

n.º 10

LEA LUBLIN
& JUAN DOWNEY
*LA MIRADA
FLUYENTE*

02.04—28.05.2022

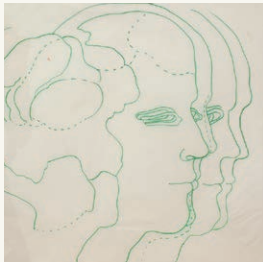
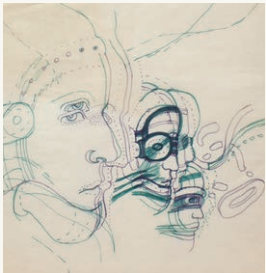
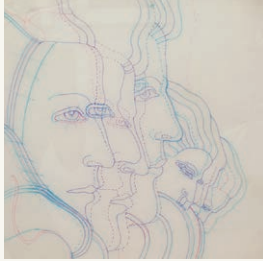
Obras / Works

Astronautas, 1968; *Untitled*, 1965 (October 6); *Untitled*, 1965; *Untitled*, 1965; *Untitled*, 1965 (September); *Astronautas*, 1968; *Untitled*, 1965; *Peinture de chevalet*, 1980; *Mirror / Venus*, 1980; *Raffaël / Giovanni / Giovanni / Kolner Master dans le carré de Malévich*, 1981; *Croquis # 1, 2, 8, 9. Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Art*, 1979; *Croquis #6. Le fragment se déplaçant au milieu de la peinture. Esquisse du désir de Perugino*, 1981; *The Rokeby Venus*, 1979; *The Looking Glass*, 1981 (video); *L'art est il (Interrogations sur l'Art) #2*, 1974—1988 (video); *My Balcony — Chilean Nitrate of Soda Potash (Summer)*, 1971; *Flor de ducha*, 1970

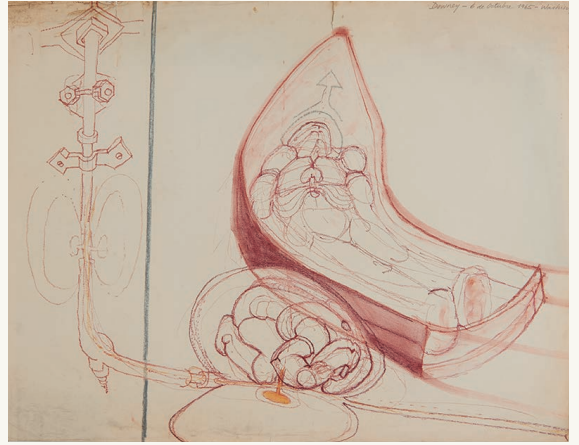
Comisario / Curated by
Mira Bernabeu

Texto / Text by
Álvaro de los Ángeles

1MM



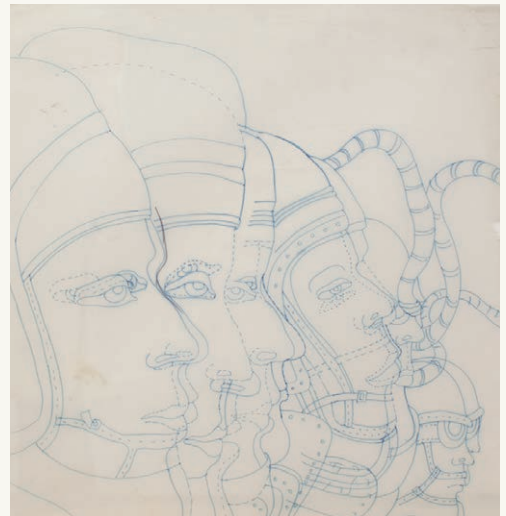
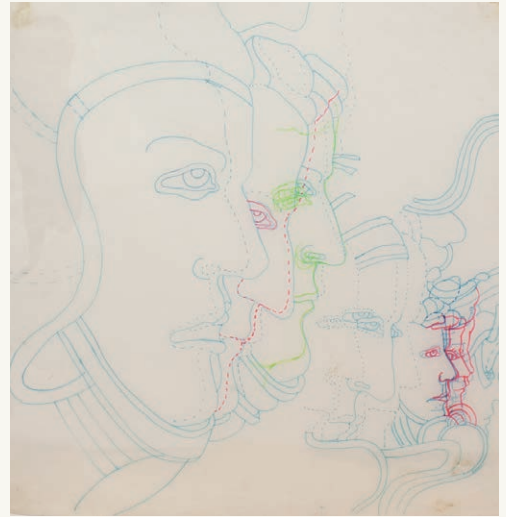
Lea Lublin
Astronautas, 1968



Juan Downey
Untitled, 1965 (October 6)
Untitled, 1965



Juan Downey
Untitled, 1965
Untitled, 1965 (September)



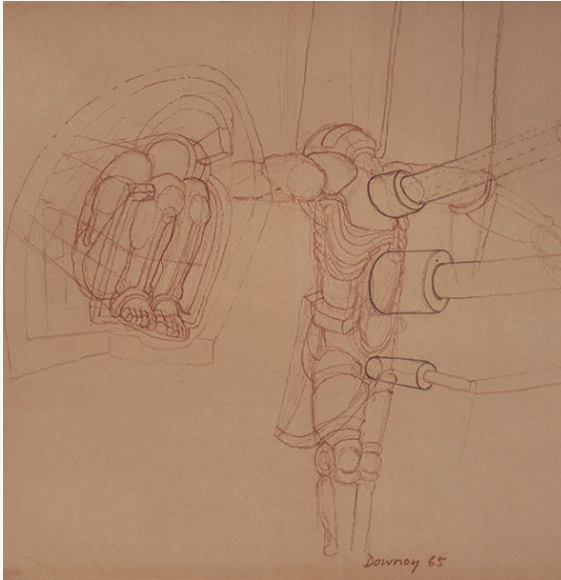
Lea Lublin
Astronauts, 1968

LA MIRADA FLUYENTE

Las trayectorias de determinados artistas, por su extensión y profundidad, nos permiten comprobar que el trabajo artístico es un flujo que toma direcciones variadas y que se adapta a las experiencias personales, geográficas y políticas que acompañan y transforman la realidad de quien lo produce. Se adapta y, asimismo, configura esas experiencias, como una relación simbiótica entre la vida, la obra y los lugares donde acontece y que acaba desbordando. Estas cualidades comunes permiten vincular obras de artistas dispares entre sí, que provienen de orígenes alejados o que desarrollan planteamientos diversos, pero cuyas intenciones convergen en un punto de interpretación más o menos preciso.

La interpretación es ese territorio subjetivo donde cada cual apreciará un tono ligeramente diferente del mismo color; una longitud variable de la misma distancia; un fragmento autónomo, con una presencia mayor o menor, del mismo todo. Cuando Lea Lublin nació en Brest en 1929, la ciudad pertenecía a Polonia. Al morir, en 1999, ya formaba parte de su actual Estado, Bielorrusia. Determinados territorios y sus fronteras, pese a la solidez de las leyes y el peso de sus materiales y símbolos, también devienen espacios de interpretación. Crimea, Donbás, Ucrania entera, están siendo ahora ese texto que es interpretado a voluntad e interés por un exégeta despiadado. La desaparición del Imperio Austrohúngaro tras la Primera Guerra Mundial cuestionó la definición y la perentoriedad de los límites geopolíticos contemporáneos y sigue siendo aún, al menos en su parte más oriental, un entresijo de posibles conflictos. O bien, ejemplos actualizados del mito del rapto de Europa.

Juan Downey (Santiago de Chile, 1940— Nueva York, 1993) y Lea Lublin participan de un modo similar de encarar el arte, de amoldarlo a sus vidas y, viceversa, de dejarse afectar por sus prácticas. En ambos puede encontrarse una



Juan Downey
Untitled, 1965

mirada fluyente en el cómo de su activación temática y formal, y confluyente por lo que respecta a la mirada autorreferencial en lo personal y en el arte. Downey lo plantea desde posicionamientos antropológicos y actitudes documentales, deteniendo la mirada en el espejo del yo y en sus reflejos en el contexto artístico; Lublin desde la radicalidad del texto que cuestiona —y que deviene en sí mismo— forma artística, y en la reflexión intergeneracional y polimórfica —en la relectura— de la historia del arte. Esta muestra se organiza a partir de tres bloques interconectados entre los temas, las formas y la autoría. Un recorrido que parte del cuerpo, continua en el entorno y acaba cuestionándose frente al espejo del medio artístico.

I. *La ficción de la ciencia*

A mediados del siglo XX, la ciencia ficción ya era un género muy extendido en la literatura, el cómic y el cine. Aunque hay estudios que ubican sus orígenes en el siglo II (*Historia verdadera*, de Luciano de Samósata) y existen abundantes ejemplos en los siglos anteriores al XIX, tal vez sea *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), la novela que consolida una ciencia ficción de los cuerpos. A diferencia de las principales obras desarrolladas por J. Verne, H. G. Wells, E. A. Poe, donde la trama principal suele ser el viaje fantástico hacia lugares aún no descubiertos o muy lejanos, en esta hay un intento de crear un ser diferente que toma vida a partir del uso de la ciencia. En otras palabras, es una ficción que, por medio de la ciencia, plantea utopías del yo.

En los dibujos de Downey *Untitled* (1962—1965) las figuras humanas aparecen entubadas, protegidas o sostenidas por cables, en ocasiones ocupando espacios capsulares que recogen o encajan su anatomía como un estuche que ordena y ofrece, a la vez, su contenido. Los *Astronautas* de Lublin, de la serie *Figuras espaciales* (1968), muestran las cabezas alineadas de seres livianos, cuyos perfiles se conforman por capas de papeles traslúcidos que van adicionando líneas sensibles. En ambos casos, la influencia de la ciencia ficción, que resulta evidente, puede encajar con lo que Donna J. Haraway apuntó en su *Manifiesto Cyborg* (1984) y más tarde

desarrolló en su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991). En este, la comparación entre las biología defendidas por Robert Mearns Yerkes y E. O. Wilson buscaba «mostrar la transformación de la biología desde ciencia de organismos sexuales a ciencia de ensamblajes genéticos reproductores. De principio a fin, me centraré en la máquina y en el mercado como ideas organizativas en la ciencia biológica.» Lo que hace Haraway es examinar ambas tendencias «en tanto que formaciones importantes, con el fin de dar una idea de por dónde continuar una lectura crítica de la biología clásica en el proceso de formulación de otra biología.»¹ Asimismo, la autora estadounidense lidera un feminismo donde la ciencia ficción es la utopía de un cambio constante y continuado; un indicio de que este género, como sostienen hoy en día bastantes autores/as, es una forma de realismo de lo por venir, y permite la concienciación y el avance de la sociedad en múltiples ámbitos.

II. *La voluntad de lo común*

Hay una evolución natural entre la utopía del cuerpo tecnológico y el deseo de otra más amplia que afecta al entorno, donde los cuerpos y las mentes ansían una modernidad escapista de su realidad o, bien, una *tabula rasa* desde donde comenzar desde cero; el mito del eterno retorno donde la distopía se ofrece como cara B. Ahí caben los análisis críticos sobre la realidad sociopolítica y energética de Chile, como en las piezas de Downey *My balcony. Chilean Nitrate of Soda Potash (Summer)* (1971), o la más genérica, que muestra el Cono Sur con una flecha ascendente, en *Map* (1985). Asimismo, Lublin afronta el entorno natural con *Flor de ducha* (1970), una escultura que reproduce flores que son a la vez duchas funcionales en el espacio público, al servicio de la gente. La protección de los entornos medioambientales propone una versión mejorada de lo común, un giro interpretativo de la autoría artística diluyéndose en los sustratos colectivos.

III. *La mirada ontológica*

Para ambos, el arte es principio y fin; causa y efecto; veneno y antídoto. Es un medio lingüístico

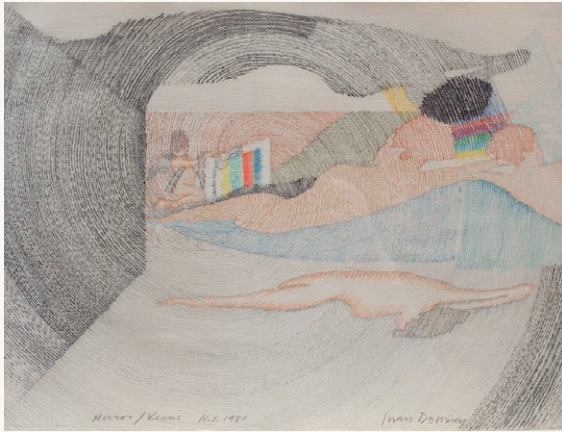
y un conjunto de códigos, las imágenes y el imaginario que conforman. Pero, sobre todo, es aquello que permite seguir pensando la realidad desde formas de ficción que construyen una realidad mayor, más profunda y, a la par, más concreta. Si hablábamos de las miradas fluyentes del binomio arte-vida y de la confluyente en sus idearios estéticos y conceptuales, ahora debemos atravesar el territorio de la mirada ontológica: qué vemos cuando vemos arte y qué hacemos cuando lo producimos.

Lublin dispone de un conjunto de obras que parten desde dos principios: el texto y la palabra que conceptualizan la práctica (*Interrogations sur l'Art*, 1974—1988) y las revelaciones sobre el arte clásico (*Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G.*, 1979) y sus vinculaciones con las vanguardias históricas, en concreto con los cuadrados de Malévich (1981). El primero lanza preguntas sobre la ontología del arte y cuestiona las opiniones especulares y mediatizadas de expertos del sistema artístico; el segundo, reivindica por un lado el mensaje anti patriarcal de Artemisia Gentileschi, y superpone, por otro, las composiciones clásicas renacentistas con las figuras geométricas del artista soviético, así como enuncia la sexualidad subyacente entre las manos de la madre y los genitales del hijo en estas obras.

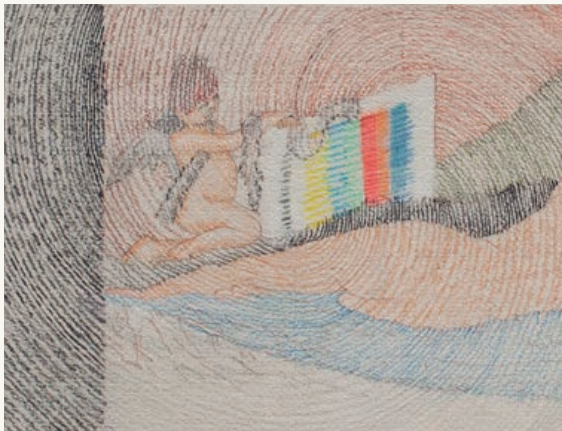
Downey redibuja con grafito y lápiz de color *La venus del espejo* de Velázquez en las piezas *The Rokeby Venus* (1979) y *Mirror / Venus* (1980). En ambas, la perspectiva deviene una espiral que todo lo engulle, incluso el espejo —aquí convertido en pantalla de vídeo— que sostiene el amorecillo. El artista, pionero del uso del vídeo en el arte y figura capital del documentalismo antropológico, también reflexiona sobre el sistema artístico en *The Looking Glass* (1981), una pieza que anticipa modos de narración entre el documento y el relato.

1. Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* [Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature, 1991], Ediciones Cátedra - Universitat de València - Instituto de la Mujer, Madrid, 1995, pp. 74-75.

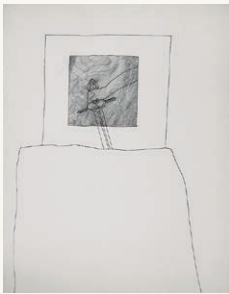
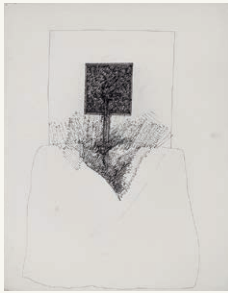
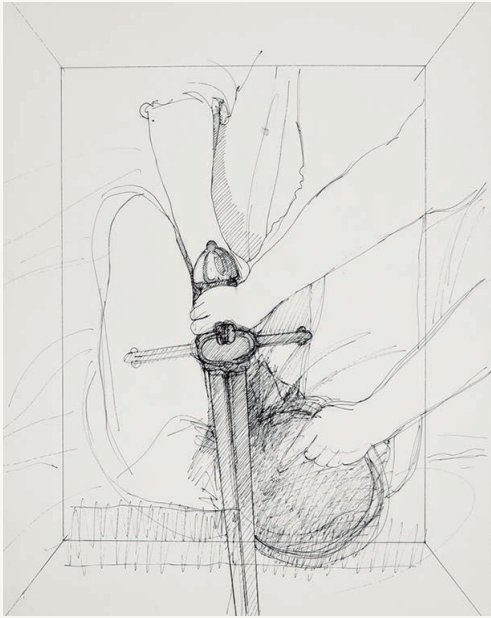




Juan Downey
Mirror / Venus, 1980

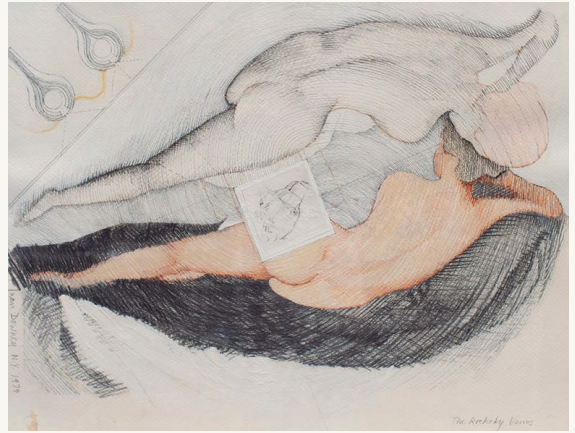


Lea Lublin
*Raffael / Giovanni / Giovanni / Kolner Master
 dans le carré de Malévitch, 1981*



Lea Lublin

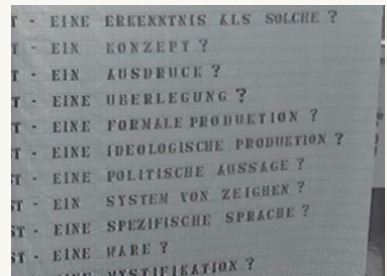
Croquis # 1, 2, 8, 9. Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Art, 1979
Croquis #6. Le fragment se déplaçant au milieu de la peinture. Esquisse du désir de Perugino, 1981



Juan Downey
The Rokeby Venus, 1979



Juan Downey
The Looking Glass, 1981 (video)



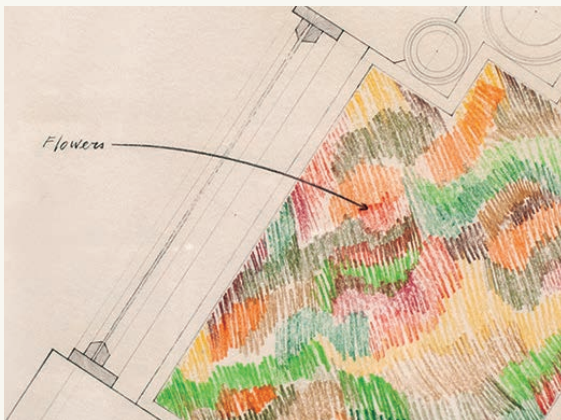
Lea Lublin
L'art est it (Interrogations sur l'Art) #2,
 1974—1988 (video)

THE FLOWING GAZE

Some artists cut a broad and deep course as their practices flow in multifarious directions, adapting to the personal, geographical and political accidents that transform them and their surrounding reality. They adapt but also give shape to those experiences in a symbiotic relationship between life, work and the settings in which they take place and end up overflowing. These common qualities let us discover bonds between the work of artists from totally different backgrounds or who take completely divergent approaches, yet whose intentions converge at a more or less precise locus of interpretation.

Interpretation is that subjective ground where each individual appreciates a slightly different tone of the same colour; a variable length in the same distance; an autonomous fragment of the same whole with greater or lesser presence. When Lea Lublin was born in Brest, back in 1929, the city belonged to Poland. By the time she died, in 1999, it was part of Belarus, the country to which it still belongs. Despite the gravity of laws and the weight of their materials and symbols, some territories and their borders can also be prone to interpretation. Right now, Crimea, Donbas and the whole of Ukraine are a text being interpreted under the will and interest of a ruthless exegete. The disappearance of the Austro-Hungarian Empire after the First World War questioned the definition and inflexibility of contemporary geopolitical boundaries and is still today, at least in its easternmost part, a web of potential conflicts. Or perhaps updated examples of the myth of the abduction of Europe.

Juan Downey (Santiago de Chile, 1940—New York, 1993) and Lea Lublin share a similar way of addressing art, moulding it to fit their lives and, vice versa, allowing themselves to be affected by their practices. In both cases, one can find a fluent gaze in terms of the *how* of their thematic and formal activation, and confluent in terms of the self-referential gaze in the personal



Juan Downey

*My Balcony — Chilean Nitrate of Soda
Potash (Summer), 1971*

and artistic realms. Downey approaches it from anthropological positions and documentary attitudes, settling his gaze on the mirror of the self and its reflections in the artistic context; Lublin from the radicalness of the text that questions art forms —becoming one itself— and in her intergenerational and polymorphic reflection on (or rereading of) the history of art. This exhibition is divided into three strands interconnected through subjects, forms and authorship. The walkthrough starts out with the body, continues in the environment and ends up questioning itself in the mirror of art.

I. *The Fiction of Science*

By the mid-twentieth century, science fiction was already a well-established popular genre in literature, comics and film. Though some studies locate its origins in the second century AD (*A True Story*, by Lucian of Samosata) and despite the many examples in centuries prior to the nineteenth, Mary Shelley's *Frankenstein*, from 1818, is perhaps the novel that consolidated a science fiction of bodies. Unlike the most salient works by Jules Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe, in which the core plot is generally a fantastic voyage to a distant or undiscovered place, in *Frankenstein* there is an endeavour to create a different being who takes on life through the use of science. In other words, it is a fiction that, by means of science, proposes utopias of the self.

In Downey's *Untitled* drawings from 1962-1965, the human figures seem to be connected to or protected and sustained by cables, often occupying capsular spaces that include or house their anatomy like a case that orders and at once displays its content. Lublin's *Astronauts*, from the *Spatial Figures* series (1968), show the aligned heads of incorporeal beings, whose profiles are made of layers of translucent papers that build up sentient lines. In both cases, the evident influence of science fiction dovetails with Donna J. Haraway's thesis in *Cyborg Manifesto* (1984) which she further developed in her book *Simians, Cyborgs and Women* (1991). In it, the comparison and contrast between the biologies defended by Robert Mearns Yerkes and

E. O. Wilson sought “to show the transformation of biology from a science of sexual organisms to one of reproducing genetic assemblages. Throughout I focus on the machine and market as organizing ideas in life science.” What Haraway does is to examine both tendencies “as representing important formations, so as to give an idea where to continue a critical reading of classical biology in the process of formulating another biology.”¹¹ At the same time, the US author spearheads a brand of feminism in which science fiction is a utopia of constant and continual change; a sign that this genre, as argued today by many authors, is a form of realism of the future that enables a raising of awareness and the advance of society in many fields.

II. *The Will of the Common*

There is a natural evolution between the utopia of the technological body and the desire for another broader one that embraces the environs, where bodies and minds long for an escapist modernism of reality or, perhaps, a *tabula rasa* from which to start from scratch; the myth of the eternal return whose B-side is dystopia. Herein lies the possibility for a critical analysis of the socio-political and energetic reality of Chile, like in Downey's works *My Balcony. Chilean Nitrate of Soda Potash (Summer)* (1971), or the more generic *Map* (1985) which shows the Southern Cone with an upwards arrow. At once, Lublin engages with the natural environment in *Flor de ducha* (1970), a sculpture that reproduces flowers which also serve as functional showers to be used by people in the public space. Protecting the environment calls for an improved version of the common, an interpretative shift in artistic authorship that dissolves in collective substrata.

III. *The Ontological Gaze*

For both artists, art is beginning and end; cause and effect; poison and antidote. It is a linguistic medium and a set of signs, images and the imaginary they give rise to. That being said, art is above all what allows us to continue conceiving reality from forms of fiction that construct a greater, deeper and at once more specific

reality. If before we were talking about the fluent, flowing gazes of the art-life binomial and of the confluence of their aesthetic and conceptual ideologies, now we must enter the field of the ontological gaze: what do we see when we see art, and what do we do when we make it.

Lublin created a set of works predicated on two principles: firstly, the text and the word that conceptualize art practice (*Interrogations sur l'Art*, 1974—1988) and, secondly, revelations on classical art (*Le milieu du tableau. Espace perspectif et désirs interdits d'Artemisia G.*, 1979) and its bonds with the historical avant-gardes, particularly Malévich's squares (1981). The former poses questions on the ontology of art and questions the specular and mediatized opinions of artworld experts; the latter, on one hand, defends the anti-patriarchal message of Artemisia Gentileschi and, on the other, superimposes classical renaissance compositions with geometric figures by the Soviet artist, while at once enouncing the underlying sexuality in these works between the mother's hands and the son's genitals.

Downey redraws Velázquez's *Rokeby Venus* in graphite and colour pencils in *The Rokeby Venus* (1979) and *Mirror / Venus* (1980). In both, the perspective becomes a spiral that swallows everything up, including the mirror—here turned into a video screen—held by the cherub. The artist, a pioneer in the use of video in art and a leading figure in anthropological documentalism, also examines the art system in *The Looking Glass* (1981), a work that foreshadows modes of narration between the document and the story.

1. Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*. The Reinvention of Nature, Routledge, New York, 1991, p. 45.



1 MIRA MADRID 1MM
ARGUMOSA 16, BAJODCHA., 28012 MADRID, SPAIN
TEL. +912 400 504 — INFO@1MIRAMADRID.COM
1MIRAMADRID.COM