LEA LUBLIN

La trayectoria artística de Lea Lublin (Brest, Polonia, 1929 - París, Francia, 1999) se extiende a lo largo de cinco décadas. A partir de 1965 abandona la práctica pictórica e inicia una serie de proyectos en los que se plantea de forma crítica el concepto de representación y de percepción. "Ver claro" es la fórmula que empleará para cuestionar la supuesta verdad de las imágenes sobre las que se propone hacer un proceso que desvele el sentido secreto. En Argentina, donde se formó, lleva a cabo dos ambiciosas iniciativas, *Terranautas* en Buenos Aires y *Fluvio subtunal* en Santa Fe, en 1969, en las que buscaba ante todo que el público desempeñara un papel participativo recorriendo diferentes espacios en los que pudiera reflexionar sobre la experiencia mediante sensaciones de todo tipo. 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 lanza al río Sena una banderola con preguntas que interpelan a la sociedad de su tiempo sobre los estereotipos machistas.

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.

En su última década de trabajo –los 90– indaga en la estancia de Marcel Duchamp en Buenos Aires, descubriendo los lugares que habitó y desvelando el origen de algunos proyectos como su famoso *alter ego* Rrose Sélavy.

JUAN VICENTE ALIAGA

LEA LUBLIN

The artistic career of Lea Lublin (Brest, Poland, 1929 – Paris, France, 1999) spanned five decades. In 1965 she gave up painting and began producing projects that critically examined the concept of representation and perception. *Voir clair* or "see clearly" became her motto as she questioned the supposed truth of images and subjected them to a process that would reveal their secret meaning. In Argentina, where she studied, Lublin launched two ambitious initiatives—*Terrenautas* (Terranauts) in Buenos Aires and *Fluvio subtunal* (Subtunnel Flow) in Santa Fe in 1969—with the primary aim of giving the audience a participatory role, urging them to explore different spaces and reflect on experience through all kinds of sensations. She devised installations like *Pénétration d'images* (Penetration of Images, 1974), where spectators were invited to walk through curtains on which images of iconic modern works were projected.

Back in France, she conducted interviews and questioned various people (artists, gallerists, critics, students, etc.) to explore the different discourses on art in her *Interrogations sur l'art* (Interrogations into Art, 1974).

Lea Lublin's feminist convictions bore their first fruit in *Mon fils* (My Son, 1968), when she took her own months-old child to an exhibition venue to prove that art and life go hand in hand, and that society automatically assigns caretaking duties to women, forced to juggle two jobs at once. Ten years later, she tossed a banner bearing questions about sexist stereotypes into the Seine, interrogating the society of her day.

As an artist committed to uncovering the truth behind realities and images, she launched an investigation into the veiled eroticism lurking in Renaissance depictions of the seemingly innocent relationship between the Madonna and Child. She also rescued a painting by Artemisia Gentileschi from oblivion and proposed a complex psychoanalytical interpretation of the work.

In the final decade of her career, the 1990s, she examined Marcel Duchamp's time in Buenos Aires, discovering the places where he stayed and the sources of certain projects, including his famous alter ego Rrose Sélavy.

JUAN VICENTE ALIAGA

LA 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".

FEMINIST CONVICTION

Over the course of her life, Lublin gradually became aware of the discrimination that women suffer in a world governed by patriarchal norms. At the 1968 Salon de Mai in the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, the artist invited visitors to contemplate an unusual exhibit: her son Nicolas, a seven-month-old infant. With this ground-breaking initiative, Lublin brought an experience from her personal life into an exhibition hall. 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.

In 1978 she created *Dissolution dans l'eau, Pont Marie, 17 heures* (Dissolution in the Water, Pont Marie, 17 hours), a performance in which Lublin and an entourage of friends and acquaintances, mostly women, carried a banner she had made to a bridge over the Seine and then dropped it into the river. The banner was covered with questions about the subordination of women, such as: Is woman a sexual victim? Is woman an immaculate image? Is woman a whore? Is woman a sperm sack? 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".

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 principal 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.

ON THE DISCOURSES OF ART

In the mid-1970s, following her presentation of *Culture: inside and outside the Museum*, 1971 in Santiago de Chile, Lublin, by then in Paris, devised 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 image on a screen in front of them. Her biggest opportunity to present this new format came when the Musée d'Art Modern de la Ville de Paris invited her to participate in the 1974 exhibition *Art / Vidéo Confrontation*. Despite its physical simplicity, Lublin's work had obvious psychoanalytical connotations. The interviewees were invited to sit or lie down, as they preferred, and answer form-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. These were some of the questions: Is art a sham? A pretence? A theatrical tableau? A revelation? A sign? Is art sacred? Is it an ornament? Is art desire? The guests—among them Pierre Restany, François Pluchart, Hannah Wilke and Jacques Monory—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 audience to speak up and speak out, promoting a knowledge of diverse points of view, and this added a democratic dimension to the performance.

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.

In 1979 she created *Le milieu du tableau. Espace perspectif et les 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, an artist few people remembered at the time. 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 reinforcing the grip of the first; the third canvas shows 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 grown larger, producing an enormous smudge that covers 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. The beheading is construed as a veiled reference to penetration / rape and expulsion or birth.

Lublin examined numerous Renaissance paintings in the 1980s. She posited that, in an intensely religious social context filled with punitive rules, 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 patently obvious.

An astute researcher, 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 Kazimir 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.

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 inmersa 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 Rrose 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 Rrose Sélavy surgió en Buenos Aires.

IN THE COMPANY OF MARCEL DUCHAMP

Lea Lublin took an interest in Marcel Duchamp at several times in her life. Delving into French reading material (Jean-Christophe Bailly) and the information supplied by Jean-Hubert Martin on the Gallic artist, she discovered that the author of *The Large Glass* had lived in Buenos Aires for nine months, from September 1918 to June 1919, having left his home in New York to escape from the martial atmosphere that dominated the city at the time.

Lublin followed his trail, and in December 1989 she found the place where he had had his studio, near Plaza del Congreso in the Argentine capital. When she entered the house, she was stunned to discover that the French windows inside were reminiscent of the type Duchamp had used in *Fresh Widow* (1920), a play on words referring to the substantial number of women who were widowed in the Great War. That house yielded other interesting finds, such as the name "Victor" written over the letterboxes and another name crossed out. As historian Thierry de Duve notes, Duchamp was nicknamed "Victor" by some of his New York friends.

Poring over Argentine 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 Rrose Sélavy, which Duchamp began to use in 1920. In 1921, Man Ray photographed the author of *Étant donnés* (Given) as Rrose Sélavy, dressed in women's clothes. These discoveries prompted Lublin to create a project entitled *La bouteille perdue de Marcel Duchamp* (Marcel Duchamp's Lost Bottle) in 1991. This work uses light boxes to reproduce various images that play with the lime juice label and its veiled sexuality, and it also introduces the image of the image of the perfume bottle Belle Haleine (Beautiful Breath) picturing Duchamp dressed as a woman. The implication is that the idea of Rrose Sélavy originated in Buenos Aires.

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.

SEEING CLEARLY

In 1965, having abandoned the painting of her early career, Lublin began to question the meaning of representation, moving beyond myths and mystification to propose an analytical vision of the work of art. One of her projects involved using images of venerated figures in the history of Argentina and Latin America—such as General San Martín, José Martí, Fidel Castro and Che Guevara—to construct compositions in which windscreen wipers disinfect and polish representations with strong ideological connotations. Today some of these pieces have been deactivated or only exist in documentary records.

In the late 1960s and throughout the 1970s, Lublin continued to explore the concept of the image as a process with initiatives that encouraged the audience to play an active role, such as the performance staged in Santiago de Chile in 1971 titled *Cultura: Dentro y fuera del museo* (Culture: Inside and Outside the Museum). She had previously invited this participation in the resource-intensive happenings *Terrenautas* (Terranauts) and *Fluvio Subtunal* (Subtunnel Flow) in Argentina (1969) and the installation *Flor de ducha* (Shower Flower, 1970), underscoring the playful dimension of an art whose primary aspiration was to be synonymous with life.

In these three projects, the Franco-Argentine artist brought often distant realities closer together through the active presence of people. However, in order to participate one must first see clearly, unearthing the hidden semantics of art.

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*. 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 Kandisnky, Andy Warhol... 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 *Icônes / 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.

Lea Lublin's work stands at an artistic intersection defined by the axes of investigation, experimentation and a critical analysis of the value that society assigns to images.

In the mid-to-late 1960s, still working in Argentina, she began devising activities that relied on the participation of spectators, whose relationship with artwork is often marked by an excess of caution.

In 1974 she presented *Pénétration d'images* (Penetration of Images)in Paris. This work consisted of a curtain on which images of famous paintings were projected, iconic modernist, early avant-garde and neo-avant-garde works by Henri Matisse, Francis Picabia, Vassily Kandinsky, Andy Warhol and others. Lublin invited the cautious audience to penetrate the projection. It was an exercise in stepping through the looking glass, as the interaction between spectators and artworks is always a relationship of identification. When they passed through that screen/painting, in a way they were penetrating themselves.

In this gallery, works by the quintessential analytical artist, Marcel Duchamp, are exhibited alongside a Lublin piece titled *Icônes / Monochromes* (Icons / Monochromes), 1990, inspired by Russian painter Kazimir Malevich, who occasionally displayed his monochrome paintings in places usually reserved for sacred icons. Lublin offers a pleasantly colourful vision of the geometry and abstraction of Malevich who, in Lublin's view, hid carnality behind Constructivist forms.

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
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.

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
Centro Nacional de Artes Plásticas, 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, arribo 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 ensoñadores o adormecidos, que se dejan acariciar, tocar, retener ¿son la representación del niño dios del relato bíblico, el cuerpo camuflado del mirón o la proyección del cuerpo del pintor que regresa a la etapa de sus experiencias psico-sexuales olvidadas?...

... 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?...

* Translator's note: Lea Lublin imaginatively plays on words in the original French text, so here "fondaments" (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.

***Pénétration d'images*, 1974**
Penetración de imágenes
Penetration of images

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

Adquisición 2017. Centro Pompidou, Paris
Museo nacional de arte moderno/Centro de creación industrial

Por orden de aparición:

JEAN DUBUFFET, *Dhôtel nuancé d'abricot*, 1947
Colección Centro 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 Centro Pompidou, donación del artista en 1979

FRANZ MARC, *Fuchs (Blauschwarzer Fuchs - Renard bleu noir)*, 1911
Museo Von der Heydt, Wuppertal. © Medienzentrum, Antje Zeis-Loi / Von der Heydt-Museum Wuppertal

PABLO PICASSO, *Femme au bonnet turque*, 1955
Colección Centro Pompidou

PABLO PICASSO, *Rocking-Chair*, 1943
Colección Centro 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 Centro Pompidou, adquirido al Sr. Heinz Berggruen en 1970

JUAN GRIS, *Nature morte sur une chaise*, 1917
Colección Centro Pompidou, donación del Sr. Raoul La Roche en 1952

PIET MONDRIAN, *Composition with Yellow Red Black Blue Gray*, 1920
Museo Stedelijk, Amsterdam

PIET MONDRIAN, *Composition with Red, Blue and Yellow*, 1930
Kunsthaus Zürich, donación de Alfred Roth, 1987. © 2016 Kunsthaus Zürich

FRANK STELLA, *Mas o menos (Plus ou moins)*, 1964
Colección Centro Pompidou, adquirido gracias a la participación de la Fundación Scaler, 1983

RENÉ MAGRITTE, *Le bon exemple*, 1953
Colección Centro 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), New York

FRANCIS PICABIA, *Udnie*, 1913
Colección Centro Pompidou, compra del estado en 1948; asigación en 1949

VASSILY KANDINSKY, *Gelb-Rot-Blau (Jaune-rouge-bleu),* 1925
Colección Centro 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 Centro Pompidou, donación del artista al estado en 1953; asignación en 1953

Mon Fils, 1968
Mi hijo
My Son

Copia en gelatina de plata, 32,5 x 31,5 cm c/u
NICOLAS LUBLIN – espaivisor

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

Tríptico. C-Print sobre madera, 125 cm de diámetro
FNAC nº 94402
CENTRO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, FRANCIA

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

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 500 cm
FNAC nº 34675
CENTRO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, FRANCIA

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

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

Vídeo b/n, 47'
BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA, DEPARTAMENTO AUDIOVISUAL

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

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

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

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 – espaivisor

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

Tríptico. Impresión C-Print sobre madera, 125 cm de diámetro
FNAC nº 94402
CENTRO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, FRANCIA

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

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

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
CENTRO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, FRANCIA

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

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

Tríptico. C-Print sobre madera, 181,2 x 120,2 cm
FNAC nº 94402
CENTRO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, 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

L'oeil alerte, 1991
El ojo alerta
Watchful Eye

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

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

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. Recuerdo historico bajo limpiaparabrisas, 1965
Ver Claro. Recuerdo historico 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

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

Flor de ducha, 1970
Shower Flower

3 copias de exhibición
COLECCIÓN NICOLAS LUBLIN, PARÍS

Acción de Françoise Janicot, Lea Lublin, Elisa Tan, Claude Torey, 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 – espaivisor

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

3 fotografias, 50 x 24 cm (2) - 24 x 30 cm
NICOLAS LUBLIN – espaivisor

Malevitch, 1985

Imagen tratada por ordenador, Cibachrome, 49,5 x 59 cm
NICOLAS LUBLIN – espaivisor

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

K. Malevitch - 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.

Dans le carré de Malevitch, 1981
En el cuadrado de Malevitch
At the Malevitch Square

Lápiz y fotografía sobre papel, 36 x 28 cm c/u
NICOLAS LUBLIN – espaivisor

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

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

Interrogations sur l'art. Discours sur l'art, 1974
Interrogaciones sobre el arte. Discurso sobre el arte
Interrogations into Art. Discourse on Art

Vídeo, b/n, 27'

CENTRO POMPIDOU, PARIS
MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO/CENTRO DE CREACIÓN INDUSTRIAL

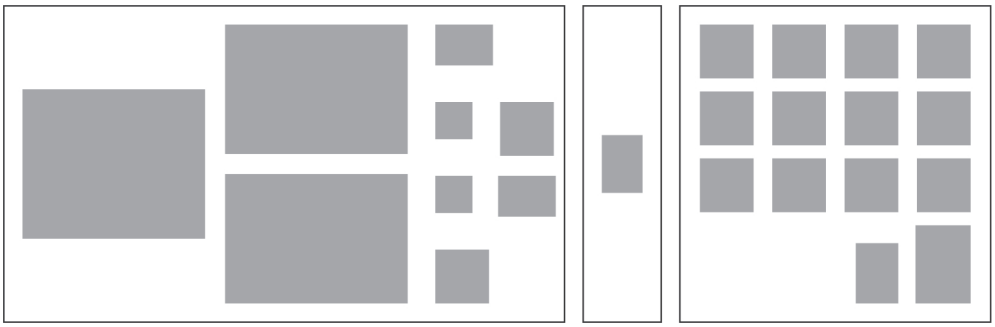
Vídeo, b/n, 32' 10''

BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA, DEPARTAMENTO AUDIOVISUAL

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

CENTRO POMPIDOU, PARIS
MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO/CENTRO DE CREACIÓN INDUSTRIAL

¿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 sexula?	Is art a sex problem?
¿El arte es un lenguaje símbólico?	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 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?



1 2 3

1. ***Fluvio subtunal Santa Fé / Argentina,*** 1969
   Subtunnel flow Santa Fé / Argentina
   9 fotografías, varias medidas
   COLECCIÓN PRIVADA, NUEVA YORK

2. ***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

3. ***Terranautas,*** 1969
   Terranautes
   12 copias de exhibición en gelatina de plata, 17,3 x 17,1 cm c/u
   Plano copia de exhibición, 27,5 x 20,1 cm
   Texto, copia de exhibición
   NICOLAS LUBLIN – espaivisor

Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia (boceto), 1979
El centro del cuadro. Espacio perspectivo y deseos prohibidos de Artemisia (sketch)
The Centre of the Painting: Perspectival Space and the Forbidden Desire of Artemisia (croquis)

Tinta y acrílico sobre lienzo, 76 x 54 y 80 x 65 cm
NICOLAS LUBLIN – espaivisor