

Cultura: dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del ‘Tercer Mundo’.

Isabel Plante¹

Resumen

Durante los años sesenta y setenta, se multiplicaron las propuestas artísticas que señalaban a los museos como administradores de representaciones sociales conservadoras. La historia del arte anglosajona viene estudiando estas prácticas en tanto crítica institucional, una noción acuñada en 1975 en relación con las instituciones artísticas neoyorkinas que parece haber adquirido carácter universal. A partir del análisis del proyecto *Cultura: dentro y fuera del museo (1971)*, que Lea Lublin llevó adelante en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, este artículo propone una reflexión situada sobre la noción de crítica institucional en base al análisis del trabajo de esta artista migrante.

Palabras clave: Crítica institucional, museos de arte, Lea Lublin, artistas migrantes, Chile

Culture: inside and outside the museum (1971) by Lea Lublin: Institutional Critique outside and inside the “Third World”.

Abstract

During the sixties and seventies, a significant number of art projects pointed to cultural institutions as managers of conservative social representation. The Anglo-Saxon art history academy tends to study these art practices in terms of ‘institutional critique’. Coined in 1975 in relation to the New York scene, this notion seems now to be understood as a universal category. Through the analysis of Lea Lublin’s *Culture: inside and outside the museum (1971)* at the Fine Art Museum of Santiago, Chile, this paper proposes a situated reflection on institutional critique on the basis of this migrant artist’s work.

Key words: Institutional critique, art museums, Lea Lublin, migrant artists, Chile

Cultura: dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del ‘Tercer Mundo’.

Introducción

Durante los años sesenta y setenta, una cantidad significativa de artistas vieron en los museos más un campo de problemas que un mero ámbito de exhibición. En ciudades diversas y distantes se multiplicaron las propuestas artísticas que señalaban a las instituciones culturales como administradores de representaciones sociales conservadoras,

¹ Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (Idaes-Unsam), Argentina.

en particular de la auto-representación burguesa. Las tácticas utilizadas para desestabilizar (Cfr. Giunta 2011)² estas instituciones nacidas del Iluminismo y sus promesas incumplidas de crear una esfera pública para la cultura, abarcaron desde el boicot y la auto-expulsión hasta el desmenuzamiento de dispositivos de exposición.

Estas prácticas o proyectos artísticos se vienen estudiando (sobre todo en la academia anglosajona) en relación con la noción de crítica institucional. El término fue acuñado en 1975 por Mel Ramsden del grupo inglés Art & Lenguaje (Stimson 2009) y permite articular las prácticas estéticas con la progresiva radicalización política de aquellos años, sin limitarse a cuestiones iconográficas. Sin embargo, en sintonía con un anti-americanismo expandido desde mediados de los años sesenta, Ramsden pensaba la “crítica institucional” en relación con la escena neoyorkina: cómo la institución artística, cooptada por el mercado y los “burócratas” del arte, se instrumentalizaba allí para contribuir a la hegemonía norteamericana y capitalista (Ramsden 1975). En este sentido, al igual que las nociones de “campo cultural” (Bourdieu 1966) o “vanguardia” (Bürger 1974)³ y si bien Ramsden la pensó más como una práctica que como una definición teórica, “crítica institucional” tiende a entenderse como una categoría universal: presupone una serie de características estandarizadas incluso para instituciones ajenas a las escenas artísticas (y mercados de arte) en las que se concibieron estos conceptos e instrumentos historiográficos.⁴ Y este desajuste resulta más problemático aún si se tiene en cuenta que una de las críticas más fuertes a las instituciones culturales que se plantearon en los años sesenta y setenta fue, precisamente, que naturalizaban el arte moderno y el gusto burgués, disfrazando esta alienación de “universalidad”.

Este estudio propone una reflexión situada sobre las prácticas de crítica institucional que considere la inscripción diferencial de las instituciones artísticas involucradas dentro de sus escenas culturales y contextos particulares. Un proyecto de 1971 de Lea Lublin nos permitirá abordar las asimetrías geopolíticas entre los panoramas institucionales de París y Santiago de Chile. Esta artista argentina residente mayormente en París desde 1964, no

² La autora sugiere una diferencia entre la crítica institucional devenida casi un género artístico en la actualidad y una “crítica anti-institucional” radical de los años sesenta y setenta.

³ Hal Foster ha desarmado los argumentos de Peter Bürger sobre la relación epigonal de la neo-vanguardia con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Foster insiste en el carácter retrospectivo de la conceptualización misma de la vanguardia que solo fue llevada adelante por las neo-vanguardias de segunda mitad del siglo XX. Para comprender las especificidades de las vanguardias latinoamericanas resultaron clave algunos textos publicados en los años 90 por Rita Eder, Annateresa Fabris, Andrea Giunta, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Jorge Schwartz, entre otros.

⁴ Una de las críticas que se han hecho del concepto de “campo cultural” es, precisamente, que universaliza el caso francés o, dicho de otro modo, que idealiza el campo cultural. (Gramuglio, 1993)

solo conoció bien esas escenas culturales distantes, sino que las miró con ojos críticos e incorporó esas asimetrías en la urdimbre misma de su trabajo artístico.

Este artículo se concentra en la reconstrucción documental y el análisis de uno de sus proyectos más ambiciosos, *Cultura: dentro y fuera del museo*, que llevó a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en 1971, y luego quiso reeditar en París. Esta compleja propuesta para una institución estatal y tradicional como un museo enciclopédico de arte en el contexto del acceso democrático al socialismo en Chile admite preguntarse hasta qué punto resulta analogable a casos emblemáticos de crítica institucional como el *Musée d'art Moderne. Département des Aigles* (1968-1972) de Marcel Broodthaers (Cfr. Haidu 2010) o las protestas artísticas llevadas adelante dentro del MoMa por esos años (Cfr. Frascina 1999).

Encabalgada entre Europa y Sudamérica, la trayectoria artística de Lublin permite revisar las fronteras de escenas culturales distantes pero interconectadas. Su trayectoria también da visibilidad al desajuste entre los contextos institucionales y culturales de ambos márgenes del océano Atlántico. Sostenemos que Lublin participó a su modo de la interrogación sobre las instituciones culturales, pero puso en obra lo que podría llamarse el espesor geopolítico de la crítica institucional. El análisis propuesto repone un horizonte utópico ligado a la figura del Tercer Mundo y a su distancia con Europa, un horizonte que resultó culturalmente productivo durante esos años de emergencia internacional de América Latina.

De la representación a la institución.

Cultura: dentro y fuera del museo fue montado en el Museo el Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile a fines de 1971. En palabras de la artista, se trataba de una labor interdisciplinaria cuyo objetivo era “plantear los interrogantes sobre la representación del mundo y la constitución de los diferentes lenguajes plásticos y/o visuales que lo transmiten” (Lublin 1971). En este sentido, su fin último era “señalar los mecanismos que mantiene ocultos la ‘cultura’” (Lublin 1972). Proponía entonces un abordaje vivencial y una reflexión activa (esto es, mediada por dispositivos participativos) sobre la circulación diferenciada y simultánea de, por un lado, las producciones de la industria cultural que representaban los procesos sociales, es decir, aquello que ocurría fuera del museo; y por otro lado, los procesos intelectuales y técnicos del conocimiento y del arte, propios de la esfera interna del museo.

Con este proyecto Lublin redobla la apuesta que había comenzado hacia 1965 cuando dejó de ser una pintora neofigurativa para orientar su trabajo al desensamble de la representación visual (Cfr. Plante 2014). Con la serie *Ver claro* (1965-66), comenzó a utilizar imágenes preexistentes de reproducción masiva, como posters de obras de la historia del arte, a las que intervenía con pintura y diferentes dispositivos participativos para su exhibición. La “disolución del sistema de la representación” (Lublin 1975), iniciado en 1967, con obras sobre placas de acrílico superpuestas como *Blanco sobre Blanco* (1969), tomó en los años siguientes la forma de recorridos colmados de experiencias y estímulos diversos, en los que el espectador mismo aparecía inmerso en el desmontaje de la imagen. Tal fue el caso de *Fluvio Subtunal* (1969), realizado en un local céntrico de Santa Fé, Argentina, en ocasión de la inauguración del túnel subfluvial que unió esa ciudad con la de Paraná. Aquí la artista también enunciaba un programa ambicioso: indagar acerca de la “oposición dialéctica entre el concepto de naturaleza y el de tecnología” (Lublin 1970). Su propuesta aspiraba a que la participación del público se ligara a una actividad de orden analítica.

Para enunciar sus propósitos y articular sus proyectos, Lublin utilizaba un lenguaje atravesado por un estructuralismo que recuerda a Eliseo Verón u Oscar Masotta, por citar dos autores argentinos –uno de ellos con intensa actividad en París– que probablemente colaboraron con el proyecto *Cultura: dentro y fuera del museo* realizado, que nos ocupa en este artículo. Hacia mediados de los años sesenta, tanto Verón como Masotta se habían sumado a la semiología en su propósito de constituirse como una ciencia general de los sistemas de significación.⁵ Por su parte, Lublin proponía una suerte de investigación semiológica con métodos artísticos para descifrar nada menos que los imaginarios ligados a lo natural y lo tecnológico, y su intrínseca relación dialéctica. (Cfr. Plante 2014)

A partir de 1970, Lublin inició su “Proceso a la imagen” entendido como “desciframiento activo de los elementos que constituyen el sistema de la representación”

⁵ En 1961, con una beca del Conicet Verón se traslada a París para realizar estudios de posgrado con Claude Lévi-Strauss en el College de France, y en 1962 asiste a un seminario de Roland Barthes en la École Pratique des Hautes Études. Comienza a difundir el estructuralismo en Buenos Aires con artículos como “Sociología, ideología y subdesarrollo” (1962). De regreso a Argentina, dirigió el Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Torcuato Di Tella entre 1967 y 1968. En 1970, con una beca Guggenheim se trasladó nuevamente a París. Masotta, por su parte, orientó sus lecturas hacia el estructuralismo en los tempranos años sesenta, cuando fue pionero en la difusión de Jacques Lacan en el mundo hispanoparlante, y en discutir la pertinencia de la nascente semiología para el análisis y las experiencias estéticas. Entre 1967 y 1969 publicó tres libros clave en este sentido: *El pop-art, Happenings, y Conciencia y estructura*. (Sarlo 2001 a) (Longoni 2004)

(Lublin 1975). Uno de los dispositivos que desarrolló para desestabilizar esa mirada estática y contemplativa fue la proyección de pinturas clave de la historia del arte sobre cortinas de tiras plásticas transparentes que el visitante debía atravesar a su paso, dispositivo que denominó “Pantallas transparentes”.

Realizado dos años más tarde, *Cultura: dentro y fuera del museo* presenta una continuidad con las obras y etapas previas de Lublin tanto en sus planteos respecto del arte y su historia, como en sus dispositivos de montaje y exhibición y en el tipo de lenguaje utilizado para formular sus propuestas. Pero en este proyecto de 1971, el propósito de desestabilizar las formas canónicas de ver una imagen y comprometer al espectador en una experiencia sensorial, se combinaba con la pregunta por la institución museo. Se trataba también de entender la especialización del conocimiento operada desde las instituciones culturales a partir de la cual solo ciertas imágenes eran legitimadas y formaban parte de los repertorios exhibidos en el museo, lo que generaba una suerte de fractura entre cultura y sociedad (Dallier 1983; Riccardi 2010).

Como veremos, *Cultura: dentro y fuera del museo* tendía tanto a remarcar las diferencias entre el interior y el exterior de un museo de Bellas Artes creado en el siglo XIX, como a generar porosidades en los bordes que lo separaban de la sociedad y la coyuntura política chilenas. Así, Lublin se ubicaba en el centro de las reflexiones de la crítica institucional, pero articulaba además un eje geopolítico. A fines de 1971, un año después de la asunción de Salvador Allende a la presidencia por la alianza de diversos sectores de la izquierda reunida en la Unidad Popular, lo que ocurría fuera del Museo de Santiago era inédito en la historia mundial y afectaba al mismo museo: el acceso al socialismo por la vía democrática.

El proyecto y su realización.

Según Bernard Teyssède (1975), durante 1971 la artista pasó tres meses en Chile trabajando en el proyecto. Pero a pesar de haber conseguido la cooperación de instituciones locales como Chile-Films, de canales de televisión y escuelas de Bellas Artes, la obra solo duró unos pocos días y no pudo concretarse en su totalidad (Helfant, 1972). En este sentido, resulta insoslayable el contraste entre, por un lado, el proyecto tal como aparece enunciado por Lea Lublin y descrito en las heliografías que la artista presentó en el contexto de la exposición *Hacia un perfil del arte latinoamericano* (organizada por el Centro de Arte y Comunicación en 1972), y por el otro, las fotografías de distintas partes de la obra a las que hemos tenido acceso. Los registros fotográficos

ofrecen una versión mucho más modesta e incluso precaria de la propuesta. Aunque no es viable saber con certeza qué de todo lo planificado pudo llevarse adelante, esa diferencia entre proyecto y realización pone de manifiesto tanto la envergadura de la propuesta de Lublin como el interés del museo en alojarla, más allá de las posibilidades reales de financiarla y organizar la logística que hubiera requerido su construcción completa.⁶ En cualquier caso, en el contexto de este artículo nos interesan tanto el proyecto como su realización. En la descripción que sigue, retomamos todas las fuentes a disposición: la descripción realizada por Jorge Glusberg (1985), los textos de Lea Lublin, la información publicada en la prensa, las fotografías de archivo y las mencionadas heliografías, dos de las cuales se reproducen en este artículo.

La sección “Fuera del museo” constó de tres partes: la fachada del elegante edificio de 1910 donde aún funciona el museo se constituyó como el “Muro de los medios de comunicación masiva”, sobre el que se dispondrían pantallas traslúcidas para proyectar desde el interior del museo materiales audiovisuales acerca de los hechos más notables ocurridos en Chile durante los meses anteriores, seleccionados de los medios de información locales. Según el proyecto, se exhibirían simultáneamente seis documentales en una gran pantalla subdividida, pero la prensa indica que por falta de medios no pudo concretarse. De cualquier modo, las fotografías disponibles dejan ver dos pantallas instaladas a ambos lados de la entrada del museo.

En la fachada lateral sur se alzaba el “Muro de la historia”, con dos pantallas traslúcidas sobre las que se proyectaban –otra vez desde dentro del museo– imágenes relativas a las figuras clave de la historia chilena, su pensamiento y sus conexiones con otras figuras históricas de América Latina. En la fachada lateral norte, la superficie blanca del “Muro de la expresión popular” era renovada a diario para que el público realizara dibujos o grafitis, que se filmaban y se transmitían en televisores ubicados dentro de las salas del museo, gracias a un circuito cerrado de televisión.

La sección “Dentro del museo” también se organizaba en tres partes o capítulos dispuestos en la sala Matta del museo chileno, recientemente inaugurada. Un recorrido ofrecía al visitante información sobre las nociones y rupturas conceptuales más importantes del arte y las ciencias desde mediados del siglo XIX, información articulada por medio de diagramas que Lublin llamaba “Paneles de producción interdisciplinaria” (y en el plano están señalizados como PIP). Por ejemplo, el panel relativo a la teoría

⁶ Lamentablemente, no hemos dado con material de archivo que aporte información sobre las negociaciones, acuerdos y desacuerdos entre la artista y el museo.

lingüística unía con flechas los nombres de Sausurre, Whitney, Harris, Hocket y Chomsky junto con explicaciones sintéticas. El diagrama de las ciencias sociales comenzaba con Marx, escrito arriba y en el centro. Para armar estos esquemas sinópticos, la artista contó con la colaboración de varios especialistas en física, ciencias sociales, lingüística, filosofía, psicoanálisis, artes plásticas y experiencias óptico-perceptuales: el mencionado Eliseo Verón (semiólogo argentino residente en Francia), el crítico de arte brasileño Mario Pedrosa (exiliado en Chile en esos años) y el físico chileno Carlos Martinoya, entre otros.⁷ Pese al esfuerzo de los equipos que colaboraron con el montaje – confesaba Lublin a la prensa– el proyecto no pudo ser realizado en su totalidad: los impresos mimeografiados y las cintas magnetofónicas que explicaban los cuadros sinópticos no alcanzaron a estar listos.

Según indica la heliografía de la planta del museo, los Paneles se alternaban con una serie de cortinas de tiras translúcidas –“Pantallas transparentes”– sobre las que se proyectaban diapositivas de una selección de pinturas que cubrían el arco temporal que iba desde el Impresionismo hasta 1971. El espectador debía atravesarlas para seguir el recorrido, mientras escuchaba un montaje sonoro de música correspondiente a los mismos períodos. Aquí es interesante notar que Lublin tuvo que colocar carteles indicando a los visitantes que traspasaran esas imágenes proyectadas porque éstos tendían a quedarse frente a ellas, mirando. Reponer esas imágenes en un contexto que requería nuevas prácticas de lectura por parte del público, no significaba indagar en su sentido histórico o su genealogía, como suele hacerse en los museos, sino poner de relieve cómo naturalizaban o revelaban –en tanto imágenes– sus características intrínsecas y las narrativas sobre las cuales se montaban.

En el centro de la sala, el mencionado circuito cerrado de televisión ofrecía la transmisión directa de las situaciones que ocurrían fuera del museo, en sus tres Muros. Se exhibieron también las investigaciones óptico-perceptuales de Martinoya, el físico chileno que había creado una serie de aparatos con los que obtenía “particulares experiencias cromáticas y efectos visuales inéditos” (Helfant 1971). Frente a esta producción cinética ligada al paradigma de lo científico, se exponían registros –mediados

⁷ La lista de colaboradores varía según las fuentes, debido seguramente a las diferencias entre lo proyectado y lo concretado. El equipo argentino informado antes de la concreción de la obra estaba constituido Juan Carlos de Brasi, (filosofía, metodología), Jorge Sabato (física), Jorge Bosch (matemática), Eliseo Verón (ciencias humanas), Diego García Reynoso (psicoanálisis), Oscar Masotta (historia social de la locura), Juan Carlos Indarta (lingüística), Alberto Costa (arquitectura), Analía Werthein (artes plásticas). Pero no todos estos nombres coinciden con los de la nota publicada en la revista *Art Inf* de julio 1971.

por dispositivos tecnológicos como las cámaras y la televisión— del lenguaje popular en sus manifestaciones anónimas: murales callejeros y grafitis.

El lugar de la crítica institucional

La concepción de este proyecto tuvo como condición de posibilidad una renovación museográfica que había comenzado hacia fines de 1969 con la asunción del artista Nemesio Antúnez como director del Museo Nacional de Bellas Artes chileno. El tradicional museo buscaba articular la institución con el espacio público y abrir el “cubo blanco” a la ciudadanía. Durante la gestión de Antúnez no solo se construyó la sala Matta de 600 metros cuadrados en el subsuelo, donde Lublin desarrolló el capítulo dedicado al interior del museo que recién describimos, sino que también se puso en marcha un programa de exhibiciones temporarias en el que se enmarcó este y otros proyectos. Tal es el caso de la *Claraboya* llevada a cabo también en 1971 por Gordon Matta-Clark, que involucró uno de sus primeros “cortes” de arquitecturas. En esta intervención fuerte sobre el edificio (y las jerarquías que implicaba), Matta-Clark había abierto varios agujeros que en el techo del baño del personal del museo, al lado de la sala Matta, y por medio de espejos había dirigido un haz de luz del exterior a iluminar uno de los inodoros (Cuevas y Rangel 2010).

En este sentido, habría que pensar en una crítica institucional habilitada por (o incluso surgida desde) una institución que se estaba pensando a sí misma de manera crítica. Las políticas culturales implementadas con el “acceso chileno al socialismo”, articuladas no sin contradicciones alrededor de nociones como “cultura crítica” y “cultura popular” (Bowen Silva, 2008), tendieron a posibilitar la revisión de las funciones de los museos de arte como las instituciones burguesas por antonomasia. Por ejemplo, el mismo año en que se realizaron los proyectos de Lublin y Matta-Clark, en 1971, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago también tomó iniciativas poco ortodoxas, aunque en otro sentido: programó una exposición retrospectiva de una producción visual tan excéntrica al canon artístico contemporáneo de esos años como los murales de la Brigada Ramona Parra, la brigada muralista del Partido Comunista de Chile⁸ (Olmedo Carrasco, 2012).

⁸ Creada en el marco del VI Congreso de las Juventudes Comunistas de 1968, la Brigada Ramona Parra sostuvo una actividad callejera en apoyo primero a Pablo Neruda y luego a Salvador Allende como candidatos presidenciales de la Unidad Popular. De iconografía arraigada en el arte social (trabajadores, puños, etc.), en 1971 la Brigada realizó el mural de unos 25 metros de largo titulado *El primer gol del*

A pesar de que *Cultura: dentro y fuera del museo* solo estuvo abierta al público unos pocos días y que el proyecto no pudo ser realizado en su totalidad, la prensa se hizo eco del evento difundiendo las explicaciones que la artista formulaba: “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” (Saúl 1971). Como vimos, para Lublin la representación no era menos importante que la realidad. La simbolización era un proceso sustancial para la aprehensión de esa realidad. La cultura no era algo a descartar de lleno, desde un anti-intelectualismo radical que podía escucharse en algunos exponentes de la Nueva Izquierda (Terán 1991). Para la artista, los cambios socio-económicos del régimen de Allende no resultarían completos sin una revisión participativa de la cultura occidental heredada. *Cultura: dentro y fuera del museo* tenía así lazos estrechos con el contexto local. En ese lugar –el Chile de Allende– las instituciones artísticas estatales podían representar obstáculos para el cambio social, pero también (tal vez más que en ningún otro lugar) constituir instrumentos para posibilitarlo. Desde ese lugar específico de enunciación, *Cultura: dentro y fuera del museo* apostaba al potencial del museo para incidir en los procesos de simbolización y representación.

Fuera de lugar: en Francia

En 1972, Lea Lublin regresó a Francia y se instaló en un atelier que le otorgaba la ciudad de París. Pronto comenzó a trabajar en una nueva versión de *Cultura: dentro y fuera del museo*, pero el proyecto se postergó varias veces. Sólo en 1974 logró desarrollar en la galería parisina Yvon Lambert una versión limitada a la sección del discurso sobre el arte, que por supuesto no abordó como dominio autónomo sino como aglutinador de otros discursos que atravesaban la sociedad. Montó las “Pantallas transparentes” y sus respectivas proyecciones de grandes obras de la historia del arte, pero no los “Paneles de producción interdisciplinaria”. No intervino el exterior de la galería, pero llevó dentro de la sala unos materiales en principio extranjeros al mundo de las artes visuales, grabaciones sonoras: el proyecto se completó con *Polílogo exterior*, una suerte de monólogo colectivo constituido por registros magnetofónicos de la galerista Yvon

pueblo chileno junto con Roberto Matta (artista de renombre internacional y padre de Gordon Matta-Clark), en de la comuna de La Granja. (Saúl, 1972)

Lambert, la misma Lea, el escritor Philippe Sollers y el poeta y ensayista Marcelin Pleynet, ambos co-fundadores de la célebre revista *Tel quel*. A partir de preguntas o temas formulados por Lublin, todos “exponían” sobre las diferencias entre la palabra y la imagen, y sobre el estado del arte y la pintura. La artista recurría nuevamente a sumar voces especializadas para poner en obra los problemas teóricos que le interesaban. La presencia de dos de los fundadores de *Tel quel* da cuenta de las redes intelectuales en las que Lublin se movía y refuerza la evidencia del interés que tenía en el análisis semiológico.

La perspectiva de Pleynet, tal como la presentaba en su libro de ensayos sobre figuras clave de la pintura moderna publicado tres años antes (*Enseignement de la peinture*, Éditions du Seuil, 1971),⁹ estaba en sintonía con la deconstrucción de la historia del arte que Lublin venía poniendo en obra desde 1965. El acápite del apartado “Pintura y ‘estructuralismo’” de esa compilación de textos de Pleynet resulta claro respecto de las coincidencias: “La ‘forma’ fascina cuando ya no se tiene la fuerza para comprender la fuerza en su interior. Jacques Derrida” (Pleyntet 1978, 182). Para evitar la fascinación por la forma (su efecto como espectáculo, en términos del Guy Debord de 1967), había que indagar en la fuerza que configura la forma, había que entender la pintura en términos de sistema de representación. Desde la serie *Ver Claro* en adelante, el trabajo de Lea Lublin había ido en ese sentido: poner a las imágenes –las más conocidas, celebradas y reproducidas– bajo la lupa, desestabilizar la mirada habitual que se posa sobre ellas, analizar mediante qué recursos logran representar, encontrar dónde radica el encanto al que someten al espectador, poner a ese espectador en acción para literalmente penetrar las imágenes. Pero con *Cultura: dentro y fuera del museo*, Lublin integraba la cuestión de la representación con el problema de la institución en tanto parte clave de esos “mecanismos” que hacían a la definición misma de qué era considerado cultura y por lo tanto digno de un museo, pero se mantenían ocultos (Lublin 1972)

Más allá de los motivos coyunturales por los cuales Lublin no concretó la versión más ambiciosa de su proyecto en Francia, parece poco viable que una obra de las características de la realizada en Chile pudiera llevarse a cabo en un museo parisino. En este sentido, Teyssèdre (1975) argumentaba con humor que no imaginaba al Musée National d’Art Moderne cediendo uno de sus muros exteriores para que la gente hiciera grafitis acerca del régimen del presidente Georges Pompidou. Tampoco veía viable que

⁹ Editado en español como *Enseñanza de la pintura* (Pleyntet, 1978).

dentro de ese museo se proyectaran diapositivas sobre las luchas revolucionarias en Francia. Otro museo de arte moderno parisino, el Musée d'art Moderne de la ville de Paris, pretendía ofrecer una programación más novedosa en el ARC (Animation, Recherche, Confrontation), su departamento de arte contemporáneo creado en 1967, pero no abandonaba las exposiciones de obras de arte (Tenèze, 2004). En líneas generales, las instituciones culturales francesas resultaban conservadoras para quienes se interesaban por las rupturas artísticas de los años sesenta con la modernidad.

¿El campo y la ciudad? Instituciones occidentales y asimétricas.

En su libro *El campo y la ciudad* de 1973, Raymond Williams respondió desde los estudios culturales a la pregunta acerca de los modos en que el capitalismo había transformado la sociedad británica. El autor reponía la dimensión simbólica de los términos que daban título a su libro, tal como se presentaban en los discursos literarios y sociales. “Campo” y “ciudad” eran a la vez espacios culturales, escenografías e iconografías históricamente definidas (Sarlo, 2001: 14-15). Si bien el estudio de Williams se centraba en el siglo XIX, el capítulo 24 hacía un salto al momento de la escritura de ese libro para pensar su contemporaneidad. Hacia 1973, esas configuraciones de campo y ciudad definidas durante el siglo anterior podían aplicarse a escala mundial.

Aun si la colonización política se suponía terminada –argumentaba Williams– podía decirse que los estados metropolitanos eran al Tercer Mundo lo que las ciudades habían sido al campo. La promesa del desarrollo –“todo el ‘campo’ llegará a convertirse en ‘ciudad’” (Williams, 2001: 345)– era falaz, pues la producción y la economía de esos países-campo en buena medida se estructuraban en función de proveer de materias primas a los países-ciudades. Pero el panorama político de aquellos años resultaba paradójico para la ortodoxia marxista: si la historia del capitalismo había sido comprendida como la victoria de la ciudad sobre el campo, el acceso al socialismo no había tenido lugar en los países centrales, sino en los “subdesarrollados”. A escala mundial –continuaba Williams– el “campo” parecía concretar los sueños de la “ciudad”.

Identificada con la teoría de la dependencia y el foquismo, la Nueva Izquierda sudamericana con la que muchos intelectuales simpatizaban (Lublin incluida) compartía la perspectiva “tercermundista” planteada por Williams que sugería que la Historia con mayúsculas se había trasladado al “campo” (Jameson 1984; Gilman 2003). Desde esta óptica, se consideraba que las instituciones culturales regionales contribuían a la continuidad de esa sociedad colonizada y alienada que se quería denunciar. Sin embargo,

la dicotomía de las figuras del campo y la ciudad no alcanza a dar cuenta de la complejidad, en esos largos años sesenta, de las semejanzas y asimetrías del panorama institucional de las grandes ciudades del cono sur respecto de aquellas del “Primer Mundo”.

El Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago tenía un perfil enciclopédico; creado como una institución pública hacia 1880, había venido a reforzar el carácter occidental y moderno del estado chileno y en 1910 había inaugurado un elegante edificio propio de estilo Baux-Arts diseñado por el arquitecto chileno-francés Émile Jéquier. Como vimos, bajo la dirección de Antúnez desde 1969 el museo venía siendo objeto de una revisión de su rol social, revisión que había tomado un nuevo matiz con las políticas culturales de Allende desde 1970.

Las instituciones culturales contribuyeron a dar forma y representar tanto a los estados modernos sudamericanos desde el siglo XIX como a la modernización de las metrópolis de la región desde la posguerra, y hacia fines de los años sesenta también fueron objeto de desconfianza respecto de su carácter conservador. ¿Cómo considerar términos tan provechosos como “crítica institucional” para evitar perspectivas globales simplificadoras y entender las especificidades de las producciones estéticas de fines de los sesenta y comienzos de los setenta en escenas excéntricas e interconectadas? Tal vez pueda hallarse una clave en el análisis comparativo que propician los artistas migrantes, aquellos que se abrieron camino en nuevos lugares sin perder contacto con sus ciudades de origen.

Como muchos otros artistas, Lea Lublin se trasladó a París para profesionalizarse y medirse en la arena internacional. El lugar donde se realizaban las nuevas obras experienciales, intervenciones *in situ* y producciones efímeras o performáticas (o donde se exhibían las obras más tradicionales) era determinante para su resonancia internacional. En una entrevista de 1968, la artista lo expresaba con claridad:

El desarrollo de nuestro trabajo exige estar informado al día, instantáneamente, de lo que ocurre en las artes plásticas. Yo tengo ‘mi’ público en Buenos Aires, pero París es un centro internacional de información y acá nos enteramos personalmente, directamente, y así es posible realizar una confrontación real, al asistir a las muestras. De otra manera, al estar alejados, los artistas comienzan a seguir a los que inician un movimiento en París sin saber profundamente de qué se trata. Acá cada uno debe crear su propio movimiento. (Lublin, 1968)

En buena medida, Lea Lublin inició un “movimiento propio”. Pero su residencia en París no dio como resultado una carrera íntegramente europea. A partir de sus movimientos geográficos, encontró modos propios para realizar obras y proyectos embebidos de las posibilidades deconstruccionistas del estructuralismo. Por lo menos hasta 1972, la artista capitalizó desde su práctica artística los viajes y estancias alternadas entre Europa y Sudamérica. Pero si, como afirma Williams, el campo parecía concretar los sueños de la ciudad, las instituciones culturales chilenas y argentinas tomaban un sentido disímil al de las parisinas o neoyorkinas. Como artista migrante, desarrolló prácticas sensibles a esas diferencias en los panoramas institucionales, las tradiciones intelectuales y también los bagajes culturales de los públicos en una y otra ciudad. Su trabajo operó con esas asimetrías entre Sudamérica y Europa, y permite repensar la noción de crítica institucional en relación con un panorama interconectado de escenas culturales con diferentes jerarquías, tradiciones y contextos e imaginarios políticos. De allí que nos interese reponer el sentido del lugar con el que articularon sus propuestas estéticas, un lugar geográfico y de enunciación que con la militarización de los gobiernos sudamericanos desde 1974, se fue desvaneciendo en tanto figura culturalmente productiva.

Bibliografía

Alberro, Alexander y Blake Stimson (2009), *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*. Cambridge and London: MIT Press.

Bourdieu, Pierre (1966), “Campo artístico y proyecto creador”. En Jean Paulhan et al, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1967, 135-182.

Bowen Silva, Martín (2008), “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”. En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, enero 2008, consultado el 8 de octubre de 2014.

Bürger, Peter (1974), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

Cuevas, Tatiana y Gabriela Rangel (2010), *Gordon Matta-Clark. Deshacer el espacio*. Lima: Museo de Arte de Lima.

Dallier, Aline (1983), “Le rôle des femmes dans les avant-gardes artistiques”. En *Opus International*, n° 88, Paris, printemps 1983.

Debord, Guy (1967), *La société du spectacle*. Paris: Folio, 1992.

Foster, Hal (2001), “¿Quién le tema a la neovanguardia?”. En *El retorno de lo real* (1996). Madrid: Akal, 3-36.

Frascina, Francis (1999), “My Mai, *Guernica*, MoMA ant the art left, New York 1969-70”. En *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*, Manchester University Press.

Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Giunta, Andrea (2011), “Imaginario de la desestabilización”. En Rodrigo Alonso (cur.) *Sistemas, acciones y procesos. 1965-1975*. Buenos Aires: Fundación Proa, 49-58.

Glusberg, Jorge (1985), *Del pop a la nueva imagen*. Buenos Aires: Gaglianone.

Gramuglio, María Teresa (1993), “La summa de Bourdieu”. En *Punto de vista* n. 47, diciembre 1993, 38-42.

Haidu, Rachel (2010), *The absence of work. Marcel Broodthaers, 1964-1976*. October books - MIT Press.

Herlfant, Ana (1972), “Cultura dentro y fuera del museo”. En *Eva*, Santiago de Chile, 7/1/1972.

Jameson, Frederic (1984), *Periodizar los '60*. Córdoba: Alción, 1997.

Longoni, Ana (2004), “Estudio preliminar”. En Oscar Masotta, *Revolución en el arte. Pop.art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 9-105.

Lublin, Lea (1968), “Desde París: diálogo con Lea Lublin”, *Caballote* n. 47, mayo de 1968, 7.

Lublin, Lea (1970), “El fluvio subtunal”, *Dinamis* n. 16, enero de 1970, 58

Lublin, Lea (1971) “Dentro y fuera del museo”, *Artinf*, julio de 1971.

Lublin, Lea (1972) “‘Cultura fuera y dentro del museo’, una investigación del conocimiento”, *La Opinión* 21/1/1972.

Lublin, Lea (1975), “Lea Lublin. Parcours conceptuel 1965-1975”. En *Parcours 1965-1975*. Anvers: International Cutureel Center.

Olmedo Carrasco, Carolina (2012) “El muralismo comunista en Chile: la exposición retrospectiva de las Brigadas Ramona Parra en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, 1971”. En Olga Ulianova, Manuel Loyola y Rolando Álvarez (ed), *1912-2012. El siglo de los comunistas chilenos*. Santiago: Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, 299-311

Plante, Isabel (2014), "Between Paris and the "Third World": Lea Lublin's Long 1960s". En *Artl@s Bulletin*, vol. 3 n. 2 (2014), École Normale Supérieure de Paris. <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss2/4/>

Plante, Isabel (2015), "Representaciones (y represiones) de la sexualidad. Lea Lublin entre la censura local y la circulación internacional". En *VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 123-133.

Pleynet, Marcel (1978), *La enseñanza de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Ramsden, Mel, "On Practice" (1975). En Alexander Alberro y Blake Smitson, *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*. Cambridge and London: MIT Press, 2009, 170-199.

Riccardi, Teresa (2010) "Archivar mitologías: documentos secretos de una mirada femenina. ¿Cómo leer las vitrinas y las imágenes de Lea Lublin?". In *Art and Archives. Latin American Art Forum 1920 to Present. II International Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*, Oct 15-17, 2010, The University of Texas, Austin.

Riccardi, Teresa (2011), "Miradas e historia(s) de santas: Lea Lublin y Orlan entre géneros". En *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso internacional de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 209-219.

Rouquié, Alain (1987), *Amérique Latine. Introduction à l'Extrême Occident*. Paris: Séuil.

Sarlo, Beatriz (2001 a), "Estudio preliminar". En *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.

Sarlo, Beatriz (2001 b), "Prólogo a la edición en español". En Raymond Williams, *El campo y la ciudad* (1973). Buenos Aires: Paidós, 14-15.

Saúl, Ernesto (1971), "Juegos respetuosos". En *Ahora*, Santiago de Chile, 28/12/1971.

Saúl, Ernesto (1972). *Pintura social en Chile*. Santiago: Quimantú.

Stimson, Blake (2009), "What was institutional critique?" En Alexander Alberro y Blake Smitson, *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*. Cambridge and London: MIT Press, 20-42.

Tenèze, Annabelle (2004), *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1967-1988*. Mémoire de DEA, Ecole de Chartres.

Terán, Oscar (1991) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

Teyssède, Bernard (1975), "Le parcours de Lea Lublin". En *Parcours 1965-1975*. Anvers: International Cutureel Center, 1-12.

Williams, Raymond (1973), *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.