limita a libertadores (de la nación o de la clase): también la lleva al arte. A *La Gioconda*, por ejemplo.

La obra es una llamada de advertencia frente al dogmatismo que suelen encerrar los mitos sociales, incluidos los artísticos. Una clave más específicamente dedicada a la imagen artística es

Pénétration d'Images (1974). Destacadas obras artísticas (de Matisse a Miró, de Cézanne a Picasso, entre otros) se proyectan sobre una cortina a modo de pantalla y se invita al espectador a cruzarla. Si lo hace, quebranta simbólicamente la típica distancia impuesta por el museo, entra en el cuadro, lo penetra, lo destroza. Sugiere así que abandonar la actitud puramente contemplativa ante el arte es imprescindible, si de verdad se quiere saber qué se dice realmente en el cuadro.

Lublin no sólo invita a *ver claro* sino que, ayudada por el psicoanálisis, ensaya formas de aproximación crítica a la imagen artística. Con mirada vigilante rastrea enigmas que detecta en la pintura tradicional. En 1979, analiza *Judit decapitando a Holofernes*, de Artemisia Gentileschi, divide el cuadro en cuatro pasos y los dibuja cuidadosamente para sugerir que Gentileschi evoca en la obra una violación (el pomo de la espada aludiría al pene, los brazos abiertos del militar asirio, a las piernas de una mujer) y un parto (la cabeza decapitada sería un trasunto del inicio de un nacimiento). Más audaz es su análisis de ciertas *madonnas* renacentistas (1983). La estructura perspectiva privilegia, en el interior del cuadro, la figura del niño protegido por la madre, y fuera del lienzo, a dos instancias viriles: el pintor, que ordena la *historia*, y el espectador que la mira. Estudiando varias *madonnas*, Lublin sospecha que al destacar los genitales del niño y la actitud de la madre, el Renacimiento mostró en su pintura, ocultándolo, un deseo incestuoso que reafirma el dominio del varón (pintor o espectador) en la sociedad patriarcal.

La estructura de estos cuadros (Giovanni Bellini, Botticelli, Ghirlandaio) puede llegar más lejos, hasta la pintura abstracta. Lublin advierte que las diagonales que forman los trazados perspectivos de las obras renacentistas son análogas a las del suprematismo y al saber que Malevitch colgó su célebre *Cuadrado Negro* en el lugar donde solían estar los iconos, se pregunta si el arcaico deseo condensado en los cuadros renacentistas no se habrá desplazado hasta la abstracción. La respuesta es una obra donde monocromos al pastel rodean a emblemáticos *cuadrados negros* (1990).

Tal vez esta larga reflexión se pueda sintetizar en una obra, situada justamente a la entrada de esta exposición: un óvalo de neón verde, similar a un ojo, y en su interior, en neón anaranjado, se lee: *el ojo alerta*. La obra fechada en 1991 es un aviso para peregrinos: ante la imagen, también la del arte, hay que estar *ojo avizor*.

4. Las reflexiones de Lublin no terminan en afirmaciones sino culminan en preguntas. Sus análisis siguen la idea ya citada de *lo vivido*: contrastar arte y experiencia real, en una sostenida conversación. Así se advierte en *Preguntas sobre el arte. Discurso sobre el arte*, una nueva intervención en el Musée de la Ville de Paris, en 1974. Inicialmente, la obra se componía sólo de una banderola con numerosas preguntas serigrafadas, una cámara de televisión y una pantalla de proyección. Se ampliará con las entrevistas grabadas a pintores y críticos. Entre estos últimos, dos teorizadores del momento, Pierre Restany, del *Nouveau Realisme* y Marcellin Pleynet, de la *Peinture peinture*. Todos responden a las preguntas, unos sentados, otros tumbados, mientras se ven en la pantalla. Entre las preguntas: ¿El arte es un deseo? ¿es una neurosis, es un problema sexual, es un fenómeno religioso? ¿un concepto, una expresión, una producción ideológica, un

reflejo político? ¿una mercancía, una mistificación, un sistema de comunicación? ¿Es el arte un síntoma?

Las reflexiones de Lublin no terminan en afirmaciones sino culminan en preguntas. Sus análisis siguen la idea ya citada de lo vivido: contrastar arte y experiencia real, en una sostenida conversación

En 1978, vuelven las preguntas pero ahora con aire de reto en la obra titulada *Disolución en el agua. Pont Marie, 17 horas*. La *performance* ahora no es individual sino la lleva a cabo un grupo, casi todas mujeres. Acompañan a Lublin llevando una gran pancarta llena de preguntas. Entre otras, ¿la mujer es una víctima sexual? ¿es una imagen inmaculada, una puta, un saco de esperma? ¿es la mujer la proletaria del sexo? Llegados al Pont Marie, arrojan la pancarta al Sena, dejando que las preguntas circulen con las aguas.

5. En 1989, Lublin regresa a Buenos Aires. Se cumplían entonces ochenta años desde la estancia de Marcel Duchamp en la ciudad. Duchamp se negó a entrar en guerra en 1914. Las censuras le llegaron hasta de sus hermanos (uno de ellos, el escultor Raymond Duchamp-Villon, falleció a consecuencia de fiebres tifoideas contraídas durante la guerra) pero fue inflexible y en 1915 embarcó hacia Nueva York. Terminada la guerra, no le permitieron volver de inmediato a Francia. Como persona no alistada, debió permanecer en Buenos Aires durante 1919. Lublin quiso buscar sus huellas. Encontró la casa donde se había alojado y en ella el probable buzón para el correo y le rastro de una de sus obras (una ventana con vidrios opacos que sólo permitían al *mirón* encontrarse con su propio reflejo). Halló algo más.

En 1921, Duchamp, ya en París acude a una reunión convocada por Francis Picabia. Se trata de hacer el cuadro más caro del mundo. Podía serlo, en efecto, porque el mercado sólo paga firmas y el cuadro (*L'Oeil Cacodylate* que conserva el Georges Pompidou) es solo una confusa acumulación de rúbricas. Duchamp firmó con un juego de palabras, de difícil traducción, referido a Picabia, donde aparecía la palabra *arroser*, derivada del verbo regar, *arroser*.

En 1966, cuando se hace la primera gran exposición de Duchamp en Europa (Tate Britain) el artista aseguró a Pierre Cabanne, en una conocida entrevista, que de aquel *arroser* surge su *alter ego*: la respetable dama con pinta de institutriz británica, fotografiada por Man Ray, llamada *Rrose Selavy*, nombre con que firmó algunas de sus obras. Inútil recordar las innumerables glosas que provocó esta temprana ironía sobre la identidad sexual. Pero Lea Lublin encontró en Buenos Aires, en los periódicos de 1919, algo que cuestionaba la narración del propio Duchamp. Dio con

un licor o jarabe de lima, de fabricación inglesa, cuya marca era justamente *Rose's*: ¿y si *Rose Selavy* hubiera surgido en Buenos Aires? Lublin diseña entonces *La botella perdida de Marcel Duchamp* (1991), cajas de luz con la encontrada botella del licor y el adusto perfil de Marcel-Rose.

Hace algo más una pieza en la que reinterpreta el más célebre de los *ready-made* de Duchamp, *La fuente* (un urinario invertido). La inscribe en un torso de mujer y titula la obra *Le corps amer, l'objet perdu de M. D. (El cuerpo amargo, el objeto perdido de Marcel Duchamp)*. Si se tiene en cuenta que *Le corps amer* suena casi como *Le corps à mère (El cuerpo de la madre)*, encontraremos un nuevo apartado de los interrogantes que Lea Lublin solía plantear.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta. Profesor titular de estética (jubilado) y crítico de arte. Ha comisariado exposiciones de Carmen Laffón, Soledad Sevilla, Guillermo Pérez Villalta, Manolo Quejido, entre otros artistas. Autor de diversos textos de estética y teoría del arte.